

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ADRIANA PEDRASSA PRATES

Do encontro arte-museu-educação: uma perspectiva arqueogenealógica

São Paulo
2019

ADRIANA PEDRASSA PRATES

**Do encontro arte-museu-educação: uma perspectiva
arqueogenealógica**

Versão original

Tese apresentada à Faculdade de
Educação da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de
Doutora em Educação.

Orientador:
Prof. Dr. Julio Groppa Aquino

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo de Publicação

Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)
Biblioteca da FE/USP: Nicolly Soares Leite - CRB-8/8204

Adriana Frances, Adriana
no encontro arte-museu-educação / Adriana
Frances; orientador Julio Groppa Aquino. --
São Paulo, 2019.
405 p.

tese (concorado - programa de pós-graduação
em cultura, filosofia e história da educação) --
Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo,
2019.

1. arte. 2. museu. 3. educação. 4. pedagogia. 5. governamentalidade. I. Groppa Aquino, Julio, orient. II. título.

Nome ADRIANA PEDRASSA PRATES

Título: **Do encontro arte-museu-educação: uma perspectiva arqueogenalógica**

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Educação.

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Às minhas filhas Letícia e Sofia.

AGRADECIMENTOS

Aos bons e maus encontros de uma vida, que me levaram a viver a experiência do doutoramento com toda a intensidade possível.

Ao meu orientador, professor Dr. Julio Groppa Aquino, sem dúvida, de meus bons encontros, um dos mais vigorosamente corrosivos. Agradeço, em meio à singularidade da ressonância, a qualidade da incisura, a força, a confiança, o desafio, o rigor e a generosidade presentes nela.

Ao professor Dr. Celso Favaretto, pela presença enormemente inspiradora do começo ao final do percurso.

Aos queridos pesquisadores do grupo de orientação, pela disponibilização das produções, pelas leituras e pelas arguições realizadas, pelo esforço mutuamente acionado para que o melhor de cada gesto investigativo fosse levado a cabo. Sinto-me sinceramente honrada pela oportunidade da partilha.

Aos meus pais, Décio e Filomena, pela presença segura.

À minha irmã Patrícia, pelo avizinhamo efefivamente solidário durante toda a empreitada.

À Cícera (*in memoriam*), pela presença cuidadora.

Aos alunos.

Aos amigos.

Enfim, a todas as vozes presentes nesta escrita: as dos vivos e as dos mortos.

RESUMO

PRATES, Adriana Pedrassa. **Do encontro arte-museu-educação: uma perspectiva arqueogenealógica**. 2019. 405 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2019.

Mediante o fenômeno das visitas massivas aos espaços expositivo-institucionais de arte na atualidade, compreendido como uma das ocorrências que atestariam a propagada noção de democratização do acesso aos bens artístico-culturais, o presente estudo, ao mesmo tempo em que mantém a referida noção sob suspenso, move-se em direção ao questionamento da associação veridictiva entre as práticas museais e a arte, trazendo à baila a hipótese de que a vitalidade de tal associação teria a ver menos com a factualidade, ou não, da missão edificante que a anima, e mais com a apreensão generalizada da necessidade que se deveria ter dela. Tendo em vista, igualmente, o alastramento das investidas museais desde, pelo menos, a década de 1980, entende-se que o que aí se assiste é, antes, à eficácia de um governo de feições pedagogizantes que tem no encontro arte-museu-educação um de seus braços fortes. Nesse diapasão, caberia à arte, historicamente vista como uma prática transcendente à processualidade das relações cotidianas, garantir ao intento educativo certo contrabalanceamento, contribuindo sobremaneira para o alcance de sua estratégia nuclear: a funcionalização de condutas que, na medida mesma de seu franco assujeitamento à ordem, se autoimputam a pecha de contraconduta. Por conseguinte, uma fina atenção do olhar dirige-se à pedagogização da arte no encontro arte-museu-educação, tendo em vista a inelutável eficácia que este assume ao operar, em um mundo crivado por um acentuado ensejo de musealização, a sustentação de uma incompatibilidade que, afinal, lhe é fundamental: a de manter crível um ideal de liberdade enquanto o faz em nome de mais governo. Assim, a arqueogenealogia foucaultiana foi eleita como balizamento teórico-metodológico do presente estudo, de maneira que o gesto arquivístico por ela acionado abarcou um conjunto de periódicos acadêmicos dos campos da arte, da museologia e da educação, bem como catálogos de exposições, revistas e jornais de época. Tratou-se de viabilizar um tipo específico de análise dos discursos de artistas, curadores, críticos de arte, museólogos, educadores etc. englobando um arco temporal necessariamente amplo, com vistas a inventariar, à luz da concepção foucaultiana de governamentalidade, os deslocamentos históricos pertinentes ao processo de pedagogização da arte, eminentemente identificados no que despontava como conflito, problema, descaminho etc. O saldo da imersão analítica do estudo aponta para a contramão da hegemonia das narrativas concernentes ao encontro arte-museu-educação ao demonstrar ser possível decompor a semantização corrente de alguns enunciados que lhes são basilares – como liberdade, revolução, participação, resistência e inclusão – em favor da visibilização da processualidade histórica que os permitiu se constituírem como nexos veridictivos de práticas a serviço de um aguerrido governo de si e do outro.

Palavras-chave: arte; museu; educação; pedagogização; governamentalidade; Michel Foucault.

ABSTRACT

PRATES, Adriana Pedrassa. **On the art-museum-education encounter: an archaeo-genealogical perspective**. 2019. 405 f. Thesis (Doctorate in Education) – Faculty of Education, University of São Paulo, 2019.

The phenomenon of massive visitations to expository-institutional art spaces nowadays is understood as one of the events that would attest the diffused notion of democratized access to artistic-cultural items. In view of that, while such notion is kept on hold, this study moves towards questioning the veridictive association between museal practices and art, by considering the hypothesis that the vitality of such connection has to do less with the (non-)factuality of the edifying mission that nurtures such association, and to do more with the generalized apprehension of the supposed need for such connection. Regarding, in the same way, the spread of museal initiatives from the 1980s onwards, it is understood that what happens in those initiatives is rather the effectiveness of a pedagogically-featured governance, which finds great support in the art-museum-education encounter. In this scenario, art, which is historically seen as a practice that transcends the proceduralism of everyday relations, would be supposed, instead, to guarantee certain counterbalance to the educational intent, by contributing especially in terms of its nuclear strategy: to functionalize conducts that self-charge themselves to the flaw of counter-conduct, to the same extent as for their subjection (*assujettissement*) to the order. Therefore, close attention is drawn to the pedagogization of art in the art-museum-education encounter, in view of the ineluctable effectiveness assumed by this encounter when it operates, in a musealization-thirsty world, the sustenance of an incompatibility which is, after all, fundamental for the encounter itself: to keep the ideal of freedom believable, while doing so for the sake of more governance. Thus, the Foucauldian archaeogenealogy is adopted as the underpinning theoretical-methodological approach, so that the archival gesture it activates covered a set of academic works in the field of art, museology and education, as well as exhibitions, magazines, and newspapers. This study carried out a specific type of analysis of the discourses of artists, curators, art critics, museologists, educators etc. This analysis encompassed a necessarily wide time frame, with a view to inventorying, in the light of Foucault's conception of governmentality, the historical displacements relevant to the process of pedagogization of art, eminently identified in what emerged as conflicts, problems, misleading ways, etc. The analytical immersion of this study points to the direction against the hegemony of the narratives concerning the art-museum-education encounter, so that it was demonstrated that it is possible to decompose the flowing semantization of some statements that underlie this encounter – such as freedom, revolution, participation, resistance, and inclusion – in favor of the visibility of the historical processuality that allowed them to be constituted as veridictive nexuses of practices at the service of a fierce governance of the self and the other.

Keywords: art; museum; education; pedagogization; governmentality; Michel Foucault.

Lista de Figuras

| | |
|---|-----|
| Figura 1. <i>Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square</i> (1967-68, 16 mm film, 10 min 30 seg. Frames em sequência)..... | 25 |
| Figura 2 - <i>Melancolia I</i> (1514), de Albrecht Dürer. | 113 |
| Figura 3 - Torso arcaído de Apolo..... | 126 |
| Figura 4 - <i>O Passeio das Baratas</i> | 145 |
| Figura 5 - Prancha 41 do Atlas Mnemosyne. <i>Pathos</i> da destruição. Vítima. Ninfa como bruxa. Liberação do <i>pathos</i> | 162 |
| Figura 6: <i>Neither</i> (2004), de Doris Salcedo..... | 216 |
| Figura 7: Angelo Agostini. <i>A batalha do Avaí do Dr. Pedro Américo</i> . Caricatura..... | 265 |
| Figura 8: Do projeto <i>A Voz da Arte</i> , na Pina | 265 |
| Figura 9: Material contra gases asfixiantes. | 267 |
| Figura 10: Material contra gases asfixiantes. | 267 |
| Figura 11: Máscara contra gases asfixiantes para cavalos. | 267 |
| Figura 12: Alfred H. Barr Jr. 's "torpedo" diagrams of the ideal permanent collection of The Museum of Modern Art, 1941..... | 273 |
| Figura 13: Graff Zeppelin no centro de Recife, na década de 1930..... | 315 |
| Figura 14: Tanque e canhões do Exército em frente ao Teatro Castro Alves, 1964. | 316 |
| Figura 15: Vista geral Exposição Bahia no Ibirapuera, 1959. (Foto Miroslav Javurek). | 322 |
| Figura 16: Lina Bo Bardi, Exposição Civilização do Nordeste no Museu de Arte Popular do Unhão, 1963 (Foto: Armin Guthmann) | 322 |
| Figura 17: Exposição A mão do povo brasileiro, 1969 | 322 |
| Figura 18 - <i>Do Valongo à Favela</i> | 367 |
| Figura 19 - O curador indígena Agostinho à direita, da etnia Bororo, de Meruri (MS)..... | 367 |

Sumário

| | |
|--|-----|
| Desenredamentos: apresentação | 18 |
| 1. O traçado de um cenário | 40 |
| 1.1 Três relatos | 54 |
| 2. O (in)destrinçável do encontro arte-museu-educação | 70 |
| 3. A lógica de um dissenso | 86 |
| 3.1 Conversações: elogio a uma aporia | 102 |
| 4. Uma trincheira | 130 |
| 5. Procedimento investigativo: o olhar arqueogenealógico | 146 |
| 5.1 O gesto arquivístico | 157 |
| 5.2 Sobre o uso da imagem | 162 |
| 5.3 A forja de um arquivo | 170 |
| 6. Composições | 190 |
| 6.1 Arte-museu-educação e liberdade | 190 |
| 6.2 Arte-museu-educação e participação | 217 |
| 6.3 Arte-museu-educação e revolução | 266 |
| 6.4 Arte-museu-educação e resistência | 316 |
| 6.5 Arte-museu-educação e inclusão | 355 |
| Enredamentos: considerações finais | 368 |
| Referências | 384 |

Desenredamentos: apresentação

A imagem de uma produção artística já há muito conhecida passou a fazer parte, virtualmente, desta tese, por volta do final de seu segundo ano de elaboração. Até o presente momento, nada pôde trazê-la para a concretude da escrita, nenhum sentido se fazia suficientemente próximo para que fosse possível dizê-la em meio às coisas que seguiam sendo feitas. Como o trabalho da intuição, ao mesmo tempo em que uma consciência demasiado frouxa da pertinência de sua presença permitiu que fosse esquecida durante importantes espaços de tempo, a persistência de suas reaparições parecia clamar pelo convencimento de que alguma importância haveria de lhe ser dada.

Esta escrita dá vazão, portanto, ao reconhecimento dessa importância e ao esforço de significá-la, possível somente – e não por acaso – no momento em que a elaboração da tese adquire forma, como se fosse necessário ao escrutínio dessa imagem, a proximidade de um fim.

Trata-se de um dos vídeos de uma série de filmagens produzidas no ateliê do artista norte-americano Bruce Nauman no final da década de 1960, intitulado *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*¹. Tais filmagens são exemplares de uma fase em que Nauman, dedicado à repetição exaustiva e programada de movimentos e ações simples em um espaço rigorosamente delimitado segundo poucos elementos, provoca, em um só golpe e sob a tensão de um franco esgotamento, o imponderável de um efeito: “dilatando o tempo e exaurir o espaço” (BENETTI, 2011, p. 181).

Em uma descrição sucinta, o que se tem é o posicionamento de uma câmera cujo enquadramento focaliza quase toda a demarcação de um espaço previamente preparado: um quadrado desenhado com uma fita adesiva no chão do ateliê cujo perímetro serve de marco rigorosamente destinado ao andar do artista; um espelho recostado em uma parede ao fundo, circunscrito a um pequeno quadrado também demarcado no chão cuja principal função parece ser a de evidenciá-lo como um componente ativo da cena. Tais demarcações conferem aos demais elementos visíveis – um outro quadrado que havia sido utilizado em uma *performance* anterior, concêntrico e circunscrito àquele que protagoniza a cena, assim como objetos mantidos ao fundo dentre os quais um banquinho figura como o único de fácil identificação – a atmosfera de uma displicência implicada, antes, com a qualidade própria de experimentações cujo exercício parece rotineiro.

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NtRpUB7J1tU>. Acesso em 8 dez. 2018.

Sem qualquer intervenção sonora, dando a distância de cada passo a medida de seus próprios pés, Nauman caminha durante todo o tempo da filmagem sobre o perímetro do quadrado mantendo, em vaivém, um ritmo compassadamente determinado por um movimento ininterrupto impregnado por uma espécie de exagero irônico: a cada vez que transfere o peso do corpo de uma perna para a outra, torce forçosamente o quadril e maximiza, em correspondência, o balanceio dos ombros.

Nessa toada, o espelho oferece a imagem rebatida de frações distintas e repetidamente vistas daquele corpo em ação devido aos diferentes distanciamentos pelos quais passa nas determinações espaço-temporais de seu campo de abrangência. Esse espelho, no entanto, assim como o campo de visão fornecido ao observador pela determinação de um ponto fixo da câmera não alcançam, conforme dito, toda a demarcação do espaço e, por conseguinte, dos limites da cena, de modo que o corpo do artista some pelo lado esquerdo do canto inferior da tela todas as vezes em que passa, presume-se, pelo trecho do quadrado mantido fora de qualquer possibilidade de visão. Mas esse corpo sempre retorna, marcando cerca de 20 segundos de sumiço na batuta regular de um compasso que se mantém constante.

Isso posto, urge evidenciar uma espécie de afinidade vital entre a presente investigação e aquilo que a obra de Nauman levanta, não pela via de um endereçamento que tomaria esta última segundo um viés interpretativo fatalmente reduzido ao crivo de uma representação pronta para ser decalcada sobre a primeira, mas pela possibilidade de tornar dizíveis os procedimentos que a constituem e, assim, poder melhor dizer sobre os que fundam este trabalho. Tal esforço expõe, obviamente, a necessidade de fazer emergir uma imagem da tese segundo o ponto molar de seu modo de produção.

O filósofo Gilles Deleuze, em *O ato de criação* (1987), assegura que se é possível dizer da existência de um limite em comum entre as atividades inventivas, sejam elas quais forem – o que permite a afirmação, já neste ponto, de um forte caráter composicional como importante via de produção desta tese –, esse limite é o da constituição de espaços-tempos. Em suma, é a manipulação de tais dimensões que une e, ao mesmo tempo, diferencia as criações humanas. Nauman, na obra em questão, vai diretamente ao ponto: ao artista interessa, conforme dito, dilatar o tempo e exaurir o espaço até as vias de um esgotamento.

Para isso, toma o espaço que esquadrinha como todo o espaço possível; o tempo que determina, como todo o tempo possível e a ação que elabora, como toda a ação possível. Na circularidade de uma repetição ininterrupta, revoga a lógica narrativa: não há qualquer sugestão de início, desenvolvimento, ápice, desfecho ou síntese, como se, em suma, sempre

faltasse algo. As potencialidades expressivas do gesto também são esvaziadas na distensão paradoxalmente contraída de um corpo peculiar cuja aventura é a de entregar-se à constância de uma ação perpetuada em um espaço-tempo definido.

A duração do exercício confere às ações repetidas uma espécie de desbaste que, na imanência de um tempo que se abre e de um espaço que satura, confere à cena a qualidade de uma ampliação imponderável, dado que provoca o deslocamento de seus elementos da condição do que é específico para o que é geral: trata-se, afinal, de um corpo qualquer, de um espaço qualquer e de um tempo qualquer.

A cena comporta uma ambiguidade que é, no entanto, diluída. Em meio à demonstração de uma espécie de claustrofilia cujo gozo seria o da autossuficiência, o artista investe na subversão do uso comum de um espaço-tempo demarcado, não como aquele que, ao tornar visível sua inevitável condição de confinamento, o rechaça, mas como quem (re)afirma constantemente o fato de que ali está tudo o que há. Não há o fora, não há ruptura possível.

Nesse sentido, quando insere na demarcação espaço-temporal uma espécie de saída na medida mesma em que exclui uma fração desse espaço-tempo do campo de visão, não é de uma ruptura que se trata, mas sim de uma promessa nunca cumprida: o corpo sai mas não rompe, não escapa do esquadrinho pertinente à visão, esse corpo sempre retorna.

Ao introduzir o esgotamento como elemento fundamental da proposta, Nauman evidencia a complexidade que lhe é inerente. Trata-se, pois, de um procedimento do absurdo, uma vez que não se esgota o inesgotável: por mais que uma ação pré-determinada ocorra no fechado de um espaço-tempo, as possibilidades que aí incorrem são de uma exequibilidade infinita. Diante disso, insurge uma espécie de insolubilidade: a imagem do próprio esgotado como aquele que não poderia mais possibilitar (diferentemente do cansado como quem apenas não realiza) (DELEUZE apud BENETTI, 2011), ou, se se preferir, a imagem de um corpo tensionado que, pronto para lançar o próximo movimento no esforço da repetição, estaria “preso num momento distendido e perpetuado para o qual não há desenlace” (BENETTI, 2011, p. 185).

Como não há o fora e, com isso, a chance da revogabilidade, a solução da aporia estaria em considerar que “o limite da série não está no infinito dos termos, mas talvez em qualquer lugar [...] no fluxo [...]” (DELEUZE apud BENETTI, 2011, p. 193). Assim, à imagem de um tempo dilatado e de um espaço exaurido na constância de uma repetição fadada, sempre, ao mais do mesmo, o artista tensiona uma outra: a de um tempo e de um

espaço esgarçados via a desnaturação mesma de uma repetição normatizada que ao sofrer, na diferenciação que se lhe incorre, uma espécie de distanciamento de tudo o que reconhece, desencava, ainda que no espaço de um átimo, um novo limiar.

É isso, pois, que a obra de Nauman levanta: haveria, na potência de dissipação da imagem (ao mesmo tempo um atributo imanente e extensamente fabricado), a possibilidade, mas não a garantia, da insurgência de um limiar. No limite, o que essa obra visibiliza é o fato de que a imagem, conforme Didi-Huberman assevera em *O que vemos, o que nos olha* (1998), é estruturada como um limiar, não no sentido instrumental de algo a se transpor, mas como aquilo que resta, que é da ordem do interminável ou, se se preferir, a geometria fundamental das cisões. Com efeito, a imagem, trazida aqui como uma virtualidade, uma potência *do e no* pensamento diante de tudo o que vê, é, ela mesma

[...] uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma [...]. Uma espécie de geometria fundamental (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243).

Decerto, Nauman talha em ato, e não sem esforço, uma cisão que em nada diz respeito à utopia do fora. Ao deixar ver que, nesse esforço, igualmente, nada diz respeito a uma pretensa totalidade da visão, nem tampouco à ilusão de sua captura na representação – daí o enquadramento parcial da cena e o espelho com os fragmentos das imagens rebatidas –, o artista elabora um tempo-espaço específicos cujo uso fende uma espécie de abertura (in)evidente em que a acessibilidade se dá na distância mesma de sua passagem. A afirmação nublada de uma evidência diz respeito ao fato de que a abertura de um limiar comporta toda a turbidez de um sistema do qual só se apresenta a entrada: nele, tudo está aberto, mas nada está resolvido. Um limiar não responde a nada, não é a chave de nada.

Didi-Huberman utiliza a porta kafkiniana² – um puro enquadramento espacial – para melhor poder dizer dessa abertura. Como o suporte visual de uma instância bem mais geral, é tomada como o espaço em que as distâncias objetivas sucumbem diante de um jogo de afastamentos e contiguidades em que

[...] o *aí* se limita, se separa do *aqui*, do detalhe, da proximidade visível; mas [...] subitamente se *apresenta*, e com ele o jogo paradoxal de uma proximidade visual que advém numa distância não menos soberana, uma distância que *abre* e faz aparecer (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 246-247, grifo do autor).

² A remissão diz respeito à imagem ambivalente da porta, presente no penúltimo capítulo do *Processo*, de Kafka.

Haveria, ainda, um outro desdobramento possível a assinalar uma similitude entre o feito de Nauman e o espaço kafkiniano: o de uma ironia construída até o fim num jogo da forma, da construção. Tal apontamento, trazido por Didi-Huberman quando trata especificamente do escritor, se dá no contexto de um debruçamento sobre o caráter residual da imagem (aquela potência de dissipação), como se sua função originária fosse mesmo a de começar pelo fim. Nesse sentido, é possível ver o andar forçado de Nauman, gastando o espaço e fazendo escoar o tempo, na assertiva conferida a Kafka de que “é sobre si mesmo que ele aplica a ‘meditação geométrica’ do limiar interminável [...] [ao] escrever no *limiar de seu próprio fim* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 250, grifo do autor). Trata-se, pois, de uma forma de arte que conjugaria, diante de um limiar “[...] a suspensão frágil de uma inquietude com uma solidez cristalina, uma espécie de imortalidade a manter-se assim, interminavelmente, até o fim” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 250).

A simultaneidade de uma destruição (um resto assassinado) e de uma criação (um resto construído) – gastar e abrir o espaço; escoar e fazer nascer o tempo – aí assinaladas, conferiria à afirmação de que a imagem se estrutura como um limiar, o acréscimo de que ela também se estrutura, segundo Didi-Huberman, como uma cripta aberta, um lugar de luto e de desejo, uma memória e uma expectativa; uma fantasmática do tempo. Algo como aquilo que Walter Benjamin compreendia acerca da história: uma porta estreita, dizia ele, entre o que um dia teve fim e o que um dia terá fim (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998).

A alegação da existência de uma afinidade vital entre o presente trabalho e *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* pode ser justificada. Alguns aspectos vinculados como aquilo que, em suma, viabilizou esta produção, parecem ser suficientemente adequados para isso, na medida em que dizem respeito às considerações fundamentais já expostas, e que seguem sendo colocadas em jogo.

Não haveria como realizar, por exemplo, a apresentação desta tese sem fazer menção à simultaneidade dos inícios e dos fins. A começar pelo que se convencionou chamar de final, ou seja, pelo ponto em que a tese adquiriu sua forma, trata-se de afirmar que, se a elaboração de uma forma diz respeito, inevitavelmente, à ordem de um limite cuja força está em presentificar aquilo mesmo que encerra, iluminá-la com a imagem da obra em tela significa devolvê-la à potência do informe, colocando-a como distante de tudo que intentaria fixá-la sob as amarras do verdadeiro. Nesse sentido, a visão da obra de Nauman contribui para a apreensão de uma qualidade vital à forma-tese: a de ser da ordem de uma eterna precariedade, ou seja, coisa que se deixa ver como fabricada, composta, maquinada, cuja verdade não

excede nunca o tamanho da própria urdidura e cujo reconhecimento próprio como específica invencionice não implica em nenhuma associação com qualquer inverdade. Diante disso, afirma-se, desde já, que a sua maior força é a de não excluir do obstinado desenho das linhas de seu contorno a vibração ininterrupta e violenta de cada um dos pontos postos a traçá-las.

Tal qualidade assevera, pois, uma lógica outra que a da corriqueira rendição à utopia dos começos, fatalmente vinculados ao pretense desenlace dos finais. De maneira correlata à exposta na obra de Nauman, o que aqui se passa dispensa a grandiloquência constitutiva de tais marcos, e, por conseguinte, a ideia da descoberta de uma travessia que iria de um ponto a outro, não raramente marcada por um ápice na linearidade de um percurso antevisto. Menos as pedras do caminho a ser seguido (e não de *um* caminho), do que um abismo a cada passo, senão de todo cego, o suficiente. Mas o risco assumido acaba por dizer respeito menos à reiteração continuada de sua escolha do que à condição inescapável de um fazer que não se sabe de antemão e que, por isso, tem que forjar um lugar onde possa pisar a cada vez. E aí talvez esteja o ponto que sintetiza o que quer que venha a ser dito sobre o caráter procedimental desta tese: a forja destes lugares, somente possível quando coordenadas espaço-temporais já estabelecidas se embaralham ou desaparecem, diz respeito, no entanto e sempre, conforme Nauman visibiliza em seu feito, a um dentro. Não se fala, aqui, portanto, da experiência da ruptura, da grande ida ao fora lá de onde se poderia ver e, quiçá, corrigir o que se passa, como se fosse concebível pensar à parte das vicissitudes concernentes ao espaço e ao tempo de uma existência. Assim, a remissão à forja de um lugar a cada vez diz respeito, antes, à intensidade de um trabalho cuja obstinação investe na tentativa, afiliada à do artista, de abrir uma brecha nos limites do visível e do dizível de um espaço-tempo, esgarçá-los na medida mesma do repetido desbaste de suas normalizações. Sem dúvida, o gesto aí se faz necessariamente teso, dado que se constitui da matéria mesma que coloca sob suspeição. Mas essa é a exigência da distância que necessita ser crivada: a de uma desfamiliarização; em suma, o que se tem é, igualmente, um incessante trabalho do fim cuja aposta é a da insurgência de liames outros em meio à desnaturalização daquilo mesmo que o engendra.

Resta dizer, ainda, que se o gesto se faz teso, isso não se dá sem certa ambiguidade – soma-se a uma espécie de dispersão atenta, sem as beiras de um compasso, o pulso persistentemente marcado de uma compenetrada retidão –, nem tampouco sem a incorporação, em seu eminente caráter composicional, do acaso. Este, sugerido por Nauman nas repentinas orientações de seu vaivém, encontra, aqui, o seu lugar na imprevisibilidade dos encontros. Se são as fontes que ensejam o gesto, tanto aquelas que, por sua via, foram

encontradas, quanto aquelas que, à maneira dos *objets trouvés*, o encontraram (ainda que a aposta seja a da intuição e não a do inconsciente), não é possível trazê-las, ao menos no que têm de vital, sem a remissão ao acaso dos encontros. Uma evidência incorre, então, na visão mesma desses fins-começos: nada há a se dizer da leveza dos acasos sem que o peso honesto de uma necessidade como produto de uma inquietação indagativa e constante faça-se valer. É somente a partir disso que algo pode ser contado.

Na impossibilidade de marcar o ponto inicial desta tese – afinal, quando exatamente teve início a forja de um lugar como sua origem? – talvez seja possível afirmar, na esteira das injunções expostas, que algo tenha funcionado como o fortuito (mas preciso) trabalho daquela última centelha, responsável por atear fogo em uma casa inteira, deixando, de algum modo, à mostra, seu problema arquitetônico fundamental (AGAMBEN, 2013b). Tendo em vista a temática que passa a ser desenvolvida, é curioso o fato de que a imagem de um começo advenha justamente de uma referência que o filósofo Giorgio Agamben faz à arte quando a afirma, propriamente, como algo que, tendo chegado ao ponto extremo de seu destino, teria tornado visível seu projeto original. Urge trazê-los, pois, a centelha e o problema, sob uma atitude investigativa que menos acresce às coisas do que, delas, subtrai o que quer que venha a ser dito.

Figura 1. *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-68, 16 mm film, 10 min 30 seg. Frames em sequência).



Fonte: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v9n18/v9n18a11.pdf>. Acesso em 09 jul. 2018.

Se é pela ideia de uma última centelha que se anuncia, aqui, algo como um começo, talvez não seja de se estranhar que, de seu inicial clarão, tenha advindo, antes, o rebaixamento das luzes que ensejam uma normalidade, até o ponto mesmo em que, de sua vista, somente o que se pôde ver foi o pairar intranquilo de um esfumaçamento.

Trata-se, portanto, da suspensão da normalidade que impregna a reiterada alegação da conquista da democratização do acesso aos bens artístico-culturais, corroborada, hoje, pela notoriedade de um fato: os espaços expositivos dos chamados novos museus de arte têm recebido, não raro, uma quantidade massiva de público visitante.

Se uma resposta evidente para tal cenário assume certa prontidão quando se trata de uma aproximação que lhe é interrogativa – exatamente aquela que intenta explicá-lo segundo as injunções econômicas que, com bastante expressão, o perfazem –, ainda que seja, segundo o ponto de vista de sua pertinência, inquestionável, aquilo que, aqui, se movimenta não a toma, todavia, como suficiente.

Nesse sentido, dentre as recusas acionadas para que o gesto investigativo em tela adquirisse a espessura minimamente necessária para um impulso de partida, duas outras merecem ser mencionadas: a de uma abordagem voltada ao exame das tensões existentes entre, de um lado, o aparato institucional e, de outro, a produção artística, de modo que se evitasse obliterar, logo de partida, a possibilidade da visão de uma importante condição de imanência entre as linhas constitutivas de tais âmbitos; a da abordagem que toma como natural o encontro entre a arte e a educação no âmbito museal e que, no mais das vezes, acaba por impedir que as três instâncias que aí concorrem sejam pensadas.

Três recusas, portanto, de três vertentes que expressam, de forma majoritária, os discursos acadêmicos que circulam sobre o tema. A necessidade de trazê-las em um momento voltado à tarefa da apresentação da pesquisa – afinal, por que iniciar pelo que, dela, não faz parte? – diz respeito menos à tentativa de ressaltar seus contornos pelo que a ela, parece estar tão próximo quanto ausente, do que à possibilidade de externar o procedimento da recusa segundo a qualidade que tem.

Com efeito, ao contrário do que se evoca como a imagem comum de uma recusa, a qualidade daquela que é, aqui, acionada, não institui uma clivagem entre o que busca e o que não quer. Isso porque não se trata da perseguição a uma pretensa originalidade entendida como um modo de se estar à parte do instituído, mas sim da abertura de espaço o bastante para que se possa viver o exercício de estranhar, e, ao mesmo tempo, usar determinado

cabedal de saberes, inescapavelmente mais constitutivos do intento que a eles se dirige e afasta, do que é possível imaginar.

Claro está, pois, que se trata de uma recusa cuja potência é afirmativa. É por sua via que desponta a chance de se viver não propriamente a famigerada ideia do novo, mas uma luta sem a qual tudo o que viesse a ser dito e visto diria respeito ao mais do mesmo. Como o esforço de abertura de um limiar outro, essa recusa pode ser trazida, em síntese, como uma espécie de traição, entendida como o ato daquele que arma uma armadilha em sua própria casa (DELEUZE, 2007; FEIL, 2011).

Nesse sentido, o procedimento de recusa em tela está implicado com uma aproximação que não se deu senão de modo enviesado em relação a tal cenário, não por contar com a absoluta clareza de uma alegação de partida, mas sim por entender como necessária a busca de uma visão cuja perspectiva pudesse ser definida a partir de outros pontos de ancoragem que os comumente acionados. Desta feita, é como se se lançasse mão de alguns pontos que se intui ou acredita que pudessem funcionar como tal, de modo que no curso mesmo de uma procura – a da possibilidade, nunca dada de antemão, de que, de fato, funcionem – o olhar seguisse sendo arrastado até onde nunca havia estado.

Pois bem, toda a primeira parte desta tese, desde *O traçado de um cenário* até o capítulo intitulado *Uma trincheira*, o que se tem, eminentemente, é o arraste de um olhar. Uma das imagens mais apropriadas para a apreensão dessa investida parece ser a do giro de um caleidoscópio, ou seja, a de um espaço-tempo em que, mantida a mira em um mesmo cenário, se assiste à sua decomposição em favor de outro ponto de vista e visão. Ainda que tal imagem possa ser remetida à tese inteira, trazê-la como eminentemente associada à sua primeira parte parece atender ao fato de que, esta, figura como o momento em que se dá o arranque desse movimento, sua intensidade primeira, sem o qual não seria possível um lugar de parada, voltado, principalmente, para o ajuste de foco, para a acuidade da visão então lançada a uma vista outra, que não veio pronta e que importa, novamente, vasculhar. Com efeito, trata-se, agora, daquilo de que se preocupa a segunda parte da tese, intitulada *Composições*, de modo que a menção a uma imagem de cunho exploratório e busca de nitidez parece ser a que condiz com o modo majoritário de seu funcionamento. Entre ambas as partes está, pois, a metodologia da pesquisa ou, se se preferir, a exposição destrinchada dos procedimentos entendidos como os mais apropriados para a sua efetivação. Ao final, os *Enredamentos*, como o que foi possível ver e dizer na simultaneidade de uma ação que ensinou, igualmente, desenredar. Em suma, uma imagem em movimento.

Se os pontos aqui referidos, ainda que jamais tomados como pretensamente fixos, deveriam trazer a força necessária para o arraste de uma visão até o momento em que pudessem ser consolidados ou não como pontos de ancoragem propícios à viabilização de uma vista outra, urge apresentá-los sob a qualidade desse movimento, ou seja, implicados com a simultaneidade dos (des)enredamentos, tendo funcionado como aquilo que, ao mesmo tempo, lança à sorte e urde o esteio para o lugar nunca certo ou garantido – dado, inclusive a potência do irreconhecível que aí se instala – de uma possível paragem.

Assim, se determinadas recusas foram necessárias para que o gesto investigativo tomasse impulso, isso não se deu sem que fossem suscitadas e embasadas por uma específica fundamentação teórica *de onde e por onde* os pontos insistentemente referidos lhes foram somados, vindo a compor, como pontas de lança, a investida. Trata-se, pois, da noção foucaultiana da *governamentalidade* que desponta no curso *Segurança, Território e População* (1978), e determinado uso do termo *pedagogização*, cunhado pelo sociólogo alemão Janpeter Kob no final da década de 1950 (DEPAEPE et al. apud VIEIRA, 2016).

Se, no que diz respeito à fundamentação teórico-metodológica da pesquisa o próprio uso do termo arqueogenealogia em seu título já traz a referência direta a Michel Foucault como seu intercessor eminente, trata-se de apresentar a razão pela qual é exatamente a noção que o pensador elabora da governamentalidade aquela que adquire, ao lado da de pedagogização, um lugar de importância nesta investigação.

Nota-se que, mantida a lógica do entendimento de Bourdieu e Darbel (2007) sobre o assunto naquilo que lhe é substancial, ou seja, a de que, conforme mostram seus estudos sobre a frequência dos diferentes públicos aos museus europeus dos anos de 1960, a visitação a tais espaços está historicamente atrelada à constituição de uma dita experiência culta, inelutavelmente própria à hegemonia de conformações sociais específicas, não é, como bem poderia ser, a imagem de um ambiente expositivo rarefeito em termos de público aquela que funcionou como elemento disparador deste estudo mas, ao contrário, a da visão desses espaços apinhados de gente.

Com efeito, é na disparidade historicamente comprovada entre, de um lado, os dados que atestam a baixa visitação aos museus e, de outro, imagens de diferentes tempos-espços que os têm evidenciado – não somente hoje – como lugares capazes de concentrar aglomerações populacionais expressivas, que reside sua vitalidade.

A apreensão dessa afirmativa requer o entendimento de que se há de se considerar as diferentes gêneses do que se tem chamado de museu ao longo da história, a lógica aí mantida

é a mesma a que se assiste no momento em que emerge, no século XVIII, o dito museu moderno. No que diz respeito aos museus de arte, trata-se, pois, de uma instituição que desponta como a concretização de uma ponte a vencer a distância do fosso que é aberto entre determinadas noções de arte e de público (que, por sinal, emergem, igualmente, à época), de modo que é no jogo que se instala, desde então, entre tais pontas, que reside a possibilidade de sua própria existência.

Trocando em miúdos, tais instituições despontam, ao mesmo tempo, como a expressão concreta de uma fissura (o fosso) e a chance de sua remediação (a ponte).

Assim, à noção primeira de que haveria aí um paradoxo vem substituir outra, vinculada à apreensão da razoabilidade de uma maquinaria cujo funcionamento tem um início historicamente datado, de tal modo que pinçar do referido cenário a imagem de uma instituição apinhada de pessoas (e não a outra) vem ao encontro de uma atenção que opera, aqui, uma quarta recusa: mantida a alegação da democratização do acesso aos bens artístico-culturais sob suspeição, a de um esforço centrado em sua confrontação pelo fato de que se manteria, no mais das vezes, confinado à lógica do jogo aqui exposto, impedindo a visão dos lineamentos que o enredam, e que, em suma, permitem e justificam sua existência.

Desta feita, ainda que a imagem que disparou esta investigação permita corroborar a tensão insistentemente assinalada por Bourdieu da necessidade de se historicizar e circunstanciar as afirmações que asseveram a conquista da democratização do acesso aos bens artístico-culturais, principalmente quando se observa, ao que parece, uma intensificação real, na atualidade, da visitação aos espaços expositivo-institucionais – e aí, uma outra prerrogativa de análise mereceria atenção, que é exatamente a da necessidade de definição do que se entende por democratização –, a sua escolha diz respeito ao fato de que a presente investida se direciona para aquém dessa discussão.

Claro está, situar-se aquém dessa tensão significa trazer à baila, antes, o questionamento da associação verdictiva entre as práticas museais e a arte, e nisso, o que parece importar mais do que tudo: a defesa de que a vitalidade de tal associação teria a ver menos com a factualidade, ou não, da missão edificante que a funda – a de apresentar-se como uma ponte entre a arte e os homens –, e mais com a apreensão generalizada da necessidade que se deveria ter dela.

Decerto, manter crível uma promessa que segue sendo arrastada há mais de duzentos anos diz respeito à naturalização de crenças que atuam na configuração de seus próprios limites, afinal, segundo a lógica assinalada, como admitir, de um lado, a possibilidade da

existência de um mundo em que as pessoas teriam escolhido o escuro da ignorância, e, de outro, aquele no qual todas elas já teriam trilhado o caminho da emancipação?

A assertiva em tela comporta, portanto, uma defesa cuja sustentação se dá pelas noções de governamentalidade e pedagogização: se grandes contingentes populacionais têm sido arrastados – cada pessoa, uma a uma, diga-se de passagem, pelos seus próprios pés – aos espaços expositivo-institucionais de arte, esse fato não parece corresponder, em meio ao jogo inerente à maquinaria museal, ao zênite de sua aclamada vocação educativa de teor emancipatório (o que implicaria, pois, em sua própria derrocada), mas sim à eficácia de um governo de feições pedagogizantes que tem no encontro arte-museu-educação – e, com efeito, na pedagogização da arte –, um de seus braços fortes.

Uma breve explanação sobre tais noções vem contribuir para o entendimento de seu uso na tese, de modo que a argumentação que, em suma, a ergue e, neste momento, apresenta, fique clara. *Grosso modo*, a noção de governamentalidade não diz respeito ao essencialmente bom ou ruim, mas sim a algo que está presente em todas as relações, desde as formas instituídas de sujeição política e econômica até modos de ação de uns sobre os outros (FOUCAULT, 1995). Tal noção, a despeito de se disseminar como uma tecnologia de dominação que é sempre normalizadora, age via a apreensão das ideias de autonomia e liberdade (AQUINO, 2011). O termo pedagogização, por sua vez, é trazido aqui tanto como o fenômeno do espriamento do intento educativo no tecido social, quanto pela tendência desse intento em assumir e, ao mesmo tempo, reivindicar para si a responsabilidade sobre os fatos da vida, entendidos, então, como problemas a serem resolvidos (VIEIRA, 2016).

A relação tecida entre tais noções ganha em clareza quando Aquino (2011), em referência, propriamente, ao intento educativo, apresenta uma razão que lhes é inerente: cabe, igualmente, a este, atuar na normalização das condutas individuais valendo-se de um jogo incessante com a liberdade dos sujeitos envolvidos.

Desse modo, trazer, já de início, tais noções ressaltando-as segundo o que lhes é próprio mas também em relação à mútua implicação que têm, veio ao encontro da possibilidade de atravessar o cenário exposto de modo particularmente atento tanto à dimensão microfísica das relações de poder que o perfazem quanto ao intento educativo que se lhe atua e constitui como componente essencial.

Decerto, se não se diz do governo como algo essencialmente bom ou ruim, também não se trata de entender o intento educativo como uma prática fatalizada por um ideal coercitivo, mesmo que (ou ainda mais quando) naturalizada como da ordem do benfazejo. A

questão está, no entanto, no fato de que uma vez que esse intento se impõe, inelutavelmente, como a conformação do verdadeiro e do falso, atuando, sempre, não somente como um lugar de verdade mas também como um dos modos cotidianamente correntes de sua circulação, aquilo a que se assiste, majoritariamente, nos discursos pertinentes ao pensamento educacional consiste em obstiná-lo à tarefa capital de atingir determinado fim, invariavelmente regrada, sob essa aura teleológica, pelas noções de desenvolvimento, emancipação e felicidade (AQUINO, 2017).

Se essa forma de entendimento da prática educativa vai de encontro à agonística inerente ao próprio ato de ensinar na medida mesma em que este não está fadado a um desfecho triunfal mas, muito pelo contrário, a um incontornável fracasso, levando-se em conta que será “obrigatoriamente moderado pelas contracondutas facultadas pelos modos de governo vigentes naquele intervalo histórico” (AQUINO, 2017, p. 674), trata-se de notar que a incisura da intencionalidade exposta diz respeito a nada menos do que ao embotamento de sua qualidade primeira, que é ser da ordem de uma indeterminação.

Nesse sentido, cabe fazer ressoar no termo pedagogização a advertência de Foucault quando afirma que “[...] nem tudo é ruim, mas tudo é perigoso [...]” (FOUCAULT apud AQUINO, 2017, p. 673).

Dito isso, não parece ser possível atravessar o cenário expositivo-institucional da arte senão sob uma espécie de ceticismo vitalista, trazido por Aquino (2017) como sucedâneo do que Foucault declara como hiperativismo pessimista ao atentar para as intencionalidades que marcam as ações de uns sobre os outros. Isso porque as práticas museais, ao se constituírem, por si só, como a concretização de iniciativas cujo caráter mediador funda-se segundo a defesa de uma clara vocação educativa, têm se apresentado, histórica e notoriamente, como um importante meio de produção e circulação de discursos que atribuem a si mesmos a qualidade de porta-vozes das mudanças sociais apresentadas como necessárias ao progresso e ao bem-estar da humanidade.

Trata-se de observar, ainda, que se é no encontro entre a sanha pedagogizadora já mencionada e os saberes tipicamente museológicos que se assiste, hoje, ao espraiamento do ato museal no tecido social até as vias de sua própria saturação – trazida, na chave agambeniana, como uma espécie de museificação do mundo (AGAMBEN, 2013a) – quando, a isso, se junta a arte, tal máquina parece adquirir a forma perfeita.

É como se coubesse à arte, segundo a visão historicamente deflagrada de seu fazer como transcendente à processualidade das relações cotidianas, garantir ao intento educativo,

na incessante regulação do jogo entre governo e liberdade, o contrabalanceamento necessário para o alcance de sua estratégia nuclear: a da funcionalização de condutas que, na medida mesma de seu franco assujeitamento à ordem, se autoimputam o estatuto da contraconduta. Aí estaria, pois, o máximo da eficácia do governmentamento.

Nesse sentido, alguns apontamentos, ainda que sumariamente apresentados, vêm contribuir para a fundamentação do argumento, além de mostrar a necessidade de que o uso do termo pedagogização seja alargado quando se trata de pensar o encontro arte-museu-educação. Um deles diz respeito ao fato de que uma importante vertente discursiva ativamente presente na esfera da produção da arte desde, propriamente, seu ingresso na era da estética a apresenta, igualmente, como obstinada ao cumprimento de uma tarefa teleológica segundo as noções de desenvolvimento, emancipação, felicidade etc., como se coubesse ao que se entende como a exemplaridade ímpar de seu feito mostrar para a humanidade qual o caminho a ser tomado em direção a um mundo melhor.

Importa notar que tal vertente, enfeixada e nomeada como *vanguardismo* por Thierry de Duve (2010), e exemplificada pela via de pensadores como Saint Simon, Laverdant, Balzac, Victor Hugo, Schegel, Schiller, Schelling e Novalis, assume outra dimensão quando o autor, ao defender a necessidade de livrar a produção da arte de tal peso, mostra que tais discursos, muito embora possam ser datados, encontram forte ressonância em um modo hegemônico de compreensão da prática artística até os dias atuais, sem que daí se exclua, é claro, a dos próprios artistas.

O que se assiste, nesse sentido é, igualmente, a uma expressiva obliteração da possibilidade de ocorrência do que Rancière (2012) chama de eficácia da arte, ou seja, a potência da arte em provocar um dissenso entendido como um choque entre diferentes regimes de sensorialidade, na medida mesma em que o caráter pedagogizante próprio a tal entendimento teima em retirar da prática artística sua qualidade fundamental que é, também, a de ser da ordem do indeterminável.

Mantendo sob a mira, nesse quadro argumentativo, o conceito de *Bildung* (WEBER, 2006) como uma espécie de entroncamento inicial da pedagogização deflagrada no encontro arte-museu-educação, a imagem que desponta é, portanto, a do eterno espectador aluno, tanto mais assujeitado quando mais imantado estiver pela noção do culturalmente edificante. Afinal, em que medida seria impossível afirmar que o mais perverso efeito dessa noção, como polo imantador de movimentos de conduta, seria o de perpetuar uma violência sem igual porque, mais do que despercebida, é autoinscrita por todos e por cada em seus próprios modos

de vida como sinônimo de uma experiência formativa calcada na ideia de que seres distintamente emancipados (ou em franco processo de emancipação) estariam sempre a perambular nos espaços expositivos da arte?

Assim, uma fina atenção do olhar dirige-se à pedagogização da arte no encontro arte-museu-educação, tendo em vista a inelutável eficácia que este assume ao operar, em um mundo crivado por um acentuado ensejo de musealização, a sustentação de uma incompatibilidade que, afinal, lhe é fundamental: a de manter crível um ideal de liberdade enquanto o faz em nome de mais governo.

Se notar essa incompatibilidade parece ser uma das mais urgentes necessidades de nosso tempo, tanto e principalmente porque nem sequer a notamos em meio à sua própria disseminação, a presente investigação buscou articular um endereçamento ao encontro arte-museu-educação não, propriamente, pelo que poderia trazê-lo segundo sua potência própria ou específica (nunca passível de ser dada de antemão), mas sim pela tentativa da visibilização dos modos pelos quais a referida incongruência seguiu (e segue) sendo sustentada por todos e cada um a ponto de se poder dizer menos do espectador emancipado, e mais, ao que tudo indica, do eterno espectador aluno.

Uma vez que a afirmação exposta permite trazer as práticas em tela como constitutivamente implicadas com determinadas objetivações do real e processos de subjetivação, assinalando, com Didi-Huberman, o fato de que a cultura atua como um “lugar de conflitos em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 105), tratou-se de somar ao gesto investigativo a necessidade de perscrutar, no encontro arte-museu-educação, a belicosidade que lhe é especificamente inerente. Esta, ainda que entrevista no início de seu curso, ganhou outra dimensão quando evidenciada no encontro com determinadas fontes de pesquisa, não apenas no que diz respeito à coextensividade diretamente acionada entre a arte e a guerra/revolução, mas também segundo a visão do poder nos termos de um combate, de uma luta travada perpetuamente no interior de uma pseudopaz solapada (FOUCAULT, 2010).

O gesto investigativo em tela toma, portanto, o encontro arte-museu-educação pela possibilidade de verificação do modo como a pedagogização que, historicamente, o sobredetermina – o que, claro está, não diz respeito ao entendimento de seu lugar, das práticas que o perfazem e daqueles que o protagonizam, como passivos –, faz ver, a rigor, a eficácia de um específico processo de governo de si e do outro, legitimado como necessidade para o bem comum, tanto na forma de desenvolvimento social quanto de certa edificação de si.

Evidenciá-lo segundo os lastros e deslocamentos próprios de uma investida pedagogizante e pedagogizadora parece ser, nesse sentido, uma das maneiras mais profícuas de se poder ver aquilo que nos tornamos, dado que, conforme afirma Agamben (2013b), o lugar da arte assinala o lugar do homem na história.

A possibilidade de sistematização desse quadro argumentativo, apresentado, aqui, sinteticamente, e situado no capítulo *Uma Trincheira* da tese como o ponto em que o referido arraste do olhar engendrou certa paragem para a perspetivação de uma visão somente entrevista – uma paragem entendida, portanto, como a constituição de um movimento outro –, não se deu sem que fontes teóricas, temáticas e empíricas estivessem sendo manejadas. Nesse sentido, tal quadro responde a um percurso pertinente aos capítulos iniciais da pesquisa cuja elaboração foi possível devido ao gesto arquivístico, simultaneamente, delineado.

Desta feita, segue uma apresentação sucinta dos principais tópicos abordados nestes capítulos. O primeiro deles, intitulado *O traçado de um cenário*, apresenta: um panorama geral das práticas expositivo-institucionais hegemônicas da atualidade; o fenômeno de seu espraiamento, desde a década de 1980, segundo diferentes vertentes; a justificativa da escolha dos termos museu/museal nesse processo investigativo, na medida em que abarca instituições cuja tipologia é outra; o imbricamento entre as práticas artísticas e museais em evidência à homologia histórica entre os deslocamentos pertinentes a ambas; a tentativa do discurso museológico em classificar as práticas expositivo-institucionais da atualidade; o caráter desenvolvimentista que domina os discursos museológicos com remissão a uma leitura específica acerca dos museus de arte via os conceitos de anti-museu e museu de interface, de Martin Grossmann (1991; 2011); a apresentação de três relatos baseados, eminentemente, em discursos institucionais pertinentes a uma seleção justificada como representativa das práticas hegemônicas do setor no país: o Centro Cultural Banco do Brasil, o Instituto Inhotim e o Museu de Arte do Rio.

O segundo capítulo, intitulado *O (in)destrincável do encontro arte-museu-educação*, focaliza o apelo educativo diretamente acionado nos discursos concernentes aos diferentes processos de musealização historicizados, com ênfase no escrutínio do(s) lugar(es) ocupado(s) pelos museus de arte quando do advento da Nova Museologia (oficializada em 1982) dado o fato de que seu discurso fundante enaltece a funcionalização dos museus etnográficos (na esteira dos ecomuseus) como exemplares do apelo ao social que marca o setor desde, propriamente, o pós-guerra. Para isso, pontua: o modo como se deu um novo imbricamento entre as práticas artísticas e museais segundo um renovado apelo à educação na esfera,

inclusive, de organismos internacionais, como resposta à tensão do paralelismo observado entre ambos os campos nos anos de 1960; um pequeno histórico da Nova Museologia, voltado ao momento de sua emergência; a defesa da inexistência de uma continuidade entre o que se assistiu, por exemplo, com o advento do Masp no final da década de 1940 e o dos centros culturais na década de 1980, dada, exatamente, à intercorrência de um processo de musealização cuja gênese era outra; a emergência, à época, da figura do curador e, logo em seguida, da do curador artista e da exposição como obra, como a necessidade da intensificação do intento educativo no rol de práticas artísticas e museais que caminhavam em direção a um campo expandido; o acento mercadológico evidenciado nas práticas artístico-museais da década de 1980 e sua franca implicação com as palavras de ordem de clara intencionalidade educativa que circulavam nos discursos diretamente implicados com as metapolíticas de então. Por fim, o trajeto faz um salto retroativo ao século XVIII de forma a trazer o conceito de *Bildung* como uma espécie de articulação seminal de uma intenção formativa no encontro arte-museu-educação.

O terceiro capítulo, cujo título é *A lógica de um dissenso*, investe na apresentação de discursos que, por si mesmos, desestabilizam as formas comuns de entendimento do museal, a começar pela racionalidade que reina na apresentação de sua cadeia operatória no discurso museológico. *Grosso modo*, trazem: o entendimento operado por Foucault desses lugares como heterotopias do tempo; o fato de que dizem respeito a certo modo de transmissibilidade da cultura (retirar e acumular), que é datado e que se vincula a questões trazidas como de urgência na atualidade, como a do abarrotamento e inviabilidade administrativa de muitas reservas técnicas; a apresentação da figura do *coleccionador autêntico* tal qual mostra Walter Benjamin, aquebrantando uma ideia universal de colecionismo; a impossibilidade de se traçar uma continuidade entre as famosas câmaras de maravilha do século XV e a acepção moderna do museu; a visão de sua emergência como inseparável da cisão que acomete o modo de produção e recepção da arte desde seu ingresso na era da estética. É a partir do estranhamento valéryano dos museus, tomados, então, como a expressão física dessa cisão, que a escrita investe, em um segundo momento, em uma espécie de conversação entre vários pensadores acerca do assunto, demonstrando a impossibilidade de que seja trazido pela via de um consenso. Desta feita, Agamben e Rancière foram mantidos por mais tempo na arena de uma luta, tanto pela extensão de suas contribuições sobre o tema quanto pelo que trazem de incomum no contexto geral das abordagens sobre o assunto. Nesse sentido, uma incursão criteriosa no pensamento desses pensadores trouxe, no bojo do que se constituía como

propício à construção do percurso em tela, contribuições fundamentais para a elaboração da argumentação da tese.

Realizada a apresentação dos capítulos iniciais da pesquisa, uma retomada pontual de seu específico caráter procedimental parece fornecer o impulso necessário à apresentação de seu último capítulo, intitulado *Composições*. Neste momento, é importante apontar que a arqueogenealogia foucaultiana, tomada como claro balizamento teórico-metodológico da pesquisa, ao atuar como contraponto radical à hegemonia de uma visão historiográfica de cunho patrimonialista no interior da qual a forma museu firma-se como emblemática, permitiu que a fundamentação do gesto arquivístico que lhe é pertinente assumisse um caráter crítico extensivo à sua própria temática.

O quinto capítulo da tese é inteiramente dedicado a tal gesto, desde sua fundamentação teórica até, propriamente, o detalhamento da forja do arquivo da pesquisa, passando por um aporte teórico acerca do uso da imagem via a ideia de (re)montagem, que contou com certa incursão no pensamento de Warburg quando de sua realização do atlas *Mnemosyne* (1924-1929).

No que diz respeito ao arquivo da pesquisa cabe mencionar que se tratou da arregimentação criteriosa de uma soma expressiva de periódicos acadêmico-científicos em curso no país das áreas da arte, da museologia e da educação. Tal gesto, entendido como horizontalmente largo, atendeu à intenção de perscrutar, nas publicações referenciais das últimas décadas, os artigos que pareciam fazer vibrar, segundo diversas facetas e com maior ou menor evidência, aos anseios investigativos da pesquisa. Desta feita, 461 artigos foram selecionados de um total de 45 periódicos e funcionalizados à extração dos principais lineamentos discursivos que interessavam ao crivo da tese. A partir de determinada ordenação desses lineamentos, chegou-se à elaboração de 13 categorias analíticas remetidas diretamente à visibilização de processos de pedagogização engendrados no encontro arte-museu-educação. Neste momento, ficou claro o quanto tal noção, que se consolidava na presente investigação, assumiu uma forma alargada não somente em relação ao comum do termo, mas também no que diz respeito ao que se entende usualmente como investida educativa no meio artístico-museal. Trocando em miúdos, não se tratava de verificar o fenômeno da pedagogização unicamente nos setores ou projetos educativos que atuam nos museus de arte mas também nos deslocamentos sofridos na arquitetura dos museus e formas expográficas, nas intervenções tecnológicas que perfazem os espaços expositivos, nos processos de musealização e de patrimonialização segundo a visão histórica desta forja e por aí segue.

A produção do arquivo da pesquisa também contou com a incisura de um gesto verticalizado no material que se formava, de maneira a trazer a amplitude necessária à historicização do que despontava como polêmica, problema, conflito etc. no sentido da identificação de deslocamentos históricos importantes. Tal gesto foi, então, responsável pela integração de revistas, catálogos de exposições e jornais pertinentes a épocas mais remotas, as quais, ainda que contempladas nas remissões realizadas nos artigos pesquisados, não constavam naquele material.

A conjugação desse manancial segundo seus diferentes tempos de abordagem, somada às categorias analíticas do processo de pedagogização investigado no encontro arte-museu-educação, possibilitaram a visualização de seis palavras que, ao que parece, condensavam muito do que dispunham os discursos afeitos a tal processo: liberdade, revolução, resistência, participação e inclusão. Tomadas, igualmente, como categorias analíticas, essas palavras, aglutinadas a tudo o que foi até aqui descrito, conduziram diferentes atravessamentos no arquivo da pesquisa, permitindo que as composições expostas no sexto capítulo da tese fossem realizadas. Desta feita, segue que:

- a composição movida pela palavra *liberdade* traz uma visão panorâmica das práticas de patrimonialização e musealização no país, passa pela análise de Foucault da dimensão da guerra no poder quando se debruça sobre o discurso histórico-político da luta e finaliza com um cotejamento entre o Museu de Auschwitz-Birkenau e o Instituto Inhotim;

- a composição movida pela palavra *revolução* trata da emergência dos grandes museus de arte moderna e do alavancamento que trazem à visão do educativo em meio à tentativa da demonstração de certa coextensibilidade entre a política e a arte, passível de ser notada, à época, tanto pela via do autoritarismo do Estado no discurso da guerra quanto nas disputas em torno de uma imagem da arte que pudesse vingar como exemplar (ainda que ambíguo) de uma noção de progresso e da necessidade da revolução, em ressonância com as imagens que despontam das cidades modernas e de sua relação com os projetos de museus;

- a composição movida pela palavra *resistência*, disparada pela imagem dos canhões do exército em frente ao local onde funcionava, em 1964, o Museu de Arte Moderna da Bahia sob a direção de Lina Bo Bardi, incorre na apresentação do trabalho efetuado naquela instituição como meio de se pensar o apelo, à época, a determinadas noções de arte popular, de povo e do intelectual-artista, de tal modo que, em meio à visão da ocupação do lugar pelo exército, são constatadas ressonâncias entre as imagens historicamente constituídas do *ser*

brasileiro e as determinações de Bo Bardi na feitura de um trabalho que é apresentado como antifolclórico, antibienal e antirevitalização;

- a composição movida pela palavra *participação* efetua uma inversão no entendimento de seu uso como sinônimo de acesso aos bens artístico-culturais, abordando-a, na esteira de Thierry de Duve (2010), segundo um arco temporal amplo que parte de uma anedota referente à abertura de uma coleção particular do século XVIII ao público e chega ao projeto *A Voz da Arte*, lançado recentemente pela Picanoteca do Estado de São Paulo em parceria com a IBM, passando, com maior detidão, por dois momentos em específico: o da Egba de 1879 e o da Bienal do Mercosul (2006-2013);

- a composição movida pela palavra *inclusão*, voltada à tentativa de certa apreensão do trabalho realizado nos museus de arte cuja ênfase é a de uma abertura às ditas minorias, focaliza a exposição *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (2014) realizada no MAR, mas utiliza, para a tarefa, a descrição de uma situação museal que, na impressão mesma da realização de um cotejamento disparatado, revela contribuir, de maneira ímpar, para a visualização do que aí se movimenta: trata-se do que conta o antropólogo Amaris Luis Silva (2014) acerca de um rito museal realizado pelo trabalho conjunto entre um grupo de profissionais do Museu das Culturas Dom Bosco e um grupo de índios bororo da Terra Indígena de Meruri (MS) no momento em que a instituição, em transferência para nova sede, exigiu o deslocamento de três crânios e peças ósseas indígenas de seu acervo.

Claro está que a remissão a uma paragem como própria a tal momento só ganha algum sentido como meio de diferenciação do movimento anterior. Com efeito, os atravessamentos próprios a essas composições demandaram um movimento ímpar, cuja intensidade estava no jogo entre o já visto e a possibilidade ou não de ancorar os pontos lançados para a perspectivação de uma visão que acontecia em ato. Nesse sentido, a escolha de palavras de ordem – liberdade, revolução, participação, resistência e inclusão – que funcionam como forças de manutenção do cenário que interessava decompor foram acionadas de modo adversativo ao da fixação de seu uso pela via das pretensas qualidades que, naturalmente, emanariam, ou seja, sob uma espécie de giro, torção ou inversão do movimento a que, usualmente, são colocadas a serviço.

Ao que parece, a historicização realizada, de clara inspiração arqueogenealógica, ao atentar para a visibilização da existência de uma implicação mútua entre o fenômeno da pedagogização no âmbito do encontro arte-museu-educação e palavras cuja naturalização

aciona, a rigor, diferentes noções de contraconduta, faz ver que determinadas ideias de governo e liberdade não estão tão distantes assim do que comumente se imagina.

Mostrar que a vitalidade do jogo do governo se assenta na crença generalizada de que uma sociedade devotada a determinada noção de aprendizagem *da arte e pela arte* é uma sociedade plena de sujeitos livres, diz respeito a nada menos, portanto, do que à produção de determinados modos de existência, já bem familiares. Se, ao que parece, essa noção de aprendizagem prescinde, hoje, não apenas do que se vale uma situação de ensino, mas também daquilo mesmo que poderia ser denominado, com certo ou nenhum convencionalismo, de arte, algo parece assinalar regulações muito mais sutis na conformação do referido jogo, levando-se em conta que o que se assiste é, ao mesmo tempo, ao alastramento de um importante processo de museificação do mundo. É disso de que trata, eminentemente, a escrita final da tese, intitulada *Enredamentos*.

Por fim, parece necessário dizer que nada aqui investe no apelo à conformação de um outro mundo. Se é na contingencialidade da história que as vidas se desenrolam, sua negação em favor da ideia de que determinado mundo, e não esse, é o que deveria vingar, parece sofrer de utopia semelhante à que se intenta criticar. Além do que, há algo que assinala, para além do desassossego de uma visão que faz ver esse mundo oscilar entre o que é e o que supostamente deveria ser, uma inquietude de outra ordem, paradoxalmente instada à visão de uma beleza que se lhe imprime, conforme diz Maurois (1990), o sentimento de um impossibilidade de variação.

1. O traçado de um cenário

Uma ligeira mostra da existência de publicações destinadas à veiculação dos índices de visitação de instituições expositivas de arte, derivadas dos setores público e privado, atesta o fato de que muitos deles têm recebido uma quantidade massiva de visitantes, dando a ver, inclusive, a factualidade do fomento deste fenômeno.

De acordo, por exemplo, com um projeto intitulado *Exposições do Brasil*, desenvolvido desde 2010 pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM, 2009) como produto de metas do Plano Nacional de Cultura (PNC, 2010) e do Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM, 2010-2020), dados numéricos referentes à visitação pública a exposições de curta duração no país são coletados e gerenciados anualmente. Fornecidos em colaboração à publicação britânica de alcance internacional, *The Art Newspaper*, que realiza, por sua vez, desde 1996, o *ranking* das exposições mais vistas no mundo, esses dados colocam o Brasil em lugar de destaque.

A título de exemplificação, dentre várias outras elaborações estatísticas voltadas ao tema, como a de que o país recebeu cerca de 900.000 visitantes na 32ª Bienal Internacional de São Paulo (2016) tendo, por isso, figurado no *Top 15 Big Ticket Shows*, tais dados atestam que: o Brasil ocupou, em 2017, com *Mondrian e o movimento De Stijl*, realizada no CCBB-RJ, o sexto lugar na lista das vinte exposições mais visitadas no mundo, atingindo o total de 516 mil pessoas; em 2016, a exposição *O triunfo da cor: o pós-impressionismo*, que trouxe para o país 75 obras do *Musée d'Orsay* e do *Musée d'Orangerie*, colocou o Brasil, com o CCBB-RJ, em primeiro lugar das dez exposições mais vistas no mundo, atingindo um público de 749.679 visitantes e média diária de 9.700 pessoas; em 2015, dentre as vinte exposições mais visitadas no mundo, o destaque vai para três posições ocupadas pelo país com as exposições *Picasso e a Modernidade Espanhola*, *Kandinsky: tudo começa num ponto*, ambas no CCBB e *Salvador Dali*, no Instituto Tomie Ohtake- SP; em 2014, dentre as vinte posições de destaque, o país ocupou sete delas; em 2013, quatro; em 2012, com a exposição *O Mundo Mágico de Escher*, também no CCBB-RJ, o país ocupou o primeiro lugar no *ranking* mundial das exposições mais visitadas no ano, tendo alcançado o montante de 97000 visitas diárias (IBRAM, 2018).

Talvez a possibilidade da suspensão da normalidade que aí estaria presente se faça tão mais próxima quanto menos distante se puder estar dos tempos em que as imensas filas que, hoje, não raras vezes, se avolumam nas portas de museus de arte seriam, muito provavelmente, desconsideradas como uma realidade possível. Mas isso não advém,

meramente, do trabalho dos anos vividos (e que, por isso, a eles estaria restrito), mas de algo que se dá, antes, como uma produtiva incapacidade, ou, se se preferir, como a potência de uma recusa, uma vez que as luzes que o clarão da centelha vem rebaixar não permitem que se vejam as coisas mesmas que iluminam, senão pelo esfuziar das verdades que teimam em encerrá-las e que, neste caso em específico, estancaria o assunto tomando-o como a consequência absoluta do claro veio mercadológico que, seguramente, o constitui.

É, portanto, exatamente no ponto em que o referido esfumaço abre um escuro que as práticas expositivo-institucionais da arte passam, aqui, a ser entrevistadas como que deslocadas da fixidez de uma determinação, irrompendo, numa espécie de jogo entre diferentes espaços-tempos, como figuras nodais no cenário da pesquisa.

Se se investir, por exemplo, na realização de uma breve comparação entre o que se configura como hegemônico nessas práticas na atualidade e aquilo que reinava há bem pouco tempo em tais domínios, não é necessário qualquer esforço de visão para observar que as filas às portas de equipamentos artístico-culturais são apenas um dos sinais da evidência de alterações bastante significativas que, em suma, têm desestabilizado a certeza de que a austeridade tradicionalmente imputada ao espaço expositivo da arte deva mesmo ser tomada como sua qualidade primeira ou essencial.

Desta feita, ainda que não seja possível afirmar que aglomerações humanas nunca tenham feito parte do cenário expositivo da arte, haja vista, por exemplo, uma curiosa publicação de 2015, assinada pelo então chefe executivo da *Royal Academy of Arts*, Charles Saumarez Smith, intitulada *Blockbusters aren't the be-all and end-all: art exhibitions have been pulling in the crowds for centuries* (SMITH, 2015, p. 4), pela qual o autor reúne um conjunto numeroso de exposições de diferentes tempos e espaços como exemplar de tal fato, trata-se de ver que a possibilidade mesma de tal investida isenta-se da necessidade de que cada uma das exposições que conformam tal conjunto seja perspectivada historicamente.

Nada exclui, portanto, daquilo que se assiste hoje em referência às multidões que invadem tal cenário, o crivo de uma singularidade. Em atenção a isso, nota-se que algumas das alterações que o compõem sobejam no que diz respeito aos seus próprios índices de exteriorização: o arrojo de projetos arquitetônicos capazes de configurar novos equipamentos culturais como chamarizes nos circuitos turísticos que articulam uma rede específica de cidades em escala planetária; o incremento crescente de um programa de necessidades voltado à oferta de serviços nos espaços internos desses equipamentos tais como cafeterias, restaurantes, livrarias, lojas, salas de projeção, de concerto, dentre outros; a oferta de aparatos

tecnológicos de realidade aumentada e inteligência artificial via aplicativos instalados em celulares acoplados a fones de ouvido como os mais recentes e promissores mediadores entre espectador e obra etc.

Destarte, a apresentação de alterações de tal ordem permite a contextualização mínima do específico veio que constitui, hoje, a imagem de domínio quando o assunto é a exposição da arte, de modo a situar sua inseparabilidade mesma da generalização de uma assertiva que se faz presente, principalmente, nos discursos da área: a de que se assiste, na visão das imensas filas no interior e às portas das instituições expositivas, à conquista do acesso à arte.

Conquista esfuziante, pois, dado que externaria a realização da tarefa que se firma, historicamente, como condição e justificativa de existência desses equipamentos: a da própria formação *de* público, seu arrebanhamento, idealmente ligada a uma conquista ainda maior, a da formação *do* público. Esta, como a razão primeira e última desses espaços, continua a ser trazida nos discursos que se lhes contam como aquilo que os sustenta, mesmo ou sobretudo quando alterações como as sinalizadas os tenham tornado, muitas vezes, conforme afirma a filósofa Otília B. F. Arantes (1991), passíveis de comparação com os *shopping centers*.

Não é possível, no entanto, que a magnitude que envolve essa generalizada ideia de êxito no setor seja sequer estimada sem que se traga o fato de que se assiste, desde a década de 1980, a uma espécie de espraiamento da prática expositivo-institucional segundo diferentes perspectivas que de alguma forma se conectam, a saber: a proliferação dos museus via a produção de uma variedade tipológica sem precedentes; o alargamento de suas margens de atuação, assim como das de instituições afins, no que diz respeito ao redirecionamento de um trabalho tradicionalmente focado no objeto para algo cuja ênfase passa a recair nas relações sociais daí derivadas, como tarefa proclamada pela chamada Nova Museologia (1982); a realização de construções, reformas, ampliações e restaurações, peculiarmente verificáveis no campo específico das instituições expositivas de arte.

Ainda que, em evidência às tantas realidades que compõem o setor, discursos conhecidos há muito continuem a apontar as mazelas que o acometem devido, dentre outras razões, à ineficiência das políticas públicas culturais e à dificuldade crônica de fidelização do público, esse breve recuo no tempo permite trazer às alterações já sinalizadas dados que têm positivado, desde então, a referida ideia de triunfo na área, afinal, somar-se-iam à defesa de que, pelo menos há quase quatro décadas, as instituições expositivas, em franca evolução, teriam passado a cumprir, finalmente, a eterna e repetida promessa da democratização do acesso físico e, quiçá, simbólico, aos bens artístico-culturais.

Não se trata, obviamente, de um fenômeno circunscrito ao país. Não obstante, uma rápida investida nessas três perspectivas de alastramento, ainda que inescapavelmente parcial, parece suficiente para consubstanciá-las em solo brasileiro.

Desta feita, no que diz respeito à proliferação dos museus, nota-se a eminente investida de um processo de musealização que tem se mostrado capaz de abarcar tudo o que há. Em referência a essa crescente e inusitada museificação das coisas do mundo, a antropóloga Regina Abreu, já na década de 1990, assinalava:

Os museus estão por toda parte. Grandes e pequenos, eles se multiplicam [...] Da memória nacional à memória individual, vivemos um momento paradoxal: na era do descartável, sentimo-nos cada vez mais obcecados pela ideia de preservação [...] De acordo com editorial recentemente publicado no *Jornal do Brasil* (29/03/92), o Brasil teria sido acometido por um terrível mal: “síndrome de museus”. Nas palavras do editor, quase todas as semanas alguém proporia a criação de um museu novo, destinado aos mais inimagináveis assuntos [...] No Rio, haveria museus do trem, da farmácia, do bonde, do negro, da Polícia Militar, dos caçadores (com animais empalhados), do telefone, da patologia (ABREU, 1996, p. 51).

Uma ligeira consulta ao *Guia de Museus Brasileiros*, lançado em 2011 pelo IBRAM, permite constatar, somente entre as décadas de 1980 e 2000, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo respectivamente, a abertura dos seguintes museus, dentre outros: da vida, da maré, da limpeza urbana, de favela, da cidade, da geodiversidade, do universo, da cadeira; da arte da mágica, ilusionismo, prestidigitação e ventriloquia, da energia, do automóvel, dos transportes públicos, de microbiologia, micróbios e vacinas, de odontologia, da educação e do brinquedo, da pessoa, do rádio, da televisão e novas mídias, do futebol, da língua portuguesa, do espiritismo, de rua, dos óculos, das invenções, da cultura, do espiritismo, do objeto brasileiro, da tatuagem (IBRAM, 2011).

Quanto ao alargamento do trabalho das instituições expositivas no que concerne, propriamente, ao redirecionamento da ênfase no objeto para as relações sociais, vale mencionar as recentes configurações trazidas como exemplares de tal investida, como os ecomuseus, museus comunitários, participativos, de sociedade, de território, de cidade, integrais, inclusivos, a céu aberto, virtuais etc. Somente no que se refere à ocorrência de museus comunitários no país é possível citar, dentre outras: Museu da Maré, Museu Vivo de São Bento, Museu de Favela, Museu da Rocinha-Sankofa, Ecomuseu Nega Vilma, Museu do Horto, Ecomuseu Amigos do Rio Joana, Ecomuseu de Manguinhos e Museu das Remoções (IBRAM, 2011).

Nota-se que a maleabilidade presente em tais iniciativas permite tanto que atuem como a expressão inaugural de equipamentos culturais ligados a toda e qualquer área de

conhecimento, quanto que sejam parcial ou integralmente funcionalizadas nos já existentes tendo em vista a alteração de seus perfis. De qualquer maneira, no que diz respeito à arte, para além das instituições de alegada vocação comunitária até mesmo as megaexposições que pululam nos circuitos internacionais são trazidas pela via de uma abertura outra ao social, na medida mesma de sua ampla chamada ao público e, não raras vezes, do tratamento expográfico com que contam, tido como de ponta no quesito interação obra-espectador via a incorporação de novas tecnologias.

No que diz respeito às novas construções e reformas de equipamentos culturais no país, um parco levantamento permite estimar a intensidade de tal efusão. Em direção, especificamente, à arte, observa-se que entre, principalmente, o final da década de 1980 e início da de 2000, foram inaugurados: o Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão de Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza (CE); o Museu de Arte Moderna Aloísio Guimarães, no Recife (PE); o Museu Vale do Rio Doce, em Vila Velha (ES); o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (RJ); o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (PR) etc. Além desses novos equipamentos, outros, já existentes, foram requalificados, sendo possível destacar: o Museu de Arte Moderna da Bahia; o Museu de Arte da Pampulha, de Belo Horizonte (MG); o Museu de Arte Moderna de São Paulo; a Pinacoteca de São Paulo; o Museu de Arte do Rio Grande do Sul etc. Para além dos museus, foi criada uma rede de centros culturais ligados a instituições financeiras, tais como: Itaú Cultural (1987-SP), CCBB (1989-RJ), Instituto Moreira Salles (1990-SP), Centro Cultural Correios (1993-RJ), Santander Cultural (2001, em Porto Alegre-RS), Instituto Tomie Ohtake (2001-SP) etc. Como instituições públicas não-museológicas, destacam-se: Espaço Cultural Sergio Porto (1980- RJ), o Centro Cultural São Paulo (1980-SP), Paço das Artes (1970- SP, fechado no início de 2016); Centro Universitário Maria Antonia (1999- SP); Fundação Joaquim Nabuco (1980-RE); Paço Imperial (1985-RJ). É possível citar, ainda, os espaços criados por artistas, não necessariamente físicos ou fixos, com destaque para: Torreão (POA), Atelier Aberto (Campinas-SP) e Bijari (SP), como os mais longevos, e Visorama (RJ), Ágora/Capacete (RJ) e Alpendre (Fortaleza – CE), como os mais incisivos. Os conhecidos Salões de Arte reapareceram a partir de meados de 1990, sendo realizados, expressivamente, fora do eixo Rio-São Paulo, a saber: Belém, Fortaleza, Natal, Recife, Salvador, Vitória, Belo Horizonte, Goiânia, Santos e Florianópolis (FARIAS; ANJOS, 2006).

Ainda que a variedade de formações que constam no cômputo geral dessas instituições diga respeito, também, às configuradas como não museológicas – centros culturais,

fundações, institutos, casas de cultura, galerias, salões, espaços de artistas etc. – opta-se, aqui, pela designação de todo esse conjunto como museal uma vez que aquilo que atua como sua expressão cabal diz respeito ao ato fundamentalmente constitutivo da forma museu segundo a acepção moderna do termo, ou seja, o da oferta da obra institucionalmente exposta para o público.

Nesse sentido, se se pode tomar como principal argumento de uma diferenciação entre a instituição museal e as demais, o fato de que as últimas estariam dispensadas (ao menos, tradicionalmente) do pesado trabalho de coleta, armazenamento e conservação de acervos, é necessário ressaltar que a responsabilidade por tal trabalho já não é tarefa de muitas instituições propriamente museais.

Até mesmo a conhecida afirmação de que os museus teriam, se comparados a instituições culturais que contam com fontes próprias e permanentes de geração de receita (como é o caso das que nascem afiliadas às instituições financeiras), uma maior flexibilização na produção ou na implementação de suas pautas de exposição, assim como a possibilidade de manter o foco na missão de educar, apostando em projetos de longo alcance exatamente por dependerem do eventual interesse de patrocinadores (FARIAS; ANJOS, 2006), há de ser ponderada, pois os museus, ao que parece, não têm escapado dos modelos de gestão igualmente alinhavados às ingerências do capital.

Talvez, a capacidade ímpar que a instituição museal parece ter em se constituir, nas diferentes feições que assume, como sintoma de seu próprio tempo – segundo Arantes (1991), um do mais eloquentes nos tempos atuais –, contribua para a centralidade que, historicamente, exerce como referência institucional primeira às demais formações.

De fato, são os discursos denominados como museológicos que atuam como referenciais *do* e *para* pensamento na área. Assim, se hoje é possível afirmar que influências mútuas ocorram, não se pode deixar de reconhecer o fato de que, no que diz respeito à sua natureza e função, muitas instituições não museais são afiliadas à forma museu.

Análises sempre muito específicas seriam necessárias para saber até que ponto o mesmo poderia ser dito sobre os espaços, físicos ou não, criados e fomentados por artistas, na medida em que, sob as mais variadas formações, atestariam possibilidades constitutivas outras, deslocadas da lógica institucional. Nesse sentido, é curioso notar, por exemplo, a comparação que os críticos e curadores de arte Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos efetuam entre esses espaços geridos por artistas. Segundo os autores, os constituídos em tempos recentes (1990 para cá), ao contrário dos da década de 1970, que “desejavam criar

antagonismos excludentes com os demais agentes [do mesmo campo]”, não apresentam mais a “pretensão de negar estes protagonistas [as instituições e o mercado] ou mesmo de concorrer com eles em suas funções, mas de criar neles tensões, constrangimentos ou mesmo estabelecer com eles eventuais acordos ou parcerias, forçando-os a redefinir e a ampliar suas atribuições” (FARIAS; ANJOS, 2006, p. 47).

Mais curioso ainda é o fato de que o artista Ricardo Basbaum (2012) faça soar essa mesma assertiva, ou seja, a de que os artistas sigam inventando espaços autogeridos e mobilizando ferramentas de linguagem capazes de oferecer alguma resistência à necessária utilização dos espaços museais, já ao final de uma escrita sobre as perspectivas para o museu no século XXI cujo esforço primou, exatamente, pela demonstração de uma interconexão histórica entre museu e produção artística. Ainda que resida, nessa tensão, menos um paradoxo do que uma advertência – segundo o autor, exatamente pelo fato de que, hoje, tal ligação teria assumido a ordem de uma estreiteza inigualável, caberia aos artistas a tarefa de crivar, entre a arte e o museu, a espessura de uma distância mínima para o exercício crítico –, parece inevitável não vê-la, antes, como as duas pontas de um só fio, ou seja, a velha e conhecida imagem das faces opostas de uma mesma moeda.

Desta feita, Basbaum situa, na contemporaneidade, estratégias artísticas de distanciamento e utilização direta do espaço institucional, trazendo produções como *The Lightning Field* (1977) de Walter de Maria, *Marsyas* (2002) de Anish Kapoor, e *The Cremaster Cycle* (2002-2003) de Matthew Barney, pela via de uma resistência que se mostra discutível: segundo o autor, a primeira delas, erigida no Novo México, como emblemática do afastamento consciente do artista do espaço expositivo, é fonte permanente de exibição no DIA Art Foundation (NY), e as outras duas, como apropriações diretas do Turbine Hall da Tate Modern (Londres) e do amplo espaço interno do Guggenheim (NY), respectivamente, acabaram por ser enunciadas como fruto de um posicionamento ingênuo pelos próprios artistas.

A ingenuidade alegada se deveria à crença de que tais obras, articuladas nos atos mesmos de suas concepções e construções aos elementos dos espaços em que foram expostas, pudessem funcionar, pela natural potencialidade e força estética que apresentam, como meios para o exercício crítico de suas específicas inserções, quando, de fato, aquilo que se deu foi a espetacularização mesma dessa fusão, ou, se se preferir, da própria crítica que lhe seria constitutiva. Ironicamente, seria mais acertado, pois, de acordo com Basbaum, conferir a essas obras as assinaturas (ou grifes) Kapoor-Tate e Barney-Guggenheim.

Caberia, pois, fazer ressoar pesquisa adentro, e sem qualquer melancolia – não se trata, aqui, da aposta em uma noção de resistência, nem tampouco, no absoluto de sua perda –, a fala de Basbaum quando, ao olhar para o presente, afirma que o lugar do artista, hoje, está claramente construído em “direta relação com o tecido institucional do circuito” (BASBAUM, 2012, s. p.) não havendo qualquer novidade no fato de que conceitos e ferramentas operacionais são amplamente manejados por uma rede fortemente estruturada segundo a constatação da existência de uma homologia histórica entre os deslocamentos pertinentes à produção artística e a própria dinâmica da forma museal.

Sob tal perspectiva, importa observar que o autor, ao pensar essa específica relação, inicia sua argumentação afirmando que as modificações de concepção museológica basicamente acompanham as transformações artísticas, indicando “o deslocamento das questões conceituais e de linguagem, que informam e conformam as obras, para os parâmetros conceituais e arquitetônicos que constituem o museu” (BASBAUM, 2012, s. p.), para, logo em seguida, ponderar sobre a existência de uma mobilidade própria à museologia e à arquitetura, assim como de ocorrências históricas da inversão desse processo, acabando por considerar a total inadequação da crença em sua suposta linearidade e unidirecionalidade. Destarte, conclui que “seria mais exato perceber que obra e museu estabelecem uma relação dinâmica, de mútua implicação” (BASBAUM, 2012, s. p.).

Dito isso, trata-se de pontuar que, no que diz respeito à variedade de situações que envolvem a obra exposta, interessa à pesquisa menos a dicotomização da relação arte-instituição, fatalmente vincada por um binarismo redutório, do que a defesa de um endereçamento que, ao desvincular-se de uma visão que tomaria tais instâncias como universais, se atém, antes, às práticas reais que se sucedem desde há muito, dia após dia, em nome da arte, da instituição ou do que quer que venha a ser dito acerca da relação entre ambas. Para isso, a tensão tomada como própria a tal relação, tão farta e brilhantemente abordada pelos artistas e suas obras, conjugadas ou não, por exemplo, às forças constitutivas de espaços autogeridos, aos fervores do ativismo³ ou da crítica institucional⁴, é posta, aqui, em latência.

³ O primeiro impulso assim designado, irrompeu no contexto dos movimentos sociais da década de 1960, tendo como referência o trabalho dos situacionistas quando apontavam para a necessidade da produção de uma (anti)arte capaz de sabotar a sociedade capitalista; seu momento atual, configurado após as alianças às práticas da arte conceitual dos anos 1970, assinala, principalmente desde meados da década de 1990, a influência das novas tecnologias de comunicação (CHAILA, 2007).

⁴ Segundo a artista performática norte-americana Andrea Fraser, a Crítica Institucional, tendo emergido ao lado de outras práticas radicais dos anos de 1960, diz respeito à conscientização, por parte dos artistas, do fato de que

Se se trata, pois, de tomar as práticas reais que, em tal meio, se sucedem, como aquilo que, no limite, permitiria traçar um vínculo substancial entre a variedade de situações aí existentes, urge notar que, atualmente, a despeito dessas situações se apresentarem como plenas de diferenças, uma clara tendência homogeneizadora as atravessa via sinais muito próprios deste tempo, que a tudo parecem abarcar.

A dificuldade de um crivo analítico que determine classificações claramente delimitadas no que diz respeito a essas práticas é patente. Segundo o museólogo português Mario Moutinho, professor vinculado ao Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (ULHT), a variedade em tela evidencia o fato de que se assiste, hoje, a uma simultaneidade de “conceitos que expressam desafios e objetivos que ganharam forma em tempos diferentes, e deram voz a diferentes estratos sociais e diferentes projetos sociais” (MOUTINHO, 2014, p. 7). Não obstante, nota-se que o museólogo, ainda que chegue a definir, sob um esforço de classificação, quatro tipologias museais na atualidade – 1- museus típicos centrados nos objetos, mas que agora, inevitavelmente, têm que abrir-se às novas tecnologias de comunicação em atenção ao público visitante; 2- museus da Nova Museologia ou da Sociomuseologia⁵ que, vinculados a determinadas comunidades, utilizam ou não as tecnologias de comunicação, tendo por objetivo a experimentação de projetos em prol da inclusão e do desenvolvimento social; 3- museus que, sem território fixo ou formal, assentam-se nas novas tecnologias de comunicação, lidando com questões compartilhadas, redes na web, locais de consciência, *issues based museums*, locais de consciência etc; 4- museus do espetáculo ou novos museus imperiais, que trazem à tona a ideologia própria aos agenciamentos típicos do neoliberalismo⁶ (MOUTINHO, 2014, p. 8) –, acaba por afirmar que, diante da ocorrência de uma prática museal poliforme em que dificilmente algum museu escaparia à apresentação de um caráter polissêmico, seria mais sensato designá-los como *museus complexos*.

todas as obras de arte podem ser exploradas para lucro econômico e conquista de poder simbólico, o que daria a ver o caráter parcial e ideológico da autonomia artística. Segundo Fraser, no entanto, a Crítica Institucional não diz respeito a mais uma ataque a essa relativa autonomia, mas sim à defesa da arte e das instituições da arte contra a exploração mencionada, via a reflexão sobre o que trazem as propostas de artistas como Broodthaers, Haacke, Ascher ou Buren (FRASER, 2014).

⁵ E o próprio Mario Moutinho quem concebe o conceito de Sociomuseologia, considerado, em suma, como a Nova Museologia assim designada pelos portugueses (MOUTINHO apud CÂNDIDO, 2013).

⁶ O autor cita o Museu do Amanhã - RJ, o Museu Guggenheim - Bilbao e o Louvre do Kuwait como parques temáticos da indústria do lazer (MOUTINHO, 2014).

Paralelamente à tendência homogeneizadora que atravessa, hoje, esse conjunto difuso de diferenças em plena coexistência, caberia situar, ainda em atenção à defesa da conquista de êxito na área, a hegemonia de discursos museológicos que se apoiam na crença de que o alastramento da prática museal – seu incremento quantitativo, tipológico e alargamento do foco de ação –, figuraria como resposta natural às novas demandas sócio-culturais produzidas por um mundo em franco desenvolvimento, globalmente reorientado segundo os novos contextos político-econômicos que vão se formando (PRIMO, 2014; CHAGAS, 2011; ALMEIDA, 1995; MOUTINHO, 1993).

As afirmações de Alice Duarte, doutora em Antropologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, evidenciam a referida hegemonia. Segundo a autora, as diretrizes da Nova Museologia dão suporte “quer para a renovação iniciada nos anos 60 do século XX, quer para a ainda faltante e ambicionada renovação do museu do século XXI” (DUARTE A., 2013, p.99), uma vez que teria sido “muito graças a ela [...] que o museu deixou de ser [...] o lúgubre depósito de objetos que já foi” (DUARTE A., 2013, p. 116), tornando-se algo que desponta como “um lugar onde a imaginação dos visitantes é estimulada, onde lhes é feito ver as coisas a uma nova luz, onde algum tipo de alargamento – consciente ou inconsciente – ocorre na maneira como eles vêem o mundo” (HOUTMAN apud DUARTE A., 2013, p. 116). Para Duarte, esse saber denominado como novo integra um *hall* de museologias ativas diretamente implicadas com a vida das populações, dado que externariam uma “sensibilidade acerca do papel do museu como instrumento de transformação social” (DUARTE A., 2013, p. 112).

Muitos outros discursos referenciais sobre o assunto coadunam-se ao teor desenvolvimentista aí presente, alavancando-o. Segundo o próprio Moutinho, os atuais museus complexos, por exemplo, evidenciaríamos o fato de que essas instituições deixaram de ser heterotopias do tempo conforme o filósofo Michel Foucault os teria classificado no texto *De Espaços outros* (1967), uma vez que à “singularidade da acumulação e da intemporalidade” (MOUTINHO, 2014, p. 9) veio substituir a polifonia social própria às relações de poder e suas contradições.

Vale notar que essa espécie de passo à frente em relação às instituições de outrora segue assinalada, inclusive no que diz respeito aos princípios da Nova Museologia, uma vez que há quase meio século de seu advento, esses já poderiam ser vistos, segundo o autor, como “insuficientes para dar conta da realidade dos museus atuando num mundo neoliberal” (MOUTINHO, 2014, p. 7). Desta feita, ao trazer “processos museológicos recentes centrados

sobre a defesa dos Direitos Humanos [...] na rede mundial de lugares de memória ou ainda os museus de favela do Rio de Janeiro”⁷, o autor afirma: “o que era novo se tornou menos novo, na medida em que os museus começaram a integrar as abordagens da nova museologia em atividades gerais de museus” (MOUTINHO, 2014, p. 7).

De algum modo, portanto, é como se se assistisse, hoje, em meio à homogeneidades da visão de práticas simultâneas, vincadas por uma gama de sinais pertinentes a diferentes tempos históricos, à emergência de um processo de musealização ainda sem nome.

Os próprios museus etnográficos, protagonistas no advento da Nova Museologia (DUARTE A., 2013), não escapam desta (re)investida desenvolvimentista. A específica qualidade que teriam em evidenciar a performatividade própria do fazer museal, externando uma afinidade conceitual em relação aos ecomuseus – tipologia oficialmente tomada como pioneira na virada do discurso museológico da década de 1980, ou seja, o da Nova Museologia – parece ter favorecido, ainda que às avessas, o que hoje o antropólogo e historiador James Clifford (2016) chama, em tal âmbito, de *museus como zonas de contato*.

É exatamente pela via dos ecomuseus, já passíveis de serem tomados, de acordo com o museólogo Bruno Brulon, como exemplares da “utopia da democratização da memória” (BRULON, 2014, p. 30), que os museus como *zonas de contato*, atentos aos mitos que teriam fundado os primeiros, e que, em suma, trabalharam pela crença de que coincidiam com a própria realidade vivida, podem ser apresentados como a superação de uma época. Como locais híbridos em que variadas performances interculturais estariam ligadas a negociações múltiplas deslocadas de um suposto consenso, os museus como zonas de contato externariam a conquista de uma centralidade tática cuja estratégia seria exatamente a de minar a própria noção de centralidade. Sob tal perspectiva, tais espaços são configurados como “lugares de encontro e de passagem” e seus objetos como “viajantes, andarilhos”, ainda que alguns deles não deixem de ser “inevitavelmente sentidos como diaspóricos” (CLIFFORD, 2016, p. 24).

Destarte, esse pequeno conjunto de discursos expõe o domínio de uma ideia generalizada de avanço na esfera museal. Ainda que Clifford, em referência aos museus como zonas de contato, venha a borrar a paisagem configurada, advertindo que “[...] talvez seja utópico de fato imaginar os museus como espaços públicos de colaboração, de controle compartilhado, de traduções complexas, de discordâncias honestas” (CLIFFORD, 2016, p.

⁷ Segundo o autor, estes museus correspondem a uma categoria que Jennifer Carte e Jennifer Orange identificam como *issues based museums*. São museus que funcionam como agentes de relacionamento intercultural e intergeracional segundo uma perspectiva dialógica (MOUTINHO, 2014).

19), observa-se que muito pouco parece titubear no contexto de tais assertivas quando se trata de museus de arte.

Estes, regidos por uma economia muito própria, não atuaram como peças-chave no discurso fundante da Nova Museologia, nem tampouco poderiam fazer coro à atual vertente enunciada por Clifford. O autor, ao afirmar tais museus como atrelados a um forte conservadorismo, chama a atenção para a dificuldade que teriam em funcionar, na própria visão de seus diretores e curadores, como espaços descentralizados capazes de fazer, de fato, circular suas obras. Assim, inquirere: “[...] o que seria preciso para tratarmos o Metropolitan em Manhattan como ‘zona de contato’ e não tanto como centro internacional? Ou o Louvre?” (CLIFFORD, 2016, p. 24).

Não obstante, o professor e pesquisador Martin Grossmann, ao elaborar, no âmbito dos museus de arte, o conceito de *museu como interface*, sucedâneo do que há algum tempo definiu como *anti-museu*, corrobora intensamente a visão de que o discurso museológico comporta várias noções de abertura social. Uma sumária incursão em tais conceitos vem atender à forte representatividade desse discurso na esteira da linhagem aqui exposta.

Grosso modo, o conceito de anti-museu diz respeito ao conjunto de iniciativas institucionais que, tendo sido movidas pelo “‘espírito’ de provar-se a si mesm[as] através da ‘negatividade e do anti-poder’” (BAUDRILLARD apud GROSSMANN, 1991, s. p.) teriam atuado na contramão dos museus iluministas. Estes, apartados do fluxo das cidades ou do cotidiano da vida comum, voltados à experiência ritualizada da chamada alta cultura e usufruídos eminentemente pelas elites detentoras do privilégio do gosto, são trazidos como exemplares de um momento histórico em que “‘portas abertas’ por si só já era considerado o suficiente como propósito educativo” (GROSSMANN, 1991, s. p.), ou seja, desde o decreto francês de 1792 quando assumem a condição de patrimônio público, até mais ou menos metade do século XIX quando já se poderia dizer, segundo o autor, da consolidação de uma consciência baudelairiana, social.

Vinculado originalmente à reação moderna que se assiste no campo (em correspondência ao vigor que teria incitado produções vanguardistas tanto no interior da produção da arte como fora dela), o conceito de anti-museu responderia, portanto, às iniciativas que teriam surgido como respostas à lacuna que existiria entre “dois estados distintos de conhecimento: o da considerada alta cultura e o da genérica ideia de comunidade” (GROSSMANN, 1991, s. p.).

Como a crescente conquista de uma aliança entre o processo de modernização alavancado nas sociedades ocidentais e a operacionalização de uma consciência social de forte cunho educativo, o curso das iniciativas institucionais que precederam e seguiram como pertinentes ao conceito de anti-museu teriam avançado no contexto do pós-guerra, até o momento em que os museus como interface, próprios à pós-modernidade, sinalizariam o ponto em que as instituições culturais teriam chegado nos dias atuais.

O novo estágio vincula-se, portanto, à ideia de um estatuto outro para o museu, a arte e o espectador, ressaltando-se o fato de que a atualização e potencialização a que remete diz respeito, inclusive, à abertura do espaço tridimensional pertinente à cultura material para a quarta dimensão ou hiperespaço, ou seja, ao espaço-tempo n-dimensional próprio à cultura da virtualidade. Nesse sentido, o museu de interface atuaria como um hipercubo de n-dimensionalidades cujas extensões em operação – sites www, bancos de dados, plataformas discursivas etc. – estariam proporcionando, aliadas a políticas culturais propositivas, uma usabilidade criativa capaz de colocá-lo na condição de agente cultural imbricado não somente às especificidades de suas linhas constitutivas ou contexto de ação, mas ao próprio transcórrer da vida em sua dinâmica (GROSSMANN, 2011).

O discurso em tela, cuja base constitui-se segundo vertentes da Sociologia do Desenvolvimento, confere, portanto, à noção de usabilidade, uma posição central. Tal perspectiva, alinhada à defesa da crescente necessidade de que a instituição museal opere uma permanente crítica em seu interior em prol da conquista de uma inserção especialmente elástica, híbrida, plural e contextual no sistema da cultura, eleva, simultaneamente à condição do museu como agente cultural, a do próprio sujeito – mais propriamente, usuário ou partícipe e não mais somente espectador – à de agente modelador de espaços que forneceriam, indubitavelmente, formas de fruição mais complexas e integradas à vida.

Decerto, um outro *mis-en-scène* estaria em foco nessa nova forma de fruição e recepção da arte, não mais indispensavelmente ligada às questões da experiencição do visível em seu contexto real de inserção mas, antes, à modelagem de n-dimensionalidades reais e virtuais como repositórios móveis e interativos de produções e memórias coletivas e individuais idealmente capazes de colocar em um mesmo nível de relação obra, artista e espectador. O papel protagonizado pela recente figura do usuário ultrapassaria, dessa forma, aquele que Duchamp apregoa em 1957 quando pensa o ato criativo como a efetiva

transubstanciação do coeficiente da arte⁸ via a indispensável contribuição do espectador (DUCHAMP, 1997).

O específico empoderamento que permitiria dizer hoje dessa figura, o traz não somente como consciente do ato criativo e interpretativo, mas também dos “limites do conhecimento relativizado” na medida em que ao atuar como partícipe nas múltiplas redes de conhecimento (verdadeiros agenciamentos humanos) que se formam, manter-se-ia crítica e diretamente implicado não somente com a transformação de si mas também, de uma maneira nunca antes vista, dos contextos vivenciados. Destarte, a peculiar potencialidade da referida usabilidade é trazida pelo autor como “mais do que um conceito a uma demanda da sociedade de consumo sem fronteiras, [...] uma volição voltada a facilitar o uso não só do indivíduo mas coletivo, social, dos objetos, meios e processos da cultura, promovendo assim a esfera pública” (GROSSMANN, 2011, s. p.).

Interessa notar ainda, no traçado que o autor efetiva como a continuidade de uma história dos museus, pautada por um processo de modernização formal, estilístico e tecnológico, quiçá epistemológico, as iniciativas que permitiriam a defesa do sucessivo desdobramento de uma ideia de renovação. Curiosamente, as instituições elencadas como exemplares de tal avanço são trazidas, antes, devido à crescente abertura física, concreta, de seus espaços às populações, e não direta ou propriamente como modelares na efetivação de um paulatino incremento tecnológico que desembocaria em práticas ligadas à virtualidade. Pensadas arquitetonicamente de modo a permitir que “o entorno urbano adentre, de forma infiltrada, o espaço protegido da cultura” (GROSSMANN, 1991, s. p.), evidenciariam um modo de fruição da arte naturalmente articulado ao cotidiano das cidades ou, se se preferir, à ação do espectador em seu próprio interior como lugar da vivência de uma experiência crítica, por si só transformadora.

Assim, como marcos de uma trajetória linear e acumulativa de influências, destacam-se, *grosso modo*: o Palácio de Cristal (1851), de Joseph Paxton, concebido para abrigar a 1ª Exposição Universal no Hyde Park, em Londres; o MoMa, cujo prédio definitivo foi inaugurado em 1939, em Nova York, como o paradigma do museu moderno; as Maisons de la Culture, desenvolvidas pelo escritor e intelectual André Malraux quando assumiu o cargo de primeiro ministro da cultura na França em 1959, como equipamentos culturais plurais e multidisciplinares; o Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou (o Beaubourg),

⁸ A ideia de coeficiente da arte diz respeito à falha apontada por Duchamp entre aquilo que o artista tenciona ao realizar a obra e aquilo que é efetivamente realizado.

inaugurado em 1977, em Paris, como marco de uma nova conquista social no meio. Como mais próximos do conceito de interface, o autor traz: a Tate Modern, inaugurada no ano de 2000 em Londres, como exemplar de um novo uso do espaço do museu via o programa *site-specific* no Turbine Hall; o Museu de Arte Contemporânea do século XXI em Kanazawa, pela implantação de uma arquitetura visualmente permeável em plena praça pública, inaugurado em 2004; o Museu D'Orsay, em Paris, reinaugurado em 1986 como espaço de passagem e acolhimento da multidão.

Em âmbito nacional, destacam-se: o MASP, com a inauguração do prédio definitivo em 1968, com ênfase no uso da transparência nas fachadas e suportes expositivos; o SESC Pompeia e o Centro Cultural São Paulo, inaugurados em 1982, como a evidência de uma investida arquitetônica que, ao tomar a rua como seu vetor de funcionamento segundo princípios de transparência, participação e liberdade, teriam ofertado novos poderes aos transeuntes, ainda no contexto da ditadura militar.

Destarte, da mesma maneira que as iniciativas institucionais modernas teriam se contraposto às denominadas como iluministas, ultrapassando-as, aquilo que se movimenta em tal âmbito no contexto do pós-guerra é trazido nos termos de uma incontornável atualização em relação aos museus modernos. Como a defesa da gradual superação do caráter dúbio que permitiria enunciá-los como templos ou *showrooms* (LEVIN apud GROSSMANN, 2011), os museus atuais representariam a transposição da separação entre a arte e o público, ou seja, o próprio enfrentamento necessário para o cumprimento de sua missão fundante, mesmo ou sobretudo quando incorre-se na legitimação desse lugar como passível, também, de mero entretenimento. Segundo Grossmann (2011), um *upgrade* teria sido necessário devido à tendência mundial de crescimento das cidades. Nesse contexto, muitas delas, como polos culturais configurados socialmente sob forte influência da *mass media*, teriam passado a contar com museus de arte preparados, finalmente, para receber multidões.

1.1 Três relatos

O movimento que aqui se enseja adentra instituições expositivas de arte da atualidade de modo que dados específicos e satisfatoriamente circunstanciados, extraídos basicamente dos discursos institucionais que se lhes constituem, atuem, igualmente, no traçado deste cenário. Trata-se, pois, da elaboração de três relatos, cada qual pertinente à escolha de uma instituição em específico, trazida como representativa de práticas expositivas de arte que se configuram, arrisca-se dizer, como hegemônicas na contemporaneidade. São elas: o Centro

Cultural Banco do Brasil (CCBB-SP, 2001); o Instituto Inhotim (Inhotim, MG, 2006) e o Museu de Arte do Rio (MAR-RJ, 2013).

Em desvio da tentativa da representação de uma suposta totalidade, as escolhas realizadas expressam, naturalmente, práticas vinculadas à Nova Museologia. Destarte, já de início, ressalta-se a ocorrência de concepções diferenciadas no que concerne à questão do acervo: o CCBB, ao primar pela realização de exposições temporárias, não conta com acervo permanente; o Instituto Inhotim conta com acervo rotativo para exposições temporárias, assim como acervo permanente que inclui encomendas de obras para lugares específicos (*site specific*); o MAR, por sua vez, realiza exposições temporárias ao mesmo tempo em que desenvolve uma política de aquisição de acervo.

Duas das instituições selecionadas – o Instituto Inhotim e o MAR –, foram trazidas em atenção ao fato de que atuam como exemplares de um trabalho cujo foco direciona-se para as relações econômico-sociais que permeiam a região onde se inserem via o apelo a uma ideia de sustentabilidade. Tal ideia, referida à própria gestão dessas instituições, se dá em aliança à defesa de um trabalho cuja ênfase volta-se para a promoção de relações pertinentes à suposta demanda de trabalho das comunidades de seus entornos.

Relativamente às particularidades de cada qual, é possível afirmar que tal demanda se estenderia, claramente no caso do MAR, às questões propriamente culturais relativas à ideia de representatividade das ditas minorias, discurso igualmente expressivo dos saberes museológicos tidos como novos. Nota-se que o Museu, localizado na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, é apresentado como um dos polos do projeto Porto Maravilha, responsável pela requalificação urbana e proteção dos patrimônios histórico-culturais materiais e imateriais de uma região de forte vocação cultural, notoriamente reconhecida como local de nascimento do samba: a Pequena África. Em meio a esse específico compromisso, uma outra tarefa, imbricada à já referida, é de tal modo superlativizada pela instituição em tela, que contribuiu igualmente para sua escolha: a educativa. Tal missão, externada até mesmo na arquitetura do museu – dois blocos, cada qual funcionalizado como escola (a Escola do Olhar) e ambiente expositivo, são interligados por uma cobertura fluida que atua, simbolicamente, como uma ponte –, confirma a máxima de seu discurso institucional: trata-se de “uma escola que tem um museu e, ao mesmo tempo, um museu que tem uma escola” (MUSEU DE ARTE DO RIO, c2016), com a ressalva de que o acesso parte intencionalmente do bloco da educação (escola) para o da arte (ambiente expositivo).

Em relação à particularidade do Instituto Inhotim, significativa o bastante para que contribuísse para sua seleção, trata-se de se ressaltar a reconhecida fusão expositiva que faz entre as produções da arte contemporânea (nacional e internacional) e espécimes botânicos raros (provenientes, também, de várias localidades), configurando-se como um museu a céu aberto, tipologia reconhecida como uma das raízes da Nova Museologia. Tal fato o destaca como uma investida expositiva em arte sem igual no país, capaz de colocá-lo como ponto alto dos circuitos turístico-culturais nacionais e internacionais. Tal escolha evidencia, igualmente, a representatividade de uma amplitude outra desses circuitos em território nacional, visto que esta extrapola consideravelmente, e já há algum tempo, o eixo Rio-São Paulo.

Finalmente, o CCBB externa a importância histórica dos centros culturais no decurso do desenvolvimento das instituições expositivas de arte no país como locais que teriam, segundo Grossmann (2013a), respondido positivamente às reivindicações deflagradas na década de 1960 em prol da democratização dos museus. Em consonância com um dos modos pelos quais a ideia de uma abertura social inclusiva tem sido movimentada no setor, o CCBB, instituição que ocupa as melhores posições nos *rankings* das mais visitadas no mundo, é trazido aqui via uma de suas linhas de atuação (presente, evidentemente, na de muitos museus da atualidade): a das megaexposições que pululam nos circuitos internacionais e que vêm dizer, inescapavelmente, da cultura do espetáculo; no caso, a megaexposição *Kandinsky, tudo começa num ponto*, realizada no CCBB-SP em 2015.

No que diz respeito à representatividade dos modelos de gestão relativos às diferentes escolhas realizadas, vale informar que todas as que foram trazidas, não por acaso inauguradas no século XXI, aparecem como frutos ou desdobramentos de injunções cujo início pode ser referido à década de 1990, momento em que foi promulgada a Lei Rouanet no país. Essa lei, como é de conhecimento geral, legitimou uma política pública de financiamento na esfera da cultura que confere isenção fiscal a empresas que fomentem tais iniciativas em âmbito nacional, ou seja, tornou o “dinheiro público o combustível das ações privadas na cultura” (CUNHA, 2015, s. p.).

Desse modo, se se pode dizer que sempre houve, no Brasil, a entrada de recursos particulares como meio de viabilização e fomento das produções culturais, o que aconteceu no país a partir do final do século XX abriu o setor de maneira tão específica quanto inédita para a iniciativa privada. Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos ressaltam que, nesse contexto, as marcas dos patrocinadores começaram a itinerar junto às exposições temporárias por grande parte da extensão territorial do país; muitas dessas exposições passaram a ser coordenadas por

empresas especializadas na produção de eventos via profissionais ligados ao já conhecido *marketing* cultural; interesses mútuos foram, então, gerenciados, de modo que, em meio ao jogo do patrocínio e da isenção fiscal, viabilizou-se a venda de determinados produtos culturais afinados aos perfis midiáticos das empresas (FARIAS; ANJOS, 2006, p. 37).

Resvala-se, aqui, em questões próprias ao complexo sistema das artes⁹ que, com efeito, se articularam, a partir dessa época, de maneira muito próxima a que hoje se configura. Atualmente é, pois, a notória defesa da eficácia das parcerias público-privadas (PPPs) que desponta como representativa das escolhas realizadas. Opera-se por uma ideia de conciliação entre recursos e interesses de legítima relevância social originários de ambas as esferas, assim como pela noção da inabilidade, ou mesmo inaptidão do Estado em lidar com as questões da cultura.

Assim, o CCBB exponencia o filão das investidas artístico-culturais geridas por instituições financeiras que “reinvestem recursos devidos à Receita Federal (potencialmente destinados a fins diversos) em projetos de exposição realizados em seus próprios espaços, com eventuais itinerâncias para instituições parceiras” (FARIAS; ANJOS, 2006, p. 43); o Instituto Inhotim, propriedade privada do empresário mineiro Bernardo Paes, configura-se como representativo de um modelo de gestão particular sem fins lucrativos que, tendo sido reconhecido pelo governo federal, no ano de 2009, como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), recebeu a qualificação jurídica que permitiu que passasse a contar com financiamentos advindos do Estado e da iniciativa privada, facilitando a efetivação de determinadas parcerias; o MAR, trazido aqui como oficialmente representativo da iniciativa estatal (Governo Federal, do Estado e do Município do Rio de Janeiro), externa uma prática já comum no setor: a da delegação da gestão, por parte do Estado, às Organizações Sociais sem fins lucrativos (OS), no caso, o Instituto Odeon. De acordo com tal modelo, contratos firmados entre o Estado e as OSs dispensam a obrigatoriedade de concursos e licitações ao mesmo tempo em que legitimam a fiscalização das gestões assim concedidas, tanto como tarefa do governo quanto da sociedade, de modo que, idealmente, as políticas adotadas, seus objetivos, metas e resultados sejam dados como transparentes.

Finalmente, a classificação dos museus atuais efetuada por Mario Moutinho (2014), já apresentada, vem contribuir para a fundamentação das seleções realizadas, uma vez que, com

⁹ Sobre esse assunto, Anne Cauquelin (2005) aponta diferenças importantes no regime de circulação da arte. *Grosso modo*, a linearidade própria a tal sistema na modernidade teria sido substituída, na contemporaneidade, por uma economia circular.

exceção das instituições sem território formal, é possível considerar que todos os outros projetos elencados seguem representados (e, em alguma medida, também este, uma vez que os recursos tecnológicos de comunicação são, obviamente, funcionalizados por todas os equipamentos culturais em tela, permitindo um alcance que extrapola seus limites físicos). Firma-se, pois, a efetuação de um certo crivo na complexidade apontada pelo museólogo.

Como uma específica mirada no presente, o que se tem com esses relatos é uma rápida e assombrosa mostragem quando o assunto é a instituição expositiva de arte, elaborada, obviamente, pelo trabalho de um olhar enviesado. Para além do esforço de que sejam funcionalizados nesse momento investigativo, espera-se que a massa discursiva que lhes é resultante ou, se se preferir, o emaranhado das vozes que neles se misturam, ecoe pesquisa adentro.

Relato 1

A mais recente novidade no circuito cultural da cidade de São Paulo, relativamente à exposição do artista plástico russo Wassily Kandinsky (1866-1944) – *Kandinsky, tudo começa num ponto* –, é a possibilidade de se agendar a visitação por meio de um aplicativo desenvolvido em parceria pela instituição que a abriga – o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-SP) – e a empresa Ingresso Rápido. Isso se deu, segundo declaração do próprio CCBB, como meio de contornar a imensas filas, já recorrentes na cidade. O usuário que utilizar o *app*, cujo *download* gratuito está disponível na *Apple Store* e no *Google Play*, terá em mãos, ou melhor, na tela do seu celular, o seu código da visita para que seja apresentado na recepção do CCBB.

A instituição, aberta das 9h30 às 19h30, inclusive aos feriados (só não abre às terças-feiras), oferecerá 11 sessões diárias de 08 de julho a 28 de setembro, com capacidade para 300 pessoas em cada uma delas. Tendo em vista a capacidade total de 3300 pessoas/dia, em 72 dias de exposição, a estimativa é a de que seja vista por 237.600 visitantes. Com 11 meses de itinerância no Brasil, já tendo passado por Brasília, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, o número de visitantes atingiu a soma, até o momento, de 900 mil pessoas (MOSTRA, 2015).

A referida exposição tem como base o acervo do Museu Estatal Russo de São Petersburgo, incluindo obras de outros museus da Rússia, mas também da Alemanha, Áustria e Inglaterra. Com foco na trajetória inicial do artista, conta com 153 obras e objetos, sendo 40 de Kandinsky e os demais, tanto de artistas que lhes foram contemporâneos quanto daqueles que o influenciaram. Sob a curadoria de Evgenia Petrova e Joseph Kiblicky, com o apoio do

Banco Votorantim, o custo total da exposição foi de R\$7,2 milhões (CENTRO CULTURAL..., 2014-5).

Uma das principais atrações da mostra é a proposta de uma experiência interativa, sensorial, pela qual se acopla, a um telefone celular que já conta com um aplicativo desenvolvido especialmente para isso, óculos de realidade aumentada (RA). O que se tem com isso é a imagem virtual da obra ampliada, fragmentada. Com a ajuda de fones de ouvidos, a música dodecafônica do austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) contribui para a eficácia do aparato. É exatamente o vínculo, afirmado pelo próprio Kandinsky, entre a sua pintura abstrata e a música que é trazido, na fala de Rodolfo Athayde, diretor geral da exposição, como principal justificativa para a utilização do referido recurso tecnológico, capaz de fornecer a sensação de se “caminhar pelas obras e sentir sua arte” (MOSTRA, 2014).

O Programa Educativo do CCBB não poderia deixar de ser mencionado na empreitada – com a proposta de transmitir a trajetória do artista, as cores de Kandinsky inspiram as ações do período, em interface com a literatura, música, artes cênicas e contação de histórias. São oferecidas diariamente visitas mediadas à exposição, em português e inglês, orientadas por educadores. Tais visitas são dirigidas a famílias, grupos escolares, professores, crianças, idosos, ONGs e pessoas com deficiências, estas últimas podendo contar com a fruição de peças táteis.

Em entrevista, o diretor afirma a popularidade da exposição dizendo ter recebido uma quantidade muito expressiva de “gente do povo mesmo” (ATHAYDE, 2015). Segundo Rodolfo Athayde, o interesse dos brasileiros diz respeito ao fato de muitos deles já conhecerem as obras mais divulgadas de Wassily Kandinsky, já que se trata de “um dos nomes mais populares da história da arte” e “um dos pais da arte abstrata” (ATHAYDE, 2015).

De acordo com escrita impressa no catálogo da exposição, a realização de tal mostra pelo CCBB, “dedicada a um público ávido e cada vez mais exigente, como o brasileiro, e aberta democraticamente” (tanto o ingresso quanto as visitas mediadas são gratuitos), traz a “obra de Kandinsky de forma holística para entendermos como essas influências ecoam ainda hoje na arte contemporânea”. Em suma, a instituição afirma que “possibilita à sociedade brasileira o contato com obras-primas de grandes nomes da história da arte e reafirma seu comprometimento com a formação de público e com o acesso à cultura cada vez mais amplo” (CENTRO CULTURAL..., 2014-5)

Relato 2

Atualmente, no âmbito das exposições de arte – e não apenas nele, vale dizer – para além do contexto urbano das megaexposições, é possível observar, dentre outras, configurações expositivas que se fundam e espraiam via bases ditas comunitárias, externando o que há de mais recente em termos de concepção museológica. O lugar elevado que o Instituto Cultural Inhotim (Brumadinho-MG) – propriedade privada do empresário Bernardo de Mello Paz, com 35 hectares de jardins – já ocupa, é exemplo disso.

A instituição, sob um trabalho curatorial regido pela ação conjunta de três profissionais de diferentes nacionalidades – Allan Schwartzman (Estados Unidos), Jochen Volz (Alemanha) e Rodrigo Moura (Brasil) (BELO HORIZONTE, [s. d.]) –, é conhecida por abrigar um expressivo acervo de arte contemporânea exposto em meio a uma coleção de espécimes botânicos raros representativas de todo o continente.

Aberto ao grande público em 2006, Inhotim é visto, desde então, como a realização de uma proposta museológica que estaria em perfeita consonância com as necessidades atuais: ao mesmo tempo em que funde a experiência da arte contemporânea mundial com a da natureza local, firma-se por uma atuação multidisciplinar, capaz de fazer do lugar uma espécie de “agente propulsor do desenvolvimento social, cultural e econômico” (INSTITUTO CULTURAL INHOTIM, [20--] a) em prol do que se poderia chamar de “desenvolvimento sustentável” (BELO HORIZONTE, [s. d.]).

Portanto, em atenção às bases teóricas de sua fundamentação, se se pode dizer de Inhotim como uma expressiva referência no campo da arte contemporânea nacional e internacional, há que se dizer igualmente do lugar que ocupa como “ator relevante nas relações da cidade” (INSTITUTO CULTURAL INHOTIM, [20--] a). Sob tal contexto, a Instituição exerceria a tarefa de realizar, com a comunidade local da cidade de Brumadinho e entorno, atividades de “valorização das manifestações culturais populares”, de incremento dos “negócios das redes gastronômica e hoteleira”, de “mobilização social e pesquisas de resgate histórico” (INSTITUTO CULTURAL INHOTIM, [20--] a).

Em 2009, o Instituto Inhotim foi reconhecido pelos Governos Estadual e Federal como uma OSCIP, pela qual recebe a qualificação jurídica, outorgada pelo Ministério da Justiça, que permite o financiamento pelo Estado ou pela iniciativa privada sem fins lucrativos¹⁰ (SEBRAE, 2017, s. p.).

¹⁰ Além de facilitar as parcerias e os convênios, ambas as modalidades regidas por termos que condicionam a destinação das verbas, a qualificação permite que empresas privadas doem o valor de até 2% do lucro

Em 2013, teve início o projeto Inhotim Escola, com a constituição de uma “plataforma de atividades voltadas à formação em arte e meio ambiente”. Tais atividades contemplariam conteúdos capazes de “mobilizar a arte como leitura da vida contemporânea” e articular “atividades de preservação da biodiversidade”, tendo em vista a “formação de um modelo de vida sustentável” (INSTITUTO CULTURAL INHOTIM, [20--] b).

Sob tal concepção, o Instituto oferece o programa *Escola Integrada*, que atende o público das escolas de Ensino Fundamental em parceria com a Prefeitura de Belo Horizonte. O programa promove, além do atendimento às crianças e adolescentes no próprio espaço do Instituto, a ida de sua equipe de educadores até as escolas com o intuito de desenvolverem uma capacitação específica para professores e pessoas interessadas, de modo que possam atuar como oficinairos.

Há, também, o programa *Descentralizando o acesso*, que atende a Rede Pública de Ensino da região. Analogamente ao programa *Escola Integrada*, seu objetivo é o de inserir a comunidade escolar no Instituto por meio de um trabalho específico com os professores a partir da realização de *workshops* que antecedem as visitas escolares. A ideia é a de que os professores sejam integrados a uma proposta de construção coletiva de temas e conteúdos a serem abordados nas visitas, de maneira que o contato entre seus alunos e o Instituto seja potencializado.

Esses projetos educativos são afirmados como transdisciplinares, metodologicamente inovadores, com propostas de atividades eminentemente interativas, em atenção à promoção de uma participação ativa para pessoas de diferentes idades. A equipe educativa do museu atende mais de 70 mil pessoas por ano, somente da comunidade escolar.

Segundo Rodrigo Moura, diretor artístico da instituição, em entrevista cedida em 2015, a missão de Inhotim seria justamente a de fornecer o contato entre a obra de arte e o público. De acordo com ele, o êxito do Instituto em tal quesito se dá, em grande parte, devido às “situações espaciais convidativas” que são oferecidas na contramão dos espaços expositivos tradicionais. Nesse sentido, a atmosfera do lugar, as obras inseridas na paisagem, a proximidade com a terra, a simplicidade e o fácil acesso aos edifícios (pavilhões) funcionariam como elementos capazes de aproximar as pessoas da obra de arte, deixando-as “permeáveis, porosas” (DUARTE E., 2015, s. p.).

O local, indicado para ser visto em um tempo mínimo de dois dias, propiciaria uma espécie de imersão em um mundo em que a união entre arte e natureza viria a resgatar a possibilidade da vivência de uma experiência primária, como condição profundamente necessária ao bem-estar das pessoas, em especial, ao homem cosmopolita.

Com um público já fidelizado, Inhotim seria a prova, ainda segundo Moura, de que a cultura é capaz de fazer com que as pessoas se desloquem pelo planeta. Figurando como a principal atração turística de Minas Gerais, está inserido nos já tradicionais pontos turísticos dos circuitos nacionais e internacionais, entrando em uma lista de destinos culturais em que “a pessoa se sente quase obrigada a fazer a visita” (DUARTE, E., 2015 s. p.)

Como ponto alto da visitação ao país – uma espécie de parada obrigatória das tantas e tantas peregrinações culturais, elas mesmas, obrigatórias, ao menos àqueles que queiram sentir-se, sob tal referência, inseridos e atualizados –, é possível dizer que dez entre dez pessoas mais do que aprovam, chegam a cultuar Inhotim como o que há de mais prazeroso, bonito e descontraído em termos de visitação em arte.

Um dos desafios a ser enfrentado para a conquista efetiva de um atendimento de excelência a tal demanda (excelência que já teria sido conquistada no tratamento e controle do público no interior do Instituto) seria o de consolidar e estender as bases da infraestrutura necessária não apenas quando o assunto são os hotéis e os restaurantes, mas também quanto às estradas, aeroporto etc. Tal fato daria a ver a potência que o lugar assume como “vetor de desenvolvimento socioeconômico da região”¹¹ (IBRAM, 2011).

O projeto curatorial do Inhotim, na esteira das afirmações de Moura, aparece, igualmente, como responsável por tal êxito, uma vez que, ao fundir vários modelos, seria exemplo de inovação. Como o resultado de um trabalho de pesquisa e definição de aquisições, o projeto é concretizado via três linhas: pintura, gravura, vídeo-instalação e outras, como acervo rotativo apresentado em exposições temporárias que, inclusive, itineram; obras as mais variadas adquiridas como acervo permanente especificamente para os pavilhões que as abrigam (sendo que o prognóstico é o da construção de 15 a 20 pavilhões até 2025); obras especialmente encomendadas para locais específicos da instituição (*site specific*).

Com uma política recente de adoção de pavilhões entrando na lógica de uma estratégia que prevê trazer à Inhotim a qualidade da sustentabilidade, o diretor afirma a necessidade de

¹¹ A publicação inglesa, *The Art Newspaper*, ao afirmar que “o apetite por arte contemporânea no Brasil é incrível”, cita Inhotim como referência, estampando a soma de 770 mil visitantes no ano de 2011 (CLARK, 2012).

conjugar as leis de incentivo como recursos fundamentais de captação, com outros tipos de financiamento, tais como patrocínio, doações, licenciamento dos espaços de alimentação, das lojas etc.

Em 2015, o Parque anunciou a permissão de se fotografar suas galerias, em atendimento, de acordo com Rodrigo Moura, diretor artístico da Instituição, às “transformações do lugar da fotografia na sociedade desde quando Inhotim foi inaugurado”. Segundo o diretor, tal permissão permitiria “aprender junto com o visitante como explorar o espaço expositivo com a câmera, criando novas maneiras de continuar a experiência de Inhotim para além da visita presencial”. Para comemorar a decisão, o Instituto, em parceria com o *Instagram*, realizou “o primeiro *Empty* do Brasil”, dia em que o Parque foi aberto para 14 *Instagrammers*, exclusivamente. Em recepção ao grupo, o proprietário Bernardo Paz, afirmou o “poder de transformação” da nova geração: “[...] vocês têm a oportunidade de construir um mundo sem ódio, sem competição. Os governos serão vocês mesmos, porque vocês são formar a opinião pública” (INSTITUTO CULTURAL INHOTIM, 2015).

Relato 3

Em março de 2013, a cidade maravilhosa, sede das Olimpíadas de 2016, recebeu seu mais novo museu de arte, o MAR (Museu de Arte do Rio), localizado na Região Portuária do centro do Rio de Janeiro, mais especificamente na Praça Mauá. Este museu, vinculado à Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, traz como missão inserir a arte no ensino público, por meio da Escola do Olhar.

A decisão arquitetônica tomada visibiliza, em larga escala, a intenção: trata-se de dois prédios de estilos diferenciados – o Palacete Dom João VI, de arquitetura eclética, tombado, e o prédio de estilo modernista que abrigou a antiga rodoviária da cidade. O primeiro, cuja aparência faz lembrar o *glamour* da elite cultural brasileira dos anos iniciais do século XX, foi destinado às exposições de arte; o segundo, foi destinado à escola. Como elementos em comum, além da praça e de uma passarela, um elemento arquitetônico arremata a composição e dá a liga – uma cobertura que parece fluida, em forma de onda, paira sobre ambos. Simbolicamente, uma ponte.

Trata-se de “uma escola que tem museu e, ao mesmo tempo, um museu que tem uma escola”. Afirma-se, aí, uma horizontalidade entre arte e educação via a ideia de um movimento integrativo entre ambas, com a ressalva, no entanto, segundo o site da instituição, de que, como é preciso “continuamente a educação para chegar à arte” (MUSEU DE ARTE

DO RIO, c2016, s. p.), a circulação se dê, simbólica e fisicamente, da Escola do Olhar para o ambiente expositivo.

Sob a contínua reiteração da produção de ações que tomam como prioritárias as questões sociais, a Escola aparece como definidora do perfil da instituição, apresentado como constitutivamente permeável aos múltiplos anseios da cidade. Tal perfil apareceria como resultado da uma proposta museológica inovadora no sentido de que estaria engajada no desenvolvimento de um programa educativo de referência nacional e internacional, capaz de conjugar arte e educação a partir do próprio programa curatorial definidor da instituição. Nesse sentido, Carlos Gradim, novamente, vem afirmar que, no caso do MAR, o foco do museu estaria na educação, e não na promoção de exposições *blockbusters*.

A Escola do Olhar aparece como um “espaço proativo de apoio à educação”. É apresentada como “um ambiente para produção e provocação de experiências coletivas e pessoais, com foco principal na formação de educadores da rede pública de ensino” (formação continuada). Tendo em vista abarcar desde a Educação Infantil à Pós-Graduação, desenvolve um “programa acadêmico construído em colaboração com universidades, para discutir arte, cultura da imagem, educação e práticas curatoriais,” (MUSEU DE ARTE DO RIO, c. 2016, s. p.) em parceria com a Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro e outras secretarias da Educação.

Toda essa estrutura, à beira da Baía de Guanabara, abriga, ainda, a estação *Parada dos Museus* como local privilegiado do percurso *Veículo Leve sobre Trilhos* (VLT), projeto com capacidade de transportar 300 mil passageiros por dia, e que, segundo a Prefeitura do Rio de Janeiro, “fortalece o conceito de transporte público integrado ao concentrar metrô, trens, barcas, teleférico, BRTs¹² (BRT BRASIL), redes de ônibus convencionais e aeroporto [...] com funcionamento 24h por dia, 7 dias por semana” (RIO DE JANEIRO, [20--]). As visitas ao MAR, em seu primeiro ano de funcionamento, superaram em 150% as expectativas.

Segundo informações disponíveis no site do Museu, o MAR estaria com sua coleção própria em processo de formação via aquisições e doações, podendo contar com empréstimos

¹² O BRT (*Bus Rapid Transit*), ou Transporte Rápido por Ônibus, foi implementado em 1974 pelo arquiteto e então prefeito da cidade de Curitiba, Jaime Lerner. Apresentado como um sistema de trânsito de alto desempenho, eficiente, ecologicamente sustentável, com infraestrutura segregada e prioridade de ultrapassagem no transporte coletivo de passageiros, é defendido como um novo conceito de mobilidade urbana, que consta mundialmente na agenda política de urbanistas e ambientalistas.

de obras advindas das coleções públicas e privadas mais prestigiadas do país. Com tal processo em andamento, o museu estaria pronto para ofertar ao seu público exposições de longa e curta duração, nacional e internacionalmente, tendo como foco a produção de uma interlocução entre as questões da arte contemporânea às dimensões históricas da cidade.

Este último aspecto justifica-se, peculiarmente, pela inserção do Museu no *Projeto Porto Maravilha*, assim como do Museu do Amanhã, situado no Píer Mauá, inaugurado em dezembro de 2015. A justificativa maior para a realização de ambas as iniciativas no local residiria na imprescindível contribuição à sua valorização, dado o forte impacto cultural que seriam capazes de causar, possibilitando, de maneira ímpar, “o envolvimento da população da área no renascimento de uma região central do Rio de Janeiro” (MUSEU DE ARTE DO RIO, c2016, s. p.).

O referido Projeto abrange 5 milhões de metros quadrados limitados pelas Avenidas Presidente Vargas, Rodrigues Alves, Rio Branco e Francisco Bicalho. As expectativas são as de que seja responsável por marcar uma virada histórica no desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro. Tal projeto, como fruto de uma parceria entre as iniciativas pública e privada, deu início ao *Programa Porto Maravilha Cultural*, cujas ações apresentam como objetivo a revitalização da zona portuária da cidade por meio da requalificação dos espaços públicos da região, tendo em vista a melhoria da qualidade de vida de seus moradores e a sustentabilidade da área. Tal operação abarca uma ação sobre o patrimônio histórico material e imaterial da região, representados por trapiches, palacetes, sobrados do início do século XX, assim como pelas variadas manifestações da cultura afro-brasileira.

A região, também conhecida como Pequena África, contaria com uma notória vocação cultural, sendo reconhecida, via os bairros de Saúde, Gamboa e Santo Cristo como o local de nascimento do samba, sendo protegida pela lei que criou a *Área de Proteção do Ambiente Cultural* ou APAC Sagas.

O diretor do Museu, Carlos Gradim, complementa: “um novo espaço urbano está sendo descortinado, onde nasceu o samba, a primeira favela, o Morro da Providência, o comércio de escravos e o cemitério dos Pretos Novos”. A força de tais dados é evidenciada, no entanto, também em sua fala, como algo a ser enfrentado. Gradim afirma: “tivemos que construir um trabalho de pertencimento para que as pessoas se aproximassem do espaço. Elas não entendiam tanta transformação. Nunca tivemos um caso de depredação porque o MAR é nosso” (GRADIM, 2013).

Nesse sentido, políticas de contratação da mão de obra local, a gratuidade da entrada para os moradores da região ou mesmo a realização de encontros e exposições como *Do Valongo à Favela: Imaginário e Perifeira*, focados respectivamente na discussão e abordagem histórica sobre a região, teriam contribuído para a incorporação das manifestações culturais locais.

O Museu de Arte do Rio (MAR) é uma realização do Ministério da Cultura e do Governo Federal do Brasil, da Prefeitura e do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Viabilizado pela Lei Federal de Incentivo à Cultura, tem o grupo Globo como mantenedor, o BNDES como apoiador das exposições, a Dow Brasil e o Banco Votorantim como apoiadores da Escola do Olhar, dentre outros. A gestão está a cargo do Instituto Odeon, qualificado como uma OS (Organização Social)¹³.

Em complementação aos dados relativos às OSs, temos que os contratos firmados entre o Estado e tais organizações dispensam a obrigatoriedade de concursos e licitações e legitimam o contínuo controle e fiscalização da gestão em tela, tanto por parte do governo quanto por parte da sociedade, de modo que, idealmente, as políticas adotadas para as instituições envolvidas, seus objetivos, metas e resultados mantenham-se, durante todo o processo, transparentes.

Ainda que não haja uma unanimidade na defesa das OSs¹⁴, seu modelo, adotado internacionalmente (Holanda e Áustria, por exemplo), é tratado como sinônimo de sucesso nos discursos representativos de órgãos oficiais envolvidos. Marcelo Araújo (2013, p. 57), secretário da Cultura do Estado de São Paulo, afirma: “sou um ardoroso defensor desse modelo. Ele se encaixa perfeitamente no setor da cultura”. José Veríssimo Romão Netto, pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Políticas Públicas da USP, por sua vez, defende as OSs por considerar a cultura uma área muito peculiar para que se possa “encaixar dentro das

¹³ Organização Social é uma qualificação outorgada pelo Poder Executivo, que permite o contrato de gestão entre o poder público e uma instituição sem fins lucrativos. Na composição do conselho de administração, o poder público tem participação como membro nato, na proporção de 20 a 40% (BRASIL, 1998). A OS substitui a qualificação utilidade pública e sua nova denominação a partir da Lei 9637/99 tinha como objetivo a maior transparência na gestão e na utilização dos recursos públicos. Uma organização social não pode ter as duas qualificações, OS e OSCIP, ao mesmo tempo.

¹⁴ Ainda que a experiência das OSs tenham sido tomadas como modelos a serem seguidos, não há uma unanimidade quanto ao assunto, mesmo que a tal fato seja imputado, no Brasil, discordâncias que seriam originárias da mera disputa entre partidos. Querelas partidárias à parte, as críticas defendem o equívoco de sua existência: além da objeção às parcerias público-privadas, por entendê-las, dentre outros fatores, como um desvio, do Estado, de suas obrigações, há a acusação da inexistência ou ineficiência dos mecanismos de controle das gestões, assim como da existência da manipulação de dados e lucratividade.

regras do Estado”. O pesquisador, ao afirmar a dificuldade que o Estado teria em entender a dinâmica da área da cultura, pergunta: “como licitamos algo como a arte?”¹⁵ (2013, p. 58).

As OSs foram adotadas em São Paulo desde meados do ano de 2000 e administram atualmente 18 museus da cidade, dentre os quais a Pinacoteca do Estado.¹⁶ Sob tal contexto figuram como modelo de gestão a ser seguido pelo MAR – dados estatísticos comprovariam a já referida ideia de êxito ao estamparem o aumento considerável do público e dos acessos digitais nas instituições sob tais gestões.¹⁷

Vale dizer, ainda, que o diretor-presidente do Museu, Carlos Gradim, é também o presidente da OS que o gere, o Instituto Odeon. Com experiência anterior na área de teatro e tendo integrado a equipe de cultura do governo de Minas Gerais entre 2010 e 2012, teria mudado para o Rio de Janeiro especialmente para os cargos.

O MAR é oficialmente apresentado como uma instituição em perfeito acordo com as recomendações da UNESCO, dado o trabalho que desenvolve de “coleta, registro, pesquisa, preservação e devolução à comunidade de bens culturais sob a forma de exposições, catálogos, programas multimeios e educacionais” (MUSEU DE ARTE DO RIO, c2016). Sua missão e visão são, respectivamente, as de “desenvolver um espaço onde o Rio se encontra e se reinventa através do conhecimento da arte e da experiência do olhar, com ênfase na formação de acervo e educação”; “transformar as relações do Rio com a arte em processo de formação emancipatória da cidadania” (MUSEU DE ARTE DO RIO, c2016).

Se o objetivo desta investida foi o da apresentação de um cenário, resta pontuar algumas observações concernentes ao material composto, no sentido de afiná-lo à visão:

- observa-se, nas três instituições em tela, a reiteração historicamente continuada da missão fundante do museal: preservar o passado para educar para o futuro; agora, no entanto, sem que se perca de vista a devida atenção para com o presente. Pela via da defesa da democratização do acesso à arte e seus saberes – ainda que estes saberes não sejam efetivamente discriminados –, tal via segue, portanto, sendo naturalmente vinculada à noção

¹⁵ A ideia de uma ineficiência crônica por parte do Estado em atender a especificidade das demandas advindas do setor cultural aparece como uma das justificativas mais usadas em defesa do trabalho das OSs como organizações que estariam aptas para lidar com os saberes aí envolvidos.

¹⁶ Desde 2005, as OSs passaram a administrar os vários museus de SP, dentre os quais: o Museu da Língua Portuguesa, o Museu do Futebol, a Pinacoteca do Estado, o Paço das Artes, o Museu de Arte Sacra etc.

¹⁷ Dados estatísticos comprovam que os visitantes e os acessos digitais cresceram consideravelmente – de 2005 a 2012, o número de visitantes dos museus do Estado de SP aumentou em 260%; de 2011 a 2012 houve 12% a mais de mostras temporárias e 152% a mais de acessos digitais.

de desenvolvimento do país, não somente pela viabilização de uma determinada imagem da arte e da cultura, mas também pela especial contribuição que teria na produção de cidadãos críticos, conscientes de sua identidade e papel cívico. O altruísmo que recobre a apresentação dos trabalhos desenvolvidos reintroduz, continuamente, o teor edificante da tarefa institucional em tela, vista como meio exemplar para a condução de todos a caminhos sempre melhores. A *Escola do Olhar*, no MAR, parece expressar tal discurso de forma superlativizada por estar física e simbolicamente situada em meio à promessa de uma cidade maravilhosa, o Rio de Janeiro.

- em todos os casos relatados, as referências expositivas não estão centradas nas exposições permanentes dos acervos dessas instituições, chamando a atenção para os seguintes fatos: no caso de Inhotim, opera-se com três linhas curatoriais que implicam uma concepção dinâmica de aquisição de acervo; quanto ao MAR, no momento de sua inauguração, o acervo estava em processo de constituição, ou seja, a fundação do museu prescindiu da constituição prévia de um acervo que, a rigor, evocaria seu perfil; já o CCBB, trabalhando sob a lógica das exposições temporárias, não apresenta acervo próprio permanente;

- nota-se uma espécie de aposta em modelos expositivos que não fazem mais das produções da arte seu único ou exclusivo meio de atração, como se a apresentação da obra *per se*, fosse, talvez, insuficiente para atrair o público. Na referida mostragem, isso é, de algum modo, evidenciado em Inhotim pela conjugação das obras de arte contemporânea com espécimes botânicos raros, e, no CCBB-SP, pela utilização de todo um aparato tecnológico como meio de acesso ideal às obras de Kandinsky;

- tanto o Instituto Inhotim quanto o CCBB-SP estão inseridos em uma política de visitação renovada ou flexibilizada que, em resumo, os apresenta como continuamente plugados e receptivos às sempre novas demandas e exigências sociais, ou seja, estariam sempre (re)atualizados. Um exemplo disso é a recente permissão da produção de fotografias e filmagens em seus espaços expositivos ou, mais do que isso, o incentivo de que sejam veiculadas nas redes sociais. Esse tipo de publicidade espontânea reforçaria a construção de uma imagem oficial que a instituição requer e que, em suma, a exibe como provedora de espaços descontraídos, propensos ao convívio e às trocas, essencialmente democráticas, tanto na medida do acesso aos seus espaços quanto da ausência de quaisquer coibições que não fossem naturalmente justificadas pelo respeito aos direitos do outro, e, não propriamente, pelas regras de funcionamento da própria instituição;

- tanto o MAR quanto o Instituto Inhotim despontam como instituições constituídas ou nobremente justificadas pela realização de ações que primam por trazer para o interior de cada qual as pessoas que habitam as comunidades de seus entornos, via a promoção de um inequívoco trabalho de incentivo e incremento econômico-cultural e social baseado em uma relação apresentada como de parceria, pela qual as referidas instituições são trazidas, majoritariamente, como beneficiadoras e as comunidades, por conseguinte, como beneficiadas, ainda que sejam expostos projetos veiculados como produtos de uma construção mútua, colaborativa etc.;

- em todos os casos relatados, observa-se a necessidade de um cumprimento: o da realização de um trabalho institucional de abrangência internacional, via o projeto curatorial ou educativo;

- tanto no caso de Inhotim, trazido como ponto alto dos circuitos culturais do país, quanto no do MAR, cuja fundação se deu em meio a um *hall* diversificado de investimentos das mais diversas ordens em um ponto estratégico da cidade do Rio de Janeiro, ou mesmo do CCBB situado no centro revitalizado da cidade de São Paulo, é possível perceber um forte apelo ao incremento do turismo no país, estampado na chamada direta da população aos seus espaços como lugares culturais, mas também de passeio ou entretenimento;

- todos os casos relatados evidenciam uma especial atenção para a constituição de seus espaços como marcos arquitetônicos;

- igualmente, tanto no contexto geral da realização e funcionamento desses três espaços quanto no discurso específico daqueles que o comandam, há a existência de certa recorrência a preocupações, conceitos, nomeações, posturas e condutas que até bem pouco tempo atrás não existiam, e que excedem o campo da arte. Assim, como palavras de ordem do presente, ressoam em todos eles o discurso da sustentabilidade, da inclusão, da multiculturalidade, da interdisciplinaridade, da democracia, da cidadania, da conscientização crítica, da autonomia, da integração, da interação, da qualidade de vida, do empreendedorismo (alguns destes, ainda que não diretamente).

Encerrado o traçado de um cenário, é a sua imagem que passa a vibrar pesquisa adentro.

2. O (in)destrinçável do encontro arte-museu-educação

É patente que o argumento estreitamente vinculado, no discurso museológico, à defesa do desenvolvimento evolutivo dos museus é o da crescente conquista da realização de um trabalho educativo no seio dessas instituições, sem o quê, a rigor, não teriam sido alavancadas (FIGURELLI, 2011; BRAGA, 2017). Do mesmo modo, nota-se que tal argumento adquire uma importante proeminência quando o assunto é o museu de arte.

Nesse sentido, o discurso de Martin Grossmann é claro: dos tempos em que somente as portas abertas dos museus bastavam ao propósito educativo até o *upgrade* que teria feito dessas instituições verdadeiros polos de uma aprendizagem tentacularizada aos variados anseios que circulam nas megacidades, estaria evidenciada a transposição da distância entre estados distintos de conhecimento, ou seja, ter-se-ia dado o efetivo acesso da população aos saberes da arte mediante a conquista de uma *mediação* específica entre ambos cuja necessidade foi (e continua sendo) conscientemente alargada.

Com efeito, os diferentes processos de musealização flagrados nesse percurso – aquele que atuou como marco inicial da emergência dos museus como instituições voltadas ao público; o que se contrapôs aos museus tradicionais ou iluministas e que teve como símbolo o MoMa como museu moderno por excelência; o da chamada Nova Museologia que teve nos ecomuseus e museus etnográficos o lugar evidente de uma nova performatividade museal e, finalmente, o que é sugerido, hoje, pela via dos ditos novos museus – foram constituídos, em seus diferentes tempos históricos, pela reiterada alegação de que surgiam como a necessidade de suplantar a crise a que estariam relegadas as instituições que lhes foram contemporâneas (CHAGAS, 2011), na medida mesma em que diriam respeito à contínua (re)atualização de uma consciência educativa prática erigida segundo princípios democráticos.

Algumas observações vêm à tona, então, em atenção a aspectos que despontam nessa massa discursiva no que diz respeito, eminentemente, ao lugar que os museus de arte ocupam no advento da Nova Museologia, uma vez que aquele relativo ao processo de musealização que lhe antecede, não perde em clareza quando o assunto é o da dimensão educativa que arrogam para si, haja vista a emergência do MoMa como pioneiro na oferta de setores educativos, por exemplo. Caberia notar, por ora, que muito embora não tenham sido os museus de arte que foram utilizados como exemplares da performatividade museal fundante da Nova Museologia, a própria exposição que Grossmann realiza do decurso desses museus evidencia o fato de que atuaram (e têm atuado) como vitrines da conquista de uma abertura ao

social, a ponto de se poder dizer de sua específica funcionalização como uma das pedras de toque desse processo de musealização.

Destarte, se em meio ao momento de disseminação da contracultura, da emancipação da cultura popular e da virada do discurso antropológico da cultura (BRULON, 2014), foram os ecomuseus e os museus etnográficos que evidenciaram uma espécie de *turning point* dos fazeres museais ao corporizarem tanto a ampliação da noção de objeto de museu quanto o entendimento de que esses objetos destituídos em sua cotidianeidade, de qualquer valor intrínseco, reforçariam a necessidade de que fossem (re)contextualizados no interior de um discurso expositivo (DUARTE, 2013), aquilo a que se assiste no país no contexto dos museus de arte não dispensa, igualmente, as mútuas interveniências entre ambas as práticas – artística e museal – segundo as injunções da época.

Se os protestos pela disseminação das coleções museais nas situações cotidianas da vida em maio de 68 (DUARTE A., 2013) permitem atentar para o fato de que o que aí se assistiu foi a evidência da impossibilidade da contenção, naquele momento, de um clamor que verteu não somente pela conquista de uma usabilidade outra dos saberes erigidos nos espaços dos museus, mas também em prol do questionamento de sua pretensa representatividade, aquilo que se montava em termos de uma nova arregimentação desses espaços desde, principalmente, o término da segunda grande guerra, diz respeito a um conjunto de respostas que figuraram como pertinentes à restrição de tais clamores e de seus desdobramentos na medida mesma da noção de que teriam passado a ser atendidos, sem que daí se exclua a funcionalização da instituição expositiva da arte como peça-chave.

Sob a qualidade de uma dupla interveniência, urge notar, pois, que o inevitável paralelismo entre a abertura social proclamada pelo setor museal e aquilo que ocorre, nesse mesmo sentido, no âmbito dos museus de arte, incorporou a tensão deflagrada pela própria produção artística quando se assiste, na década de 1960, a uma prática que se volta à experimentação de espaços avessos aos museus em franco atendimento às transformações que ocorrem em seus próprios meios ou à desestetização que promove ao tentar aproximar-se da vida, até o ponto em que seu paulatino reingresso ao espaço institucional se dará via a potencialidade crítica que tal aproximação passa a proporcionar.

A incorporação da referida tensão assinala, pois, a ocorrência de um movimento que já demonstrava, desde propriamente o final de década de 1940 como o marco das primeiras produções teóricas referidas à Nova Museologia, assim como da introdução da museologia no meio acadêmico (SCHEINER, 2012), o fato de que o trabalho estrito dos setores educativos

que emergiram na primeira metade do século XX no seio dos museus não seria mais suficiente. Seria preciso que o trabalho desses setores assumisse, para além de uma tentacularização outra, um específico redirecionamento para o social.

Ainda que esse franco desdobramento da qualidade primeira das instituições expositivo-culturais – a educativa – não tenha se dado unicamente nos museus de arte, importa notar que assumiu, neste meio em específico, um profícuo desenvolvimento, tendo externado uma visibilidade importante, haja vista, por exemplo, o fato de que a famosa Proposta Triangular, referência explícita para o ensino de arte nos documentos oficiais do setor educacional no país, foi elaborada no final da década de 1980 por Ana Mae Barbosa quando de sua atuação como diretora, entre os anos de 1987 e 1993, do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), ou seja, sob os auspícios da realidade institucional de um museu, contando com o que, daí, diz respeito às influências externas.

De qualquer modo, se se pode dizer do MASP como a sinalização pioneira, no país, da emergência dos setores educativos em tal âmbito via a influência direta, ainda que tardia, do MoMA (NY), é necessário que uma ponderação seja feita acerca da franca investida em se tomar tal marco como inicial de um processo, conforme atesta Grossmann, que desembocaria nos centros culturais da década de 1980. Tal ponderação assinala o fato de que se deve levar em conta que a funcionalização dos centros culturais como respostas às solicitações da época, na medida em que constituir-se-iam como exemplares de uma referência institucional outra, não se deu sem a ação de prerrogativas diretamente implicadas com o que era oficializado, no momento, sob a designação de Nova Museologia.

Trata-se de trazer, portanto, à linearidade exposta, injunções que, no limite, exigiram um redesenho das relações instituição-público, de modo que aquilo a que se assiste como inovação própria à configuração arquitetônica dos centros culturais, ou seja, a da necessidade de se levar a concretude das ruas das cidades para o interior do espaço institucional, exterioriza o fato de que deslocamentos de outra ordem entravam, igualmente, em curso.

Indo diretamente ao ponto, importa notar que o modo como os museus de arte externarão a mútua implicação entre as práticas artísticas e museais, não se dará somente pela imantação direta do transeunte das ruas das cidades aos espaços institucionais, mas também por uma espécie de diluição do núcleo duro de seus setores educativos.

Tal diluição, como meio de potencialização de uma tarefa, dirá respeito tanto à abertura do setor expositivo institucional para produções artísticas que, até então, tinham sido mantidas à margem dos processos de musealização quanto e, talvez, principalmente, ao modo

como a arte e a educação encontrarão o ponto eficaz de uma importante penetração no social tendo em vista a realização de um trabalho cuja pretensão era ultrapassar a absorção das molaridades que evidenciam as relações postas: ir para os meandros, conferir uma atenção mais fina à realidade social imediata.

Desta feita, caberia lembrar que, em meio ao *boom* que a área da arte vive nas décadas de 1980 e de 1990, o amálgama entre a sua produção e as formas museais que aparecerão como a resposta da Nova Museologia às vicissitudes da época – museus comunitários, de território, de cidade, integrais, inclusivos etc. –, não se faz de forma lenta, nem, tampouco, diz respeito à ausência de alterações significativas no trabalho expositivo-educativo de instituições já consagradas, afeitas a certa tradição.

Dado a evidência, no trato da questão, de uma específica relação entre arte-museu-educação no contexto de emergência da Nova Museologia, um mínimo debruçamento sobre os acontecimentos que, à época, atravessam essa relação, se faz necessário.

Conforme assevera Moutinho (2014, p. 1-2),

a partir do fim da II Guerra Mundial a museologia passou a ter uma posição interveniente não só a nível das questões culturais mas também e de uma forma geral na discussão dos desafios que a maioria dos países teve de enfrentar [...] questões colocadas pelo fim do colonialismo, pela chamada ‘guerra-fria’, pela instalação de governos ditatoriais em vários continentes, pelo deflagrar de conflitos armados um pouco por todo o mundo. Paralelamente, a realização de conferências mundiais com a divulgação de documentos da maior relevância [...] recentraram a atenção da sociedade sobre questões geralmente de grande impacto social: Direitos Humanos, Autodeterminação dos Povos, Igualdade de Género, Liberdade de Expressão, Sustentabilidade ambiental, Migrações e crescimento urbano, Modelo de Desenvolvimento Económico valorizando o local, o *small* e tantas coisas [...].

Dado o contexto, importa viabilizar, com a museóloga Tereza Scheiner (2012), uma espécie de desmitificação que envolve o advento da Nova Museologia, a começar pela defesa de que o evento que lhe é tido como primeiro marco referencial – a Declaração de Santiago do Chile, de 1972, organizada por uma parceria entre a UNESCO e o ICOM – não pode ser tomado como sua matriz ideológica, assim como a de que sua frequente identificação com as dinâmicas do ecomuseu em exclusivo, deve ser vista, antes, como redutória (DUARTE A., 2013).

Tal desmitificação corrobora, pois, a afirmação de que o referido evento teve a ver menos com a ideia da insurgência de um movimento de base do que com a ocorrência de uma “tomada de posição da UNESCO e do ICOM em relação aos museus da América Latina” (SCHEINER, 2012, p. 22) cujo fito foi o de organizar, catalisar e direcionar práticas já regidas

pela paulatina apreensão da necessidade de uma nova abertura ao social desde, propriamente, o pós-guerra.

Com efeito, a Nova Museologia foi factualmente oficializada em 1982 como a expressão das ideias de um grupo de museólogos franceses de formação conservadora (SHEINER, 2012; BRULON, 2014) que, tendo se inspirado em escritos disseminados pela crítica museológica, principalmente na década de 1970, assumiu o estatuto de uma associação intitulada Museologia Nova e Experimentação Social (MNES).

É possível afirmar que tal sistematização apoiou-se no esforço primeiro dos escritos e feitos de Georges Henri Rivière e Hugues de Varine, cuja maior proeza talvez tenha sido a de arrebanhar, sob o estatuto de um novo termo – ecomuseu –, um rol de experiências articuladas na área tidas como inovadoras por despontarem como a realização de uma museologia ativa porque espraiada para além das paredes de um só edifício, remetida não mais somente a um ou outro objeto e alargada no sentido de atuar não apenas em direção a indivíduos, mas a grupos sociais inteiros.

O termo ecomuseu foi cunhado, pois, por Hugues de Varine, durante um almoço na *Avenue de Ségur*, em 1971, em Paris. Acompanhado pelo “mágico das vitrines” (GORGUS apud DUARTE A., 2013, p. 101) e então consultor permanente do ICOM¹⁸, o próprio Georges Henri Rivière, ambos discutiam com Serge Antoine, conselheiro do ministro do meio ambiente e com o prefeito da cidade de Dijon, Robert Poujad, sobre a necessidade de que, na conferência daquele ano, “um homem político de primeiro plano ligasse publicamente o museu ao meio ambiente” (CÂNDIDO, 2013, p. 52; BRULON, 2014, p. 31) de modo a abrir um novo caminho para a museologia segundo um campo cuja importância já estava dada, mas que seria bom confirmar.

A criação do termo teria sido peculiarmente circunstancial. Segundo consta, Varine, frente a opinião de Serge Antoine de que “de nenhuma maneira os museus poderiam ser objeto de qualquer inovação verdadeira [...] [de modo que] falar da sua utilidade a serviço do meio ambiente faria apenas as pessoas rirem”, decidiu, mesmo assim, incorporar tal palavra à empreitada “quase que jocosamente” (DE VARINE apud SCHEINER, 2012, p. 24), afirmando que

seria um absurdo abandonar a palavra [...] poderíamos tentar criar uma nova palavra baseada em “museu”; eu tentei diferentes combinações de sílabas envolvendo as duas palavras, “ecologia e museu”. Na segunda ou terceira

¹⁸ Antes de se tornar consultor do órgão, Rivière foi o primeiro presidente do ICOM, de 1946 a 1964.

tentativa, eu cheguei a “ecomuseu” [...] O ministro Poujade usou pela primeira vez o termo ‘ecomuseu’ alguns meses depois, em Dijon, em 3 de setembro de 1971, num discurso para 500 museólogos e museógrafos de todo mundo.

A dificuldade em reunir uma gama variada de práticas sob um só termo talvez explique tanto a profusão de terminologias que, a partir deste momento, passam a ser formuladas, implodindo-o, quanto o próprio esforço de Georges Henri Riviére quando, ao encabeçar a tarefa de consolidar a noção de ecomuseu, optou por formular uma conceituação caracterizada como evolutiva do termo.

Nota-se pois, que tal tarefa, externada, segundo Brulon (2014), da teoria à prática, apoiou-se em experiências diversificadas de “museus inortodoxos nas ex-colônias” (GORGUS apud DUARTE A., 2013, p. 101), na primeira experiência francesa denominada como ecomuseu que foi a *Maison de l’Homme et de l’Industrie*, no Creusot Montceau-les-Mines, nos “museus a céu aberto, museus-ateliers e parques naturais musealizados” (SCHEINER, 2012, p. 24), nos museus “como laboratório, como conservatório e como escola” (BRULON, 2014, p. 32-33) etc., sendo o próprio Riviére o responsável pelo pioneirismo do Museu de Arte e Tradições Populares (1937) de Paris, baseado nas teorias de Levi Strauss (SCHEINER, 2012).

De acordo com Duarte (2013), para além dessa vertente francófona, veio somar uma outra linha constitutiva da Nova Museologia: sua vertente anglo-saxônica, consolidada nos anos 1980. Assim, se na primeira, “ganh[ou] relevo a dimensão do desenvolvimento sustentado, da animação sociocultural e da participação das populações” (DUARTE A., 2013, p. 111), contando com a representação de profissionais de museus nos organismos internacionais, na segunda, destacam-se as formulações críticas acerca da questão representacional do museu e de seus discursos expositivos¹⁹, com uma representativa produção no âmbito acadêmico (DUARTE A., 2013) cujo marco foi um livro de autoria coletiva editado pelo historiador de arte Peter Vergo em 1989, intitulado *The New Museology*. Vergo define a nova museologia como um estado de insatisfação com o processo de musealização anterior, demasiado preocupado com métodos e não com os propósitos dos museus; assim, todo o livro apresenta processos de criação de exposições com clara preocupação com a comunicação das narrativas elaboradas pelo discurso museal, dedicando-

¹⁹ Tal vertente, com uma perspectiva epistemológica pós-estruturalista, contaria com a defesa de alguns autores pela designação *museum studies* em substituição ao termo museologia, dado o caráter necessariamente plural das abordagens (MACDONALD apud DUARTE, 2013).

se, inclusive, à exploração dos textos expostos, já que, em termos de valorização do objeto, tratava-se de retirar o foco na ideia de seu valor intrínseco (VERGO apud DUARTE A., 2013, p. 111).

Uma vez realizada uma contextualização mínima da Nova Museologia, trata-se de notar o modo mesmo de sua implicação com o lugar de proeminência que o museu assume a partir da segunda metade do século XX.

Se parece não ser possível falar desse lugar sem a referência direta às conferências mundiais que, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, situam, ao lado do apelo a uma investida na “vocação regional” dos museus (ICOM apud SCHEINER, 2012, p. 20), uma perspectiva universal de patrimônio como a valoriza o comum de “referências de interesse para a humanidade” (UNESCO apud SCHEINER, 2012, p. 21), assim como a no o de meio ambiente integral como a necessidade do debate das na es sobre os riscos que o uso abusivo de recursos naturais e genéticos estaria trazendo para a sobrevivência da humanidade (ONU apud SCHEINER, 2012), quase nada poderia ser dito sobre o assunto sem a justa ênfase   iniciativa cuja qualidade foi a de promover, nas mútuas articula es entre tais instâncias, as sínteses necessárias para o manejo de determinadas coes es como coisas a serem apreendidas. Tal iniciativa, motriz, por sinal, das injun es expostas pelas organiza es responsáveis pelas conferências em tela, ICOM, ONU e UNESCO,   a educativa. Desta feita, se desde, principalmente, o pós-guerra tal apelo já era feito, em 1971 os museus foram convocados a estar a serviço da humanidade tendo como

[...] principal meta a educa o e a transmissão de informa o e conhecimento, por todos os meios disponíveis [...] [ressaltando-se] que cada museu deve aceitar que seu dever junto   sociedade envolve a es especificamente desenvolvidas para servir ao ambiente social específico dentro do qual opera (ICOM apud SCHEINER, 2012, p. 20).

A institui o museal passou a ser vista, portanto, como um poderoso tentáculo do que se passou a chamar de “sociedade do aprendizado” ou “sociedade do conhecimento”, tendo em vista que, segundo a UNESCO

[...] a sociedade não pode exercer uma a o ampla e eficiente sobre todos os seus componentes – em nenhum âmbito – através de uma única institui o, por mais extensiva que esta seja [...] Devemos não apenas desenvolver, enriquecer e multiplicar as escolas e universidades, mas também transcend las ampliando a fun o educacional por toda a sociedade [...] Todos os setores [...] devem tomar parte na promo o da educa o [...] O novo ‘ethos’ educacional torna o indivíduo senhor e criador de seu próprio progresso cultural. O auto-aprendizado, especialmente o auto-aprendizado assistido, tem valor inegável em qualquer sistema educacional [...] este movimento  

irresistível e irreversível. É a revolução cultural de nosso tempo (UNESCO, 1972 apud SCHEINER, 2012, p. 22).

Desta feita, é possível aferir a dimensão dada ao termo *museu integral* quando exposto como representativo da área na Declaração de Santiago (muito embora já tivesse constado na conceituação evolutiva do ecomuseu), assim como a notória ligação que seria atribuída, desde então, no cenário latino-americano, entre os novos discursos em museologia e a pedagogia libertadora de Paulo Freire (ALVES; REIS, 2013; SANTOS, 2009) fundada segundo um projeto de “transformação da sociedade pela via emancipatória dos homens” (LIMA, 2014), ao qual a própria Proposta triangular foi afeita no contexto de sua emergência.

Caberia, portanto, às qualidades específicas da arte um lugar de importância no contexto de uma sociedade dita de aprendizagem, ainda ou sobretudo quando a posição interveniente que se a toma via as práticas expositivas passava a ser atravessada, conforme já sinalizado, por um importante veio mercadológico.

Tal peculiaridade pode ser especialmente verificada quando, já na passagem de um internacionalismo artístico para o dito globalismo cultural relacionado a uma variedade de estruturas expositivas (bienais, Documenta, *kunsthalls*, feiras de arte etc.), se assiste, por exemplo, no país, a uma afinidade de uso entre as palavras de ordem que marcavam o fim do milênio, tais como (re)democratização, pluralismo, multiculturalismo, interdisciplinaridade e as concepções expositivo-educativas que nortearam o projeto de duas exposições referenciais, reconhecidas por inaugurarem o uso das palavras *evento* e *espetáculo* no âmbito da arte.

Com efeito, *Como vai você, Geração 80?* organizada pelo crítico e curador de arte Marcus Lontra na Escola Parque Lage no Rio de Janeiro, em 1984, foi tomada como uma “exposição-evento” (AMARAL, 2006, p. 207). Tendo reunido 123 artistas, marcou a “alegria em compartilhar um momento de intensa produção cultural” (FARIAS, 2007, p. 33) que clamou por um franco nivelamento entre os artistas e o público, referidos, então, como iguais, sob uma atmosfera que associava a ideia da livre expressão à abertura democrática no país, mas também como uma iniciativa que permitiria à crítica e curadora de arte Aracy Amaral (2006) afirmar que *marchands* surgiram de toda parte para a *Geração 80*, assim como ao também crítico e curador Agnaldo Farias que essa geração atuou como “a frente das artes plásticas no campo do *showbiz* (FARIAS, 2007, p. 17), sem que, daí, se retire a legitimidade.

Quanto à outra exposição, trata-se da *Grande Tela*, realizada sob a curadoria de Sheila Leirner na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1985. O uso da palavra espetáculo “sem qualquer carga negativa” (FARIAS, 2007, p. 51) no catálogo dessa exposição, foi trazido no discurso curatorial de Leirner como uma das muitas formas que encontrou de se colocar

frontalmente contra o cultivo da linguagem, dos conceitos e da consciência ética e estética da década de 1970, que “exigiam o rigor e a neutralidade da ‘caixa branca’ como espaço da galeria, museu ou bienal, para poder se desenvolver” (LEIRNER, 1985, p. 14).

Nesse sentido, a denominação geral da proposta como *O Homem e a Vida* já marcava, segundo a curadora, um posicionamento contrário à arte pela arte, e, por isso, afinado com seu tempo. Segundo Leiner (1985, p. 15),

a visão pluralista dos anos 80, a interdisciplinaridade, a eliminação de fronteiras estéticas, a mistura dos meios e categorias artísticas, aliados à necessidade de configurar a 18ª BISP como um espetáculo, sobretudo no sentido de construir um espaço virtual de vivência, experiência e compreensão didática da arte pelo público, permitiu a coerência de se criar espaços análogos a essas categorias.

Grosso modo, tais espaços foram estruturados segundo uma bipartição mantida em conexão: de um lado, a *Grande Tela*, como o imenso corredor de pinturas ou “a nave central de um templo, construído para o culto litúrgico da celebração da Arte, Homem e Vida” (LEIRNER, 1985, p. 16); de outro, a naves laterais, com exposições especiais que, em alusão ao originário e ao tecnológico, formavam “uma ponte entre o presente e o passado histórico, o futuro e o arcaico primitivo” (LEIRNER, 1985, p. 16).

Em síntese, a *Grande Tela*, entendida como um bloco simbólico real da produção da *Grande Obra Contemporânea*, ou, se se preferir, como uma consciência ampla ou um estado primevo de unidade, anunciava que, na era “pré (ou pós) apocalíptica do espetáculo”, o artista “renasc[ia] das cinzas como uma fênix, encenando o próprio drama da humanidade” (LEIRNER, 1985, p. 14).

Tal proposta, no seio de uma bienal dedicada ao visitante anônimo – o *turista aprendiz* –, aludida como a conformação de “práticas em direção à liberdade geradora, afinal, do novo humanismo” (LEIRNER, 1985, p. 16), adquiria “seu significado total por meio da noção de uma ocorrência cotidiana, ininterrupta e sincrônica dos atos estruturados que se dão entre o artista e o fruidor [...] como uma ‘cola psíquica, existencial e intelectual que mantém toda a cultura interligada” (LEIRNER, 1985, p. 16).

Como a primeira bienal da Nova República, a 18ª BISP foi trazida, segundo Leirner, como uma festa cuja pujança demonstrava vida longa à instituição. Realizada pela primeira vez com a maior parte dos recursos provenientes da área privada (exatos 85%), “não como mecenato, mas como investimento com retorno institucional para as empresas” (LEIRNER, 1985, p. 10), a Fundação Bienal (1962) teria absorvido “as características pragmáticas, quase puramente finalísticas, da organização empresarial sem, contudo, colocar em risco o caráter

isento eminentemente cultural de irradiação e intercâmbio artístico da sua principal realização” (LEIRNER, 1985, p. 13).

Ambas as exposições elencadas, emblemáticas do polêmico (e internacional) retorno à pintura no momento em que publicações referenciais da área proclamavam o seu fim (BOIS, 2006; DANTO, 2006), apresentam, pois, em meio ao forte acento mercadológico demonstrado, o apelo a uma noção de recomeço, efetivando-se como marcos de um entendimento outro do espaço expositivo da arte na inseparabilidade mesma de sua dimensão educativa renovada.

Desta feita, se se assistiu, a partir da segunda metade do século XX, a uma relação direta entre dois acontecimentos – o da dita produção contemporânea da arte como a implosão de meios e formas vistas como tradicionais em direção a um campo expandido²⁰ (KRAUSS, 2008), e o da emergência do curador de arte como profissional capacitado à visibilização das possíveis significações que emanavam e, ao mesmo tempo, deveriam ser dadas a imensa variedade de situações artísticas que aí incorriam – aquilo a que a década de 1980 faz ver parece acirrar a mútua interveniência entre tais instâncias produtivas, pela via de uma outra emergência: a da figura do *curador-artista* (FARIAS, 2007).

Tal figura, inaugurada no país pela própria Sheila Leirner no trabalho que desenvolve na 18ª BISP, assinalaria que seriam as exposições de arte que, naquele momento, tomavam o lugar de uma importância nunca antes vista, vindo a recobrir, muitas vezes, o da própria produção artística que, a rigor, lhes justificaria a existência.

Claro está que a emergência da figura do curador e a intensificação de seu papel como curador-artista no contexto da produção contemporânea da arte atesta a necessidade histórica da atuação de uma força mediadora a mais no contexto da arte exposta ao público. Da mesma maneira, a eclosão da exposição como obra dá a ver a sobreposição de seu caráter educativo constitutivo em relação àquele que se apoiava, direta e frequentemente, na própria obra.

Mas isso não se fez tranquilamente. No que se refere à própria bienal em tela, para Aracy Amaral, por exemplo, o famoso corredor elaborado por Sheila Leirner teria registrado, antes e cabalmente, “o aplastamento da informação” (AMARAL, 2006, p. 209), de modo que, a despeito ou não de tal crítica endereçar-se, igualmente, a uma específica produção da arte, afirma: “parecia que todo mundo pintava igual. As sutilezas desapareciam em função de uma homogeneidade (em dimensões, técnica, estilo). Até a velocidade de pintar parecia a mesma no mundo inteiro” (AMARAL, 2006, p. 209).

²⁰ A autora trabalha a questão pela via da escultura no conhecido texto *Sculpture in the Expanded Field*, de 1979.

Uma ligeira investida na observação da polêmica que, nesse sentido e desde então, acomete o setor, se faz necessária, uma vez que permite situar a que dizem respeito, afinal, as falas que investem na defesa de uma franca manipulação do espaço expositivo e aquelas que a repudiam, em favor do comedimento de tal ação em direção, se não a uma suposta neutralidade, a uma necessária austeridade.

Segue, nesse sentido, uma pequena sequência de citações extraídas de entrevistas cedidas, em 2012, por profissionais da área artística. Nelas, os depoimentos foram intercalados, de maneira a evidenciar a oposição entre determinados posicionamentos – de um lado, de Tadeu Chiarelli (na ocasião, diretor do MAC-USP) e de Ivo Mesquita (diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo) e, de outro, Marcelo Dantas (curador reconhecido por sucessos em termos de visitação) –, assim como uma proposição que parece atuar como resolutive, sugerindo uma espécie de equilíbrio entre os termos que se opõem: a de Luiz Guilherme Vergara (como coordenador do núcleo experimental de educação e arte do MAM-RJ).

De acordo com Tadeu Chiarelli (2012),

vivemos sim numa sociedade de espetáculo e só faltava uma instituição como o museu aderir de uma maneira tão acrítica a essa espetacularização [...] é importante pro público que fique claro a todo momento o que é o museu e o que significa aquela exposição dentro daquele museu com aqueles objetos. É uma forma de conscientizar o público e não de banalizar [...] subestimar o público, criar aqueles cenários maravilhosos que ‘sai chuvinha’ [...] você está fazendo uma visita a uma exposição de pinturas que foram realizadas na Amazônia, então, tem um vapor d’água. Xô, cara, entendeu? Não quero sentir artificialmente o vapor da floresta amazônica em São Paulo. Sabe, isso é mentira [...] eu sou muito refratário.

Marcelo Dantas (2012), por sua vez, afirma que

nós estamos numa sociedade pautada, de certa forma, pelo espetáculo. Agora, atenção, isso não exclui a possibilidade de você fazer uma exposição com gravurinhas pequenininhas [...], apenas é que isso vai ter sempre essa relevância; a nossa missão é tentar expandir essa fronteira por todo o território que está inexplorado. Eu quero que as pessoas todas que nunca vieram a museus entrem em contato com a arte contemporânea, entre em contato com arte de qualidade, mas pra isso, eu preciso utilizar recursos que são recursos que essa cultura produz. Entre eles está sim o espetáculo. Eu não vejo problema nenhum em você utilizar toda e qualquer linguagem – as artes são livres, as artes não podem ser engessadas, elas devem poder flertar com todas as linguagens, o espetáculo é parte disso.

Para Tadeu Chiarelli (2012):

Museu não é lazer [...] Museu não é um lugar onde você vem espairar; um lugar onde você vai fazer a opção: ou eu vou ao museu ou eu vou na festinha da ciranda [...] Eu acho que ele pode ser um lugar muito prazeroso, mas o

que eu acho é que as pessoas perderam a dimensão, que é uma dimensão fundamentalmente conservadora. Quer dizer, o museu em si, ele é um espaço político, ideológico de uma determinada sociedade. Então é o seguinte, eu acho que quando uma pessoa entra em um museu, ela tem que saber sim que ela está entrando num lugar que tem como pauta a manutenção e preservação de determinados objetos que foram considerados importantes por uma determinada sociedade, e que esses objetos têm que ser mostrados e discutidos. Agora, não dá pra perder a dimensão de que você está sendo introduzindo num espaço especial. Eu não posso confundir o museu com outro espaço de lazer, pura e simplesmente. Eu acho que o museu pode ser esse espaço, mas ele não é apenas isso.

Marcelo Dantas, por sua vez, no exercício de seu papel curatorial, conclui:

Eu preciso criar um programa que vai estar na revistinha do final de semana [...] a minha concorrência é com o cinema de *Hollywood*, a minha concorrência é com o restaurante, com o *show* que vai acontecer na cidade, com o parque e com o teatro [...] é com essas pessoas que eu estou concorrendo, eu não estou concorrendo com outros museus. Eu estou concorrendo com um programa, porque as pessoas só têm ‘x’ horas disponíveis para o seu lazer (DANTAS, 2012).

A tudo isso, Luiz Guilherme Vergara (2012) pondera que

você tem as ocupações do museu cada vez mais se deixando levar pelas experiências temporárias, e não tem investimentos em pesquisadores, na própria história do seu acervo, nos próprios relatos do artista que está vivo ainda. Você pode telefonar pro artista, dizer “vem cá pra gente fazer uma conversa; como é que você fez essa obra?” [...] e aí você cria a história presente. Só queria colocar essa posição, que não seja uma posição de dicotomia, um museu sarcófago, mas essa conjunção que possa educar a economia [...] você colocar balizamentos para uma sede do mercado. Então os museus têm esse compromisso de geografia, de contrapor [...] de não ficar sujeito a uma economia da novidade, à economia do evento, à economia do espetáculo.

Em atenção ao necessário escape da inocuidade do par verdadeiro-falso, o que aí se observa é a qualidade de um conflito que, a rigor, expõe a impossibilidade de que compreensões de várias ordens encontrem uma espécie de conciliação em meio a uma prática museal que, de algum modo, superpõe e emaranha fazeres vistos como díspares, diretamente relacionáveis a diferentes tempos.

De um lado, se reforça a crença de que a austeridade do espaço expositivo conservaria a qualidade de uma experiência essencialmente formativa, e de outro, a de que algo como sua espetacularização garantiria, nos tempos atuais, o acesso do público a esse espaço, sem o que nada poderia ser feito. Nota-se, pois, que a discussão centra-se em uma disputa cujo propósito é o mesmo: promover o encontro entre a arte e as pessoas sob os auspícios de um espaço que, atravessado em maior ou menor grau por vários tipos de ingerências, trabalha pela via de uma mediação, inescapavelmente, educativa.

A historiadora Marize Malta, ao focalizar o cubo branco e o ambiente decorado, chama a atenção para o fato de que os tantos modelos expositivos desenvolvidos ao longo do tempo, como a visão mesma das contingências epistemológicas possíveis a cada momento histórico, têm em comum “sua finalidade pedagógica preliminar, ou seja como enquadrar para ensinar” (MALTA, 2016).

Com efeito, se a crença em tal via excede as circunstâncias fornecidas pelas discussões em tela quando, sob a tentativa de apaziguá-las, Vergara infere a necessidade de que, mediante certa conjugação de forças, o espaço expositivo da arte venha a educar a própria economia.

Por outro lado, quando a exposição e não, propriamente, a produção da arte alcança o estatuto de uma específica contemplação, acede-se facilmente à sinalização de que um caminho sem volta teria sido tomado. Nesse sentido, se se investir nas inferências afeitas à noção de que estaríamos vivendo hoje um processo de musealização ainda sem nome, são exatamente os museus de arte que o pesquisador e crítico de arte Hal Foster traz como lugares propícios a uma ocorrência especialmente intrigante à experiência própria da *pedagogia memorial* (DIDI-HUBERMAN, 2013), na medida em que coloca em xeque o seu característico valor mnemônico, ou, em atenção ao cuidado de que isso não seja trazido pela via de uma fatalidade, desestabiliza aquilo que tradicionalmente se entende como constitutivo de tal valor. Destarte, afirma que

[...] se o velho museu [...] era o lugar da reanimação mnemônica da arte visual, o novo museu tende a separar a experiência mnemônica da visual [...] a função mnemônica do museu é repassada ao arquivo eletrônico, que pode ser acessado de quase qualquer lugar, enquanto a função visual é dada não apenas à forma de exposição de arte, mas ao prédio do museu como espetáculo, isto é, como imagem a ser circulada pela mídia a serviço da igualdade de marcas e capital cultural. Essa imagem é a forma primária da ‘arte’ hoje (FOSTER, 2009, p. 190).

Sob a atmosfera dessa espécie de final de linha – as luzes do presente nos cegam (AGAMBEN, 2009b) –, importa notar, antes, que tais extremos marcam os limiares de uma incursão cujo esforço insiste em colocar em movimento o que se aponta, nisso tudo, como crucial: *a (in)destrinçável relação entre arte, museu e educação*.

Ao se olhar para configuração geral dos museus de arte da contemporaneidade como aqueles que, dentre os demais, aparecem como especialmente reconfigurados para receber multidões, estrategicamente localizados nas tramas das cidades e arquitetonicamente permeáveis aos fluxos cotidianos que as atravessam, provavelmente, a mais rápida resposta seria a dos sinais do avanço de um liberalismo econômico que tem hoje a cultura como seu

principal insumo de produção e que, por isso, jamais negligenciaria a lucratividade própria ao sistema das artes, nem tampouco os benefícios da dominação do capital simbólico, conforme dita o conceito elaborado pelo sociólogo Pierre Bourdieu (2015).

No entanto, tal resposta, ainda que pertinente, não parece suficiente. Talvez não seja prudente subsumir às questões da economia, mas sim, a ela interdependentizar o fato de que existe aí o desenrolar de relações que se mantém secularmente implicadas com a normalização da arte como meio de uma experiência formativa especialmente edificante, enunciativa, inclusive, de ideais de liberdade, visto a naturalização, historicamente deflagrada, de sua potência transgressora como transcendente às relações de saber e poder de seu tempo.

Com efeito, o ideário que traz, historicamente, a arte como componente elevado da formação humana – pelo qual, segundo o filósofo Celso Favaretto, não se interroga o que aí se entende por arte ou formação (2010) (e, acrescenta-se, por homem) –, expressa os pressupostos de um projeto educacional cujo “modelo filosófico-humanista corresponde ao desenvolvido pelos iluministas na França e pelos filósofos neo-humanistas e idealistas na Alemanha” (WEBER, 2006, p. 120), e tem no conceito de *Bildung* (formação, autoformação, cultivo) sua principal sistematização.

Tal conceito, engendrado em uma Alemanha que, no início do século XIX, se viu enfraquecida diante do poderio econômico e político da França e da Inglaterra, expressou o consentimento do país aos princípios da Revolução (ainda que não sem o repúdio à era do terror e ao expansionismo napoleônico como uns de seus desdobramentos), assim como, resguardadas as devidas particularidades aí presentes, a confiança comum nos “poderes ilimitados da educação e em sua capacidade de forjar um homem novo” (JULIA, 1989 apud WEBER, 2006, p. 229). Fomentada pela intensa valorização da cultura como forma de fortalecimento das aspirações da burguesia, a educação como *Bildung* coroa o “projeto de autonomização do sujeito cognoscente e moral” (WEBER, 2006, p. 119) cuja razão emancipatória afirma a cultura estética como indispensável à formação.

Urge lembrar, nesse contexto, que o projeto educativo que se afigura como o que haveria de maior no horizonte da modernidade, externa, igualmente, um modelo prático da educação, facilmente verificável, por exemplo, na revolução cultural operada na França de setembro de 1973 a julho de 1974, quando artistas e intelectuais à frente do Comitê de Instrução Pública e da Comissão de Artes, mobilizados em torno da aprovação de um projeto encabeçado pelo pintor Alexandre Lenoir, passaram a reunir as obras que deveriam ser resguardadas sob a tutela do Estado em favor da instrução das futuras gerações. Esse trabalho

seminal de patrimonialização da cultura, engendrado pela figura do artista como pedagogo, vincula-se a uma nova associação entre o esplendor da arte e uma determinada ideia de prosperidade, considerando-se que um povo livre deveria encorajá-las como a forma mesma da emancipação.

Não é por acaso, portanto, que se poderá dizer da formação da instituição museal a partir desse momento. Decerto, o museu nasce como a expressão do modelo prático da educação exposto acima, vincula-se ao próprio nascimento da Estética, tomada, então, como sua filosofia própria (Baumgarten, em 1750), e, no que diz respeito ao conceito de *Bildung* – central no desenvolvimento das teorias estéticas do século XVIII e XIX, com especial destaque às *Cartas para a Educação Estética do Homem*, escritas por Schiller em 1794 –, a uma vertente específica que integra sua notória polissemia: a clássica.

Destarte, *grosso modo*, foi o conceito clássico de *Bildung* que participou diretamente das linhas constitutivas da instituição museal, eminentemente expresso pelo arqueólogo e historiador de arte alemão Johann Joachim Winckelmann, figura prototípica do museu. Nesta perspectiva, toma-se a Grécia clássica como modelo de uma imagem ideal de humanidade – uma humanidade superior – que emergiria da bela forma. Tal poder de formalização seria exemplar para a educação dos homens uma vez que nenhum material bruto de fundo poderia transpor as barreiras de uma superfície serena e claramente conformada (WEBER, 2006).

Ainda que a moral e a estética tenham sido reconhecidas nessa visada formativa como domínios racionais, o predomínio da razão cientificista como instrumental do pensamento atribuiu à arte, sob a aura do culturalmente edificante, o papel de contrabalançar os possíveis excessos de seus efeitos (FAVARETTO, 2010).

Nesta perspectiva, a produção da arte teria assumido, inclusive, um papel compensatório à negação daquilo que à razão esclarecida não caberia mais admitir, como a produção mítica, por exemplo. Ainda que essa espécie de sobrepeso não tenha garantido à arte um lugar de importância em meio às verdades produzidas pelo conhecimento científico nas sociedades ocidentais – haja vista a querela que arrasta tal situação no ambiente educacional escolar –, sua indispensabilidade não é posta em questão quando o assunto são os museus, muito pelo contrário.

A imagem do museu confunde-se, historicamente, com a da própria arte (tendo em vista o desenrolar de práticas que trazem ambas esferas, muitas vezes, como indiscerníveis), de modo que seria possível afirmar que é pela via da produção artística, como carro-chefe da

alegoria mais reluzente de um desfile de coisas que nos são postas à admiração e ao conhecimento, que o museu mais pode brilhar e vice-versa.

É, portanto, nessa complexa fusão entre arte-museu-educação que a arte tem seu lugar consagrado e a forma museu, ao que parece, o mais elevado estatuto. O museu, como a materialização de uma forma educativa ideal que viria a preencher a fenda que se abre *entre* a produção da arte e a ideia de público, é, ele mesmo, a expressão física dessa fissura, não somente como sua consequência, mas como uma maquinaria que a produz enquanto dela se alimenta, de modo que a arte, desligada de sua relação originária com a religião e a política, passa a ser consagrada, no interior da forma-museu, a um determinado trabalho da memória pelas vias do par musealização-patrimonialização.

Interessa notar que, sob a lógica desse específico modo de transmissibilidade da cultura, a contínua (re)configuração da forma-museu, ou seja, desse *entre* – historicamente desdobrado não somente pelas alterações sofridas no espaço expositivo, mas também via os setores educativos que vão sendo montados, cujas ações participam diretamente da performance museal –, permitiria afirmar, a irrefutável deflagração, a partir do século XVIII, de um importante processo de *pedagogização da arte*.

3. A lógica de um dissenso

“[...] [importa] passar por trás da instituição a fim de tentar encontrar, detrás dela e mais globalmente que ela, o que podemos chamar *grosso modo* de tecnologia de poder [...] passar por fora da instituição para substituí-la pelo ponto de vista global da tecnologia de poder” (Foucault, 2008, p. 157).

Olhar para a emergência de um determinado espaço – o museu – como o lugar de apreensão e comunicação das coisas do mundo significa olhar, pois, para como tem se efetivado, há muito, o modo hegemônico de transmissibilidade da cultura nas sociedades ocidentais.

Uma sumária ida ao discurso museológico permite visibilizar com mais exatidão as ações que estruturam este espaço.

O que a Museologia chama, por exemplo, de cadeia operatória museológica – uma operação que vai desde a salvaguarda (conservação, restauração e documentação) até a comunicação (exposição e educação) – tem como seu elemento estruturador a Pedagogia Museológica ou Pedagogia para o Patrimônio²¹. Esta, como o esteio para uma forma de educação entendida como ampla, é afirmada como a mais contundente vocação do museu; daí a assertiva de que toda exposição é, por si mesma, educativa.

Nota-se que a sofisticada tecnologia da operação em tela não apresenta em seu decurso um ato que lhe é fundamental: o da seleção. De qualquer maneira, a descrição desse ato não é negligenciada no discurso museológico, afinal, trata-se de uma ação que institui o que será musealizado até as vias, quiçá, da patrimonialização. Desta feita, ainda que se diga, neste meio, das coisas como contentoras ou não de uma espécie de musealidade (atualmente, todas elas, em potencial), a factualidade desse ato demandaria a absoluta necessidade da construção de uma educação do olhar, ou seja, de sua formação segundo os preceitos da própria Pedagogia Memorial.

Algumas palavras que compõem o léxico próprio ao encadeamento dessas ações são: relevância, reconhecimento, enquadramento, reciprocidade e simetria. As três primeiras, como a sequência de diferentes gradações de um só e mesmo ato, dizem respeito a ações nutridas pelo princípio de que um olhar educado para o patrimônio é capaz de ver, em

²¹ Esses conceitos, assim como os que seguem na sequência da escrita sobre a questão da relação entre o fazer museal e o educativo, foram extraídos do material didático oferecido na disciplina *Museologia: princípios teórico-metodológicos*, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia (PPGMUS/USP), ministrada pela Prof^a Dra Maria Cristina Oliveira Bruno, no MAE (Museu de Arqueologia e Etnologia), no segundo semestre de 2015.

determinadas coisas, a importância que elas têm, a ponto de instituir a necessidade de sua comunicação e salvaguarda para as gerações vindouras.

As palavras reciprocidade e simetria são, igualmente, correlatas, sendo que se confere a esta última um viés antropológico, estreitamente relacionado à Museologia Social. Em suma, dizem respeito a uma espécie de espelhamento pela qual haveria como que uma coincidência ou correspondência entre o que virá a ser musealizado, o olhar pedagógico que primeiro vê (operador de uma fábrica de memórias) e o público. Há, aí, a defesa de que uma determinada imagem se deslocaria, pois, de um elemento a outro segundo as noções de transferência e transparência. É sob tal escrutínio que, na teoria museológica se diz: o olhar que vê, passa a ser visto.

As exposições, evidenciadas como inevitavelmente educativas no aparato operativo em tela, são tomadas como material empírico à museologia, de modo que esta, ao nutrir-se de tais experiências, a elas retornaria como modo de alavancar avanços. Sob essa espécie de retroalimentação, os museus são trazidos como lugares empoderados de uma certa capacidade de transformação do real.

Em meio às matérias primas constitutivas da Museologia – memória, patrimônio e pedagogia – teria sido a vocação educativa que, segundo a museóloga Maria Cristina de Oliveira Bruno (2015), sustentou os museus até o século XXI, em evidência ao fato de que a preocupação que essas instituições têm em relação ao educativo diz respeito, sempre, a um propósito bem maior do que os relacionados às suas especificidades²².

Dos indicadores da memória ao triunfo da patrimonialização, a operação exposta tem sido vista, desde o fenômeno de sua ocorrência até os dias atuais, como indispensável ao bem estar da humanidade na medida em que, ao administrar pedagogicamente a memória (seja pela via de bens móveis ou imóveis, materiais ou imateriais, naturais ou culturais) teria assumido a importante responsabilidade de definição de futuros, acrescentando-se a isso a observação de que é defendida, igualmente e cada vez mais, pela qualidade de sua interveniência também no presente.

Interessa notar, no entanto, que uma espécie de dissenso acomete a forma museal típica desde, principalmente, o século XX como algo que lhe será tão desestabilizador quanto, de alguma maneira, constitutivo, na medida que, a despeito dos tantos deslocamentos que se

²² Registro de aula ministrada pela Prof^a Dra Maria Cristina Oliveira Bruno, na disciplina *Museologia: princípios teórico-metodológicos*, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia (PPGMUS/USP), ministrada pela, no MAE (Museu de Arqueologia e Etnologia), em 19/10/2015.

lhe tem afigurado no decorrer dos tempos, não há nada que permita afirmar que as instituições expositivas tenham deixado de operar segundo a lógica explicitada. Indo diretamente ao ponto, trata-se de notar que a própria existência de instituições como essa evidencia que a lógica em tela se constitui, antes, em uma maneira historicamente datada de estar no mundo.

Tendo em vista adentrá-la sob outra perspectiva, parece oportuno trazer à baila os dizeres do filósofo Michel Foucault (2013) exatamente quando, ao sinalizar a importância da elaboração de uma história do espaço na experiência ocidental, apresenta os museus (assim como as bibliotecas) como heterotopias do tempo.

Em seu texto *De Espaços Outros* (2013), escrito em 1967, na ocasião em que profere uma conferência no *Cercle d'Études Architecturales*, na Tunísia, Foucault, ao apresentar diferentes tipos de relações históricas que o homem teria tido com o espaço, traz a exposição progressiva deste como: localização (medieval), extensão (desde quando evidenciado por Galileu, no século XVII, como infinito) e alocação (contemporaneidade).

Entre todos os tipos de alocações, definidas pelas “relações de vizinhança entre pontos ou elementos”, podendo ser descritas como “séries, árvores, grades” (FOUCAULT, 2013, p. 114), interessa a Foucault especialmente aquelas que, ainda que ligadas a todas as outras (por exemplo, de passagem, de parada transitória, de descanso etc), as contradizem, suspendem, neutralizam ou invertem: as utopias e as heterotopias.

As utopias dizem respeito a espaços irrealis, ou seja, alocações sem lugar, mas que “mantém com o espaço real da sociedade uma relação de analogia direta ou invertida” sendo a “própria sociedade aperfeiçoada, ou [...] o inverso da sociedade” (FOUCAULT, 2013, p. 115); as heterotopias como utopias necessariamente realizadas, ou seja, “contra-alocações” ou “lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2013, p. 116).

As heterotopias do tempo, próprias à instituição museal, configuram o primeiro de dois subtipos localizados no conjunto das heterocronias²³. Estas, como a evidência de que as heterotopias estão frequentemente associadas a recortes do tempo, dizem respeito a uma ruptura com o tempo tradicional, sendo as heterotopias do tempo, especificamente, aquelas em que o tempo não cessa de se sobrepor a si mesmo, ou seja, de se amontoar, apresentando

a ideia de tudo acumular, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas

²³ Foucault apresenta as heterocronias como um dos seis conjuntos de tipologias heterotópicas; o outro subtipo presente nas heterocronias é o das heterotopias de passagem.

as formas, todos os gostos; a ideia de constituir um lugar de todos os tempos, que seja ele mesmo fora do tempo, e inacessível a sua corrosão; o projeto de organizar, assim, uma espécie de acumulação perpétua e indefinida do tempo em um lugar que não se moveria: enfim, tudo isso pertence a nossa modernidade. O museu e a biblioteca são heterotopias próprias da cultura ocidental do século XX (FOUCAULT, 2013, p. 119).

Tal quadro vem mostrar a normalização de duas ações que se encadeiam – a de retirar e a de acumular – e que, em suma, dizem respeito àquilo que Foucault sinaliza como a principal característica do museu como uma heterotopia: a organização de uma acumulação perpétua do tempo em um lugar que não se move.

A questão é, pois, a da transmissibilidade da cultura, passível de ser levantada como algo a ser discutido exatamente porque se deu, a partir do século XVIII, em sociedades como a nossa, uma *separação* entre a (i)materialidade cultural e o próprio ato de transmissão. Esse tipo de transmissibilidade, em que determinados grupos exercem a tarefa de selecionar o que deverá vingar para as gerações vindouras via uma atitude que, ao retirar tal escolha de seu meio, passa a mantê-la junto às tantas outras que, no mesmo sentido, foram feitas, gerando, como se pode constatar, o acúmulo, é impensável, por exemplo, pelos membros de sociedades ditas tradicionais em que a cultura existe no próprio ato da tradição (AGAMBEN, 2013b) perfazendo uma transmissibilidade que se vivifica a cada vez, sem a necessidade de que determinadas coisas sejam reservadas.

Mas não se trata, aqui, da negação de um acontecimento histórico, nem tampouco do levante utópico de uma imagem a se perseguir, e sim da possibilidade da elaboração de um olhar crítico sobre o assunto de modo que se escape, ao menos, dos meandros de sua naturalização.

Dito isso, é curioso notar que a maioria dos discursos que presumem efetivar uma crítica contrária à lógica da forma museu típica, distanciando-se dela ou rejeitando-a exatamente pela alegação de que uma nova compreensão das dinâmicas museais, muito mais consciente do trabalho educativo dessas instituições, teria permitido superar o exercício tradicional das ações que lhes são constitutivas – a de selecionar e a de guardar – acabam por desconsiderar o fato de que as novas práticas a que se referem não escapam da condição que as mantém perfeitamente afinadas com a instituição museal primeira: trata-se de um só e mesmo modo de transmissibilidade da cultura.

Para que fique claro, trata-se de observar que quando determinadas alegações de mudança são trazidas como a superação de um tempo – como, por exemplo, a de Moutinho quando assevera que não seria mais possível considerar os museus atuais como heterotopias

do tempo; a de Clifford, quando traz uma concepção outra da lida com o acervo via a noção dos museus como zonas de contato ou até mesmo aquelas que evidenciam a conquista da virtualidade em um ambiente museal com ou sem paredes –, talvez seja necessário considerar que aquilo que aí não mais se vê é que a crença em uma transformação de tal ordem jamais diria respeito à vontade de um e de outro ou ao âmbito de uma e outra prática, exatamente porque dependeria do movimento de todo um conjunto da realidade ou, se preferir, do horizonte histórico de um tempo.

Não se trata de retirar, de tais práticas, a singularidade ou força potencial de mudança, mas sim de notar a patente dificuldade da realização de um exercício crítico no âmbito da museologia. Nota-se, por exemplo, na recorrente remissão ao trabalho educativo como a alavanca de um mecanismo que incute, nas práticas museais, a noção de uma determinada conquista em ascensão, o fato de que os elementos conceituais de que essa pretensa crítica dispõe para julgar sua validade e para avaliar suas relações com a realidade são aqueles claramente fornecidos pelo próprio sistema que a constitui, sem que se ultrapasse, portanto, o limites mentais oferecidos por tal *corpus*²⁴ (BRAYNER, 2017).

Busca-se, pois, outras rotas no que se refere à tentativa da apreensão do dissenso que acomete a forma museu.

Duas investidas são, assim, elaboradas: a primeira, ao realizar um breve retorno às ações de retirar e acumular como inerentes à lógica museal, direciona-se para a problemática relativa ao gerenciamento de tal prática nos dias atuais para, em seguida, situá-la em relação a algo fulcral que, em suma, diz respeito à explicitação de um discurso cuja defesa é a de que uma ideia universal de colecionismo foi consagrada como um dos mais potentes mitos de origem do museu; a segunda, interconectada à anterior, se institui no cerne da separação apontada no modo de transmissibilidade da cultura de maneira a situá-la no que diz respeito à arte, em evidência a um estranhamento que, embora tenha sido mantido sob a turvidez de um determinado estrato, diz respeito, igualmente, a uma discordância fundamental.

É interessante notar que, embora as ações de retirar e acumular, apontadas como expoentes de uma lógica própria ao fazer museal, digam respeito, igualmente, ao fazer típico de instituições que lhes são correlatas como, por exemplo, a escolar – afinal, do que se trata a montagem de um currículo e o objetivo de sua transmissão, senão de um recorte que seleciona

²⁴ Dada a qualidade de uma importante correlação, a afirmação foi extraída do contexto de uma escrita em que o autor se refere, propriamente, ao freireanismo como um sistema de doutrinação. A essa espécie de circularidade redundante ou encapsulamento no exercício de uma pretensa crítica, o historiador e professor Flávio H. A. Brayner compara a autocrítica comunista e a confissão cristã.

para reter? –, a evidência de seus efeitos tem sido tomada pela via de certo constrangimento no caso dos museus, uma vez que a lida com a materialidade própria a tal meio assumiu, como condição mesma de sua sobrevivência, uma incontornável exposição.

Se naquilo que concerne à ação de retirar muitas discussões já tenham investido na visibilização de que o efeito primeiro da máquina museal diz respeito ao que aí se produz, inelutavelmente, como passivo patrimonial, uma preocupação mais recente tem apontado em direção à ação de acumular. Esta, em contraposição ao que é deixado de fora, tem se mostrado, tanto como a outra, digna de atenção.

No que se refere ao passivo patrimonial, o filósofo e professor Sérgio Farnese (2015) aponta para os imbróglis que vêm sendo historicamente arrastados pela via de um afã inclusivo que, supostamente, resolveria a questão. Dessa maneira, afirma que

[...] há de se perguntar, por que cargas d'água deveria o cidadão comum, herdeiro do quilombola fulano de tal, do tupi-guarani gra-wa-tai e do degredado trás-os-montes, tornar-se, da noite para o dia, guardião de nossos mais apreciáveis monumentos e tradições (FARNESE, 2015).

Se a lógica inclusiva funciona, à máquina museal, ao mesmo tempo, como demanda e produto, o absurdo da questão estaria, antes, na crença de que caberia a esta mesma máquina resolvê-la.

Decerto, quando são trazidos para o interior do espaço expositivo coisas que desde sempre estiveram fora dele, o que se produz, na maioria das vezes, é exatamente o não-lugar que ocupam, ainda e sobretudo quando são plenamente visibilizadas em suas vitrines. Desse modo, para Farnese (2015, s. p.),

novos projetos precisam ampliar-se em direções mais revolucionárias, pois há um preço que se paga pelo patrimônio ostensivo, a quem dele se utiliza de maneira máster e exógena: o passivo patrimonial, a conta de toda festa, fica por conta dos de sempre, dos incluídos para carregar o andor da procissão, empurrar o carrinho da escola de samba e desmontar o palanque.

Sob tal perspectiva, Duarte ressalta o fato de que muitos museus têm recebido pedidos de devolução de objetos normalmente coletados em situações de dominação. Segundo a autora, não há como fugir aos debates travados sobre o estatuto legal desses objetos e sobre as implicações éticas relacionadas à utilização dos mesmos por aqueles que, atualmente, os detêm, ao mesmo tempo em que “são cada vez mais numerosos os países e os grupos étnicos que exigem a devolução dos ‘seus’ objetos e, muitas vezes, o respectivo pedido oficial de desculpas” (DUARTE A., 2013, p. 114).

No que concerne, pois, à ação de acumular, observa-se que a Nova Museologia se viu (e se vê) obrigada a repensar políticas de administração e de aquisição de acervo, uma vez que conjuntos materiais já consolidados têm se constituído, muitas vezes, como um peso para as instituições em que se encontram, chegando às vias da inviabilização do trabalho a ser feito.

Nesse sentido, três procedimentos relativamente recentes chamam a atenção. O primeiro deles aponta para o fato de que reservas técnicas inteiras ou parte delas têm sido reformuladas para que funcionem como ambientes expositivos abertos à visitação pública. Sob a justificativa da importância do acervo como um todo, investe-se no gerenciamento outro de um montante de objetos cuja comunicação para o público teria se dado, há muito e por condições meramente administrativas, como a pequena abertura de uma fresta no conjunto de uma possível e necessária visão (nunca encerrada, por sinal).

Para além dessa noção de resgate de objetos que, apartados do público, jaziam confinados nesses espaços institucionais, o segundo procedimento em tela contrapõe à investida totalizante de uma coleta tipicamente tradicional, dando a ver a chamada coleta contemporânea. Esta, ainda que sob a mesma lógica, é apresentada segundo um novo perfil, atento aos seus próprios limites, já pensados, segundo a museóloga Manuelina M. D. Cândido (2003), desde a Declaração de Caracas (1992), via a substituição da ideia de *museu integral* de Santiago, como aquele que, potencialmente, a tudo musealiza, pela ideia de *museu integrado*, como aquele que, pela via da circunscrição de seu alcance e perfil, dispensaria uma pretensão totalizante.

O professor e pesquisador da área, Ignácio Diaz Balerdi, ao pensar a lógica acumulativa do museu, o compara a um “mastodonte bulímico que a tudo consome”, de modo que, para ele, “os problemas devirados de [sua] natalidade desmedida ou [...] obesidade galopante são, sem dúvida, problemas de estrita sobrevivência” (DIAZ BALERDI apud CÂNDIDO; ROSA, 2014, p. 157).

A gravidade da questão tem demandado um terceiro esforço. Sob a alegação da necessidade de se afinar os acervos em relação aos perfis conceptivos das instituições em que se encontram (que, por sua vez, muitas vezes, carecem, eles mesmos, de uma clara configuração), chega-se às vias do descarte, posto que

uma reserva técnica abarrotada de objetos dificulta sobremaneira as atividades de conservação, documentação e pesquisa, além de não garantir que tais objetos venham a ser expostos e comunicados ao público. O descarte, portanto, não é pretendido apenas como forma de exclusão de acervos deteriorados por meio da incineração, mas na alienação de acervos

sob as formas de transferência, doação, troca ou empréstimo (CÂNDIDO; ROSA, 2014, p. 158).

Trata-se, portanto, de toda uma política que se monta na tentativa de burlar os efeitos de um procedimento arquivístico que remonta há séculos.

Em atenção aos dissensos que acometem tal procedimento como aquilo, em suma, perfaz a forma museal típica, a investida segue em direção aos discursos que a abordam por uma via outra que é a da corriqueira vinculação entre sua origem e uma visão universal de coleção.

Busca-se contornar, portanto, as informações prescritas nas produções comumente realizadas sobre o assunto, as quais remontam às supostas origens desta instituição desde a Antiguidade, e seguem arrastando-a, segundo uma visão essencializadora e desenvolvimentista, por séculos. Tal trajetória desemboca, geralmente, no século XVIII, quando, então, se pode dizer do museu moderno, aberto ao público.

O historiador de arte americano, Douglas Crimp, observa, nas diversas produções sobre o assunto, o amplo uso de uma referência tida como exemplar dessa repisada trajetória, cuja abordagem segue na linha de uma história cultural do museu. Trata-se de um livro publicado em 1908 – *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance* –, de Julius von Schlosser (diretor do *Kunsthistorisches Museum* de Viena), o qual, segundo o autor, parte

[...] das profundezas morais da pega, o pássaro ladrão, [...] ascende pela cadeia evolutiva até as coleções das crianças e dos ‘selvagens’, passa para as fabulosas coleções dos incas e dos astecas, para o Aladim das Mil e uma noites e, finalmente, para o advento da história: os tesouros do templo grego e da catedral medieval enquanto museus, a galeria de antiguidades do Renascimento enquanto museu. Só depois [...] é que dirige a atenção para o seu verdadeiro objeto, a *Wunderkammer*. É este “gabinete de curiosidades” que ele considera o precursor imediato do *Kunsthistorisches Museum*, cuja ‘pré-história’ na *Wunderkammer de Schloss Ambras*, ele pretendeu descrever (CRIMP, 2015, p. 198).

Nota-se que uma só ideia de museu perpassa essa miscelânea de tempos, espaços e práticas nomeadamente museais sob a égide do que vem hegemonicamente anunciar, dentre os mitos de origem do museu, o colecionismo como seu elemento fundante e estruturador. Mas seria possível admitir a existência de uma ideia de coleção que fosse capaz de atravessar, igualmente, tempos e espaços, sustentando práticas variadas?

De acordo com Crimp, assim como uma noção de arte que vemos surgir em determinado espaço-tempo histórico é tratada na história da cultura como “algo que nasce[u] junto ao próprio homem e seu instinto criador” (CRIMP, 2015, p. 197), o ato de colecionar também acabaria por ser psicologizado e explicado como um impulso atemporal.

Nesse contexto, o museu é tomado como uma instituição que sempre esteve ali, pronta para atender as necessidades do colecionador. Mas, como pensar, como uma e mesma coisa, o ato privado de colecionar e as coleções administradas como públicas, próprias à esfera institucional que, a rigor, inauguram a acepção moderna de museu?

Walter Benjamin (1987; 2012) aborda o tema em dois de seus ensaios – *Desempacotando minha Biblioteca: um discurso sobre o colecionador*, de 1931, e *Eduard Fuchs, Colecionador e Historiador*, de 1937. Neste, traz a figura de um historiador de arte alemão, Fuchs (1870-1940), de forte inclinação materialista, que coleciona obras desprezadas pela cultura oficial; no primeiro deles, autobiográfico, apresenta-se como um colecionador autêntico.

Como o título do ensaio autobiográfico evidencia, Benjamin apresenta-se como um colecionador de livros que, no momento em que assume a tarefa de desempacotá-los, passa a viver não o tédio suave da ordem que em breve os envolveria, mas a paixão que confina o ato de colecionar com o caos das lembranças.

Perpassado pela densidade específica dessa atmosfera, passa a fornecer uma ideia sobre a arte de colecionar. Entre as características que segue apresentando, é exatamente uma delas que destaca já ao término da escrita, ao mesmo tempo em que traz a figura do *coleccionador autêntico* como um fenômeno datado. Este estaria prestes a se extinguir mediante a ascensão das coleções públicas “menos censuráveis pelo seu lado social e mais úteis pelo seu lado científico do que as coleções particulares”, ainda que “os objetos só t[ivessem] sua razão de ser nestas” (BENJAMIN, 1987, p. 234). Assim, conclui:

[...] como diz Hegel: só com a escuridão é que a coruja de Minerva inicia voo. Só quando extinto é que o colecionador será compreendido. Bem-aventurado o colecionador! Bem-aventurado o homem privado! De ninguém se esperou menos do que dele, e ninguém sentiu mais bem-estar do que aquele que pôde prosseguir sua existência desacreditada sob a máscara spitzweguiana. Pois dentro dele se domiciliaram espíritos ou geniozinhos que fazem com que para o colecionador – e me refiro aqui ao colecionador autêntico, como deve ser – a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; ele é que vive dentro delas. E, assim, erigi diante de vocês uma de suas moradas, que tem livros como tijolos, e agora, como convém, ele vai desaparecer dentro dela (BENJAMIN, 1987, p. 235).

Tal afirmação marcaria uma diferenciação fundamental face à emergência das coleções públicas, cujo lugar por excelência é o museu, e, igualmente, face ao que Crimp traz como coleção particular contemporânea, pela qual os colecionadores vincular-se-iam aos objetos via a sensação de posse e a possibilidade de uso (CRIMP, 2015).

Ao afirmar o ato do *coleccionador autêntico* como o que permitiria às coleções serem vivas – uma vez que os objetos colecionados só teriam razão de ser se inseridos no contexto específico desse perfil colecionista –, Benjamin evidencia um modo de possuir que lhe seria definidor, diferenciando-o dos demais: são os objetos que guardam quem os tem, e não o contrário.

A percepção da extinção dessa singular relação de posse, capaz de libertar as coisas de seu valor e da escravidão de serem úteis, é que faz Agamben afirmar a possibilidade de que Walter Benjamin tenha sido “o primeiro intelectual europeu a ser dar conta de uma mudança fundamental que tinha ocorrido na transmissibilidade da cultura e da nova relação com o passado que era sua inevitável consequência” (AGAMBEN, 2013b, p. 169).

Na contramão da ordem que figura no espaço museal, Benjamin exercita o pensamento sobre seu ofício de colecionar evidenciando algo que pulsa em uma intrincada relação entre o passado, a posse e a desordem. Assim, afirma:

[...] o acaso e o destino que tingem o passado diante de meus olhos se evidenciam simultaneamente na desordem habitual desses livros. Pois o que é a posse senão uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que ela só pode aparecer como se fosse ordem? (BENJAMIN, 1987, p. 228).

Talvez, o que essa espécie particular de colecionador sinta como ordem provenha apenas do fascínio que o faz “encerrar cada peça num círculo mágico”, de modo que “tudo que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences” (BENJAMIN, 1987, p. 228). Esse fascínio, alimentado pelo acesso que tem, por meio de suas peças, ao passado, apareceria no próprio modo de quem as olha e manuseia – um verdadeiro fisiognomonista dos objetos –, e também na maneira como as adquire. Propriedade e posse seriam, portanto, sempre determinadas por uma certa *tática*, cuja armação não dependeria nunca apenas de dinheiro, conhecimento ou ambos.

O processo de trazer para seu espaço determinado objeto estaria ligado, antes, à ação de libertá-lo, de modo que, naquele círculo mesmo em que está circunscrito – a coleção – haveria sempre o “inescrutável e o inconfundível” (BENJAMIN, 1987, p. 231), evidenciando a produção de uma relação com o espaço e o tempo que é, simultânea e paradoxalmente, fragmentária e infinita. A questão da transmissibilidade, nesse contexto, é assinalada por Benjamin como “a qualidade que sempre constituirá seu traço mais distintivo” (BENJAMIN, 1987, p. 234), sendo que, ao dono da coleção adviria a responsabilidade própria ao sentido mais elevado da atitude do herdeiro.

O impulso do colecionador, análogo ao da criança cujo ato de colecionar é um processo de renovação, é o de dar nova força ao mundo velho, por isso, a confusão do que lhe é pueril como senil (BENJAMIN, 1987). A ideia de transmissibilidade que aí reside mantém-se viva pelo *valor-estranhamento* que constitui a força agressiva de um objeto transfigurado por uma ação: ao retirá-lo da ordem que determinava seu caráter de testemunho autêntico, passa a invocá-lo pela destruição da autoridade que lhe havia sido imputada na história da cultura na medida em que lhe confere uma autenticidade outra (AGAMBEN, 2013b). O referido estranhamento, aferido nos termos dessa autenticidade, é o que permite que a coleção se sustente. De acordo com Agamben, “[...] somente na imagem que comparece, uma vez por todas, no átimo do seu estranhamento, assim como uma recordação aparece imprevisivelmente por um instante de perigo, se deixa fixar o passado” (AGAMBEN, 2013b, 170).

Essa sumária explanação sobre o que Benjamin traz como a autêntica prática colecionista permite distingui-la da coleção pública pertinente aos museus, assim como da que Crimp (2015) apresenta como coleção particular contemporânea, evidenciando a inadequação do uso genérico da palavra colecionismo.

Se o que interessa, no momento, é o atravessamento da forma-museu típica segundo os abalos que a perfazem, vale dizer que, esta, obviamente, também retira os objetos do lugar em que originalmente se encontravam, mas, de acordo com Crimp, quando o faz, agiria de modo a fetichizá-los segundo a lógica representativa da história da cultura que, como um “*continuum* histórico reificado” criaria a “ilusão do conhecimento universal” (CRIMP, 2015, p. 181).

Em seu ensaio sobre Fuchs, Benjamin alerta para o fato de que a pretensão da produção de uma representação totalizadora das coisas do mundo “bem pode aumentar o fardo dos tesouros amontoados nas costas da humanidade. Mas não lhes dá a força de sacudi-los para poder lançar as mãos sobre eles” (BENJAMIN apud CRIMP, 2015, p. 181). A advertência assinala o impedimento de uma relação viva e, por isso, indefinidamente mutável com o passado (por conseguinte, com o presente e com o futuro), na medida em que o impõe via a reiteração de uma imagem eternizada, livre de quaisquer ruídos.

Nesse sentido, diferentemente da coleção benjaminiana, que atuaria como “uma forma prática de memória” (CRIMP, 2015, p. 179), o valor mnemônico aí presente apareceria na exata medida de seu próprio condicionamento e manutenção, atestado pela apreensão mesma dos discursos museais via a dissimulação da heterogeneidade dos objetos ali presentes e de suas outras possíveis relações.

A abordagem permite o afastamento, ainda com Agamben (2013b) e Crimp (2015), da recorrente afirmação de uma proximidade entre as famosas *Wunderkammer* (câmara das maravilhas) do século XV e os museus modernos, como se aí houvesse uma relação de continuidade. A impertinência dessa prematura dedução deve-se ao fato de que estes dizem respeito a um mundo que repousa na ideia de uma autossuficiência, e aquelas, ao contrário, à produção de um microcosmo que externava uma ligação viva com o mundo da criação divina.

Agamben já diz da autossuficiência apontada via as galerias do século XVII. Em referência ao *cabinet* da corte de Bruxelas, local onde o arquiduque Leopoldo Guilherme expunha seus quadros²⁵, afirma (AGAMBEN, 2013b, p. 63):

[...] fechada entre as resplandecentes cores das suas paredes, ela [a galeria] repousa em si mesma como um mundo perfeitamente autossuficiente, no qual as telas se assemelham à princesa adormecida da fábula, prisioneira de um encantamento cuja fórmula abracadabrante está inscrita sobre o lintel da porta: *Vive l'Esprit*.

Tratar-se-ia, pois, de apontar que o uso genérico da palavra colecionismo, como uma atividade inegavelmente seminal para os fazeres museais, impediria o entendimento do modo mesmo como essa atividade é funcionalizada em tal âmbito. Isso se deveria ao fato de que a emergência, no século XVIII, do modo de transmissibilidade da cultura que teria no museu sua forma emblemática, assinalaria a extinção, antevista por Walter Benjamin, da figura do *coleccionador autêntico* em favor da psicologização do ato de colecionar. Este, passaria a ser visto, desde então, como um impulso atemporal cujo vínculo com o espaço institucional responderia a um enredamento natural entre o trabalho da memória subsumido à lógica representativa da história da cultura, de teor totalizante e acumulativo (CRIMP, 2015), e um específico processo de atribuição de valor à produção da arte.

Discordâncias como essas nos modos de se entender as práticas nomeadamente seminais da instituição museal incidem no próprio cerne de sua constituição. A possibilidade de visualizá-las no que diz respeito aos museus de arte vincula-se à necessidade de uma atenção primeira ao fato de que é impossível que sejam pensados separavelmente da cisão que acomete o próprio modo de produção e recepção da arte desde então, quando se assiste, concomitantemente ao seu ingresso na era da estética, à conhecida divisão dos fazeres humanos na esfera da *téchne*, e, no que diz respeito ao modo integral de produção, a algo

²⁵ Nesta ocasião, teria sido produzido o primeiro catálogo ilustrado de um museu de arte intitulado *Theatrum pittoricum* (AGAMBEN, 2013a).

pertinente a uma ordem maior e que, em suma, daria a ver o início da prevalência da *práxis* sobre a *poíesis* (AGAMBEN, 2013b).

Em atenção, pois, à segunda investida assinalada, trata-se de ver, naquilo mesmo que desponta, no século XVIII, como a separação entre a (i)materialidade cultural e o próprio ato de transmissão, a referida cisão, de modo que melhor se compreenda sua importância e extensão.

Em seu primeiro livro *O Homem sem Conteúdo*, de 1970, o filósofo Giorgio Agamben pensa o destino que a arte toma ao ingressar na dimensão estética e afirma a *Crítica do Juízo*, de Kant, como a “meditação mais coerente que o ocidente possui sobre o juízo estético” (AGAMBEN, 2013b, p.77). Para ele, tal ingresso põe em questão, de maneira original, o “fazer-produtivo em sua integridade”, [ou seja], “toda a esfera da *poíesis* humana” (AGAMBEN, 2013a, p. 89). Ao problematizar os vários aspectos que aí se constituem, acaba por traçar, em pontos dispersos de sua escrita, o aparecimento do museu moderno como a expressão física desse deslocamento, sintetizada por Edgardo Castro (2013, p. 19) da seguinte maneira:

[...] o momento no qual a arte começa a constituir-se como uma esfera autônoma, com uma identidade específica, e as obras de arte convertem-se em objetos de coleção que, afastando-se, distanciam-se das outras coisas e retiram-se do espaço comum a todos os homens. Antes, nesse espaço comum, artistas e não artistas encontravam-se imersos em uma mesma unidade vivente.

De fato, anteriormente a tal advento, somente se poderia dizer do artista como aquele que estaria em “íntima unidade com a sua matéria” (AGAMBEN, 2013b, p. 69), e do espectador como aquele que veria “na obra de arte apenas a própria fé e a verdade mais alta do próprio ser trazida à consciência do modo mais necessário” (AGAMBEN, 2013b, p. 69), de modo que a medida da arte seria a do “espaço comum entre todos os homens artistas e não artistas” (AGAMBEN, 2013b, p. 69-70).

Se se pode considerar, portanto, a paulatina formação das noções de arte, artista ou espectador a partir do século XV, é somente no âmbito do nascimento da estética no século XVIII que ocorrerá uma fragmentação definitiva com determinado modo integral de produção, denominado na Antiguidade grega, conforme já assinalado, como *poíesis*.

Como se sabe, a esfera da *poíesis*, entendida pelos gregos tanto como as coisas que possuíam o princípio de sua própria produção (*fýsei*), ou seja, que se autoproduzem por natureza, quanto por aquelas que, por não possuírem em si tal princípio, chegariam à luz pela produção humana mediante a técnica (*téchnē*), sofre uma bipartição exatamente no campo das

coisas que são produzidas. Trata-se, obviamente, da separação moderna entre atividade artística e artesanal (ou entre: artista e artesão, arte e técnica, originalidade e reprodutibilidade; com Aristóteles: *enérgia* como ato/obra de arte e *dynamis* como potência/ produtos técnicos) (AGAMBEN, 2013b).

Tal fato, por sua vez, estaria inscrito em um “movimento mais geral e determinante” (CASTRO, 2013, p. 22) que, em suma, fez com que, a partir de então, toda atividade do homem, inclusive a arte, fosse pensada como *práxis*²⁶ (entendida, *grosso modo*, como necessidade vital, vontade, vida, existência biológica nua, trabalho), em detrimento da *poíesis* (entendida, *grosso modo*, como a produção da presença, do ser no mundo, verdade e espaço de liberdade).

Desta feita, como impulso em direção à visibilização das discordâncias cruciais que recaem diretamente sobre os museus de arte, interessa trazer a intensidade com que o poeta Paul Valéry (2008) expressa a cisão em tela (ainda que, dela, não tenha plena consciência). Trata-se de seu notório texto *O problema dos museus*, publicado pela primeira vez em 1931, no qual, ao expor a estranheza de impressões e pensamentos que lhe ocorrem em uma visita que faz ao Louvre, afirma: “[...] Não gosto tanto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e caras, guardam poucas relações com as delícias” (VALÉRY, 2008, p. 31).

As sensações que seguem transpassando-o são de constrangimento – “ao primeiro passo que dou na direção das belas coisas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar” (VALÉRY, 2008, p. 31) –, de tristeza, enfado, admiração, fadiga e, também, de um horror sagrado, de modo que, naquelas “solidões cêreas, que se assemelham à do templo e do salão, do cemitério e da escola” (VALÉRY, 2008, p. 32), seu passo se torna piedoso e a sua voz muda, fazendo-se, conforme assegura, um pouco mais alta do que na Igreja, mas igualmente, um pouco mais baixa que na vida comum.

Valéry, em um dado momento, diz não saber mais o que foi fazer no museu: “[...] vim instruir-me ou buscar encantamento, ou, de outro modo, cumprir um dever e satisfazer convenções?” (VALÉRY, 2008, p. 32). Suas impressões e pensamentos inflamam-se à percepção de que a arte havia se tornado “assunto de educação e informação”, do que conclui: “Vênus transformada em documento” (VALÉRY, 2008, p. 33).

²⁶ De acordo com Edgardo Castro (2013), Agamben evidencia a primazia da práxis em Aristóteles, Leibniz, Kant, Fichte, Schelling, Novalis, Nietzsche e Marx.

Sente-se indignado ao ter sua visão violentada por uma enorme “vizinhança de visões mortas”, como a “acumulação de um capital excessivo” (VALÉRY, 2008, p. 33), expostas de maneira a favorecer uma espécie de devoração mútua ou insuportável neutralização, de modo que, ao visitante, não restaria nada mais do que a superficialidade ou a erudição.

Já no saldo da visita, verbaliza a percepção do deslocamento que a arte teria sofrido ao vê-la ali, em um museu:

[...] deixo esse templo das mais nobres volúpias com a cabeça transtornada, as pernas cambaleantes. Às vezes, a fadiga extrema se faz acompanhar de uma atividade quase dolorosa de espírito. O magnífico caos do museu me segue e se combina com o movimento da rua fervilhante. Meu mal-estar busca sua causa. Ele observa ou inventa – não conheço a relação entre essa confusão que o obseda e o estado atormentado das artes de nosso tempo. Estamos e nos movemos na mesma vertigem de uma barafunda, a partir da qual infligimos suplícios à arte do passado. Percebo, repentinamente, uma vaga claridade. Uma resposta se esboça em mim, desprende-se pouco a pouco de minhas impressões e pede para se pronunciar. A Pintura e a Escultura, me diz o demônio da Explicação, são filhos abandonados. A mãe deles está morta, a mãe Arquitetura. Enquanto ela era viva, garantia-lhes um lugar, um uso, suas obrigações. A liberdade de errar lhes era recusada. Eles tinham seu espaço, sua luz bem definida, seus temas, suas alianças... Enquanto ela vivia, eles sabiam o que queriam... Adeus, me diz esse pensamento; não irei mais longe (VALÉRY, 2008, p.33).

Tendo-se em vista a hegemonia dos discursos que incorrem na contramão de ponderações como essas, valeria notar que a qualidade específica desse raro estranhamento parece ter perdido pulso ao longo do tempo. Tal perda vincula-se, evidentemente, à normalização generalizada do museu como resposta e, ao mesmo tempo, produção, de algo que se conformou como uma necessidade natural: a promoção, pelas vias de um determinado saber – que é o da pedagogia memorial – de uma (re)ligação entre as coisas e os homens, ou, naquilo que aqui interessa, entre a arte e a vida.

Vale notar que a emergência e sedimentação dessa específica tecnologia de poder parece ser definitivamente justificada, no caso da arte, quando se alega que sua produção teria se tornado, a partir da modernidade, “caviar para o público” (GREENBERG, 2013, p. 40) devido à perda do seu tradicional caráter representacionista. Tal assertiva, no entanto, parece comportar uma certa incongruência: ao mesmo tempo em que traz a arte via uma pretensa autonomia, desenredada, inclusive, do seu eminente lugar de recepção (por excelência, o museu), desconsidera a possibilidade de que possa ser palatável em qualquer situação outra que não a do seu acondicionamento nesse mesmo espaço.

Se caberia, nesse momento, perguntar sobre o que a Arte teria a ver com a Educação, e, nisso, incursionar pelos modos como essa pretensa relação foi, é, ou poderia ser pensada,

interessa notar, antes, que a necessidade desse encontro (e, portanto, do museu como *locus* privilegiado de sua institucionalização) não é colocada direta ou indiretamente em questão em grande parte dos discursos visitados, até mesmo naqueles que não partem, propriamente, de um elogio aos museus; curiosamente, as investidas de ambos os lados, ao contrário, debruçam-se, geralmente, sobre as maneiras pelas quais sua funcionalização poderia ser otimizada, ou seja, revelam um alto teor prescritivo.

Não obstante e até mesmo em vista de tais considerações, o dissenso que o estranhamento valéryano sinaliza permanece. Caberia trazê-lo, pois, a título de sua evidenciação, segundo a lógica de uma bipartição via alguns dos discursos referenciais sobre o assunto.

Destarte, nota-se que, se o espaço museal é passível de ser visto, para ambos os lados, como palco de uma cesura, conforme Proust sinaliza em *Recherch du temps perdu* (PROUST apud ADORNO, 1998), aquilo que permite confrontá-los diz respeito, em suma, ao fato de que, para um desses lados, o museu é concebido como lugar de emancipação e transformação social, sendo considerado, dessa forma, como meio eficaz da (re)ligação arte-vida (Adorno, Proust, Malraux, Rancière, Grossmann etc.); para o outro, é exatamente a descrença nessa usabilidade do espaço museal que se afigura como o cerne dos discursos que aí se agrupam, de modo que, sob tal perspectiva, os museus tendem a ser vistos como lugares do arrefecimento e, no limite, da impossibilidade dessa (re)ligação (Valéry, Benjamin, Foster, Arantes, Agamben etc.).

Com efeito, ainda que se focalize o modo como os autores citados entendem a cisão intuída por Valéry, o arco temporal dos escritos extrapola o contexto dos museus modernos, trazendo à tona, evidentemente, na abordagem dos museus atuais, a consciência das transformações da arte e da estética no decorrer dos séculos XX e XXI.

Ainda que seja possível afirmar que a inconciliabilidade entre tais referências discursivas não corresponda, a rigor, à lógica de uma bipartição, a escolha em visualizá-los sob o escrutínio de uma só divisão vem atender a necessidade de se flagrar o modo como aquilo que há, aí, de vital, é colocado em jogo, sem que disso se intente extrair qualquer coisa como uma essência.

O procedimento em tela, portanto, em nada tem a ver com a defesa de que determinadas verdades devam ser substituídas por outras, mais verdadeiras, e, nem tampouco com a tentativa de se perseguir algo como uma ontologia do espaço museal, da arte ou da estética.

Busca-se, antes, que a realização de uma sumária composição desses discursos, ao fazer emergir o conflito que, estranhamente, parece figurar sob a marca de uma ausência nos discursos dominantes, possa funcionar como uma mostragem dos jogos de veridicção que, ainda assim, os fazem circular na arena de uma luta sem fim, de modo que, nessa agonística, algo possa ser visto. Para isso, investe-se na esquivo de quaisquer binarismos que poderiam conduzir o movimento para a formalização do par falso-verdadeiro, assim como de uma conciliação entre os lados sinalizados nos termos da afirmação de uma ambivalência como intrínseca ao espaço museal, devido ao perigo de que a complexidade aí existente seja rapidamente estancada.

3.1 Conversações: elogio a uma aporia

Em cumprimento à tarefa sinalizada, parece fundamental apontar que a composição que segue apresenta uma ênfase na disparidade dos discursos de dois pensadores cuja produção sobre o assunto assumiu certa proeminência no rol dos autores visitados. São eles: Giorgio Agamben e Jaques Rancière.

Ainda que isso não signifique que tenha sido dado aos demais interlocutores trazidos o lugar de uma importância menor na abordagem da questão, conferir uma certa demora aos escritos de Agamben e Rancière – situados, respectivamente, no início e no final da presente composição – tem como intuito conferir uma visibilidade ímpar à incongruência assinalada, dado o perfil e extensão de ambas as produções.

Segue, pois, a peleja.

Em 2012, em uma conferência na Sicília, o filósofo Giorgio Agamben afirmou a ocorrência de uma recente alteração no modo de relação das sociedades atuais com o passado. Para o filósofo, os museus (assim como as universidades) teriam se tornado, atualmente, lugares problemáticos, exatamente porque “se há uma crise, se uma crise tem sentido, é justo a crise de relação com o passado” (AGAMBEN, 2013a, p. 352). Nessa perspectiva, a questão da proliferação dos museus, referida em seu livro *Profanações* quando assevera que “a museificação do mundo é atualmente um dado de fato” (AGAMBEN, 2007, p. 73), poderia ser justificada, igualmente, como o sintoma de um colapso: o presente, como o único lugar em que o passado pode viver, não estaria mais sentindo-o como vivo (AGAMBEN, 2013a); daí, mais do que a necessidade da rememoração, a de fazer perseverar uma determinada relação teleológica com a História (NORA, 2009).

Interessa notar que Agamben, ao defender a relação que existiria entre essa espécie de colapso e uma crescente museificação da cultura, recorre à arte, de modo que pergunta: “se a

arte se tornou para nós hoje uma figura, ou, talvez, a figura eminente desse passado, então a pergunta que é preciso ser colocada é: qual é o lugar da arte no presente?” (AGAMBEN, 2013a, p. 352).

Ao atentar para uma certa ininteligibilidade que teria acometido, já há algum tempo, a expressão obra de arte, remetida, não somente ao termo arte, mas principalmente, ao termo obra, cada vez mais lacunar em face à crescente atividade criativa do artista, o filósofo opera uma breve arqueologia da obra de arte, entendida como o único procedimento possível para o acesso ao presente.

Tendo em vista que, por tal via, o filósofo chega a designar os museus de arte contemporânea como “templos do absurdo” (AGAMBEN, 2013a, p. 360), cabe incursionar, ainda que brevemente, nos três momentos que escava.

O primeiro deles, situado na Grécia clássica, século IV a.C., traz o modo de entendimento da época acerca da produção em tela pela via do conceito aristotélico de *energeia* (termo proveniente de *ergon*, que significa obra), como “ser em obra, ser em ato, operação [ou] o ser em obra de algo” (AGAMBEN, 2013a, p. 354). Entendia-se, pois, que tal atividade produtiva concentrava-se inteiramente na obra, e não naquele que a realizou, ou seja, o ser em obra estava na coisa feita. Isso diz respeito ao fato de que, para os gregos, a atividade de um sapateiro e a de um escultor como Fídias, por exemplo, eram vistas como uma só e mesma coisa: ambos – os *teknites* –, tomados como seres constitutivamente incompletos, exerciam algo cujo fim estava igualmente fora de cada um deles.

Ao focalizar a maneira como a arte compunha, na Antiguidade, o “fazer produtivo em sua integridade”, ou seja, “toda a esfera da *poíesis* humana” (AGAMBEN, 2013b, p. 77), Agamben evidencia que o deslocamento que sofre (assim como toda atividade do homem), a partir do século XVIII, para a esfera da *práxis*, diz respeito, exatamente, ao fato de que, a partir desse momento, o artista, já desvinculado da figura do artesão, como um filósofo ou um pensador, passa a reivindicar o domínio de sua atividade criativa. Mas isso, segundo Agamben, teria certo efeito, de modo que se o artista

possui em si mesmo a sua *energeia*, e pode assim afirmar a sua superioridade, de certa maneira, sobre a obra, esta torna-se para ele de certo modo acidental. Transforma-se em um resíduo em certa medida não necessário à sua atividade criativa. Enquanto na Grécia o artista é uma espécie de resíduo embaraçante, um pressuposto da obra, na modernidade a obra é de algum modo um resíduo embaraçante da atividade criativa e do gênio do artista. É como se o gênio, a atividade criativa, procurasse firmar-se para além daquilo que produz, ou seja, firmasse seu valor além da obra que produz (AGAMBEN, 2013a, p. 356-357).

Estaria fundada, nesse sentido, o que Agamben chama de *máquina artística da modernidade*. *Grossíssimo modo*, a ideia agambeniana da máquina artística, identificada, portanto, no momento em que o autor pensa diretamente a cisão que acomete a produção da arte quando de seu ingresso na estética e no museu no contexto do deslocamento assinalado, diz respeito à constituição de um modo de relação com a obra marcado pela inevitável dilaceração entre artista (gênio), espectador (gosto) e puro princípio criativo (subjetividade artística sem conteúdo) (AGAMBEN, 2013a).

Tal dilaceração, inerente ao que emerge como único meio de acesso à obra, ou seja, o juízo do belo, marca, segundo Agamben, o momento a partir do qual se acredita que nela resida “algo que é outro e distinto de nós, ou seja, “o livre princípio criativo-formal do artista” (AGAMBEN, 2013a, p. 82), capaz de dilacerar e, ao mesmo tempo, tornar inseparáveis, o que passa a valer, pois, como obra, artista e operação artista/criativa. Essa tríade é trazida por Agamben, como uma “máquina de três faces” (AGAMBEN, 2013b, p. 357) que, a despeito das transformações da própria estética e da arte no transcorrer dos séculos XX e XXI, principalmente a partir de Duchamp, parece ainda dizer respeito ao que se vê hoje.

No segundo momento de sua arqueologia, Agamben se desloca para a Alemanha, no início da década de 1920, em direção à figura de um monge chamado Odo Casel que publica *A Liturgia como festa misteriosa* (1923), livro que se tornaria um manifesto do que, logo depois, seria designado pela Igreja Católica como movimento litúrgico.

Segundo o filósofo, a base da doutrina de Casel repousa na defesa da liturgia como mistério. Indo diretamente ao ponto, isso significa que a liturgia – etimologicamente obra pública ou para o povo, ou seja, pertinente a um vocabulário político – vincular-se-ia a uma celebração entendida não como um conjunto de verdades e dogmas a se professar, mas, assim como os mistérios de Elêusis eram celebrados na Grécia, como uma *práxis* ou ação teatral que se realiza no tempo e que, por isso, não diz respeito a uma representação mas sim a uma (re)apresentação: uma *performance*. Como tal, se daria, ela mesma, como o evento salvífico e não como representação ou comemoração dele, revelando-se como “a atividade humana mais universal e verdadeira, na qual está em jogo a salvação dos que a realizam e daqueles que dela participam” (AGAMBEN, 2013a, p. 359).

É exatamente em relação a esse específico caráter performático e soteriológico da liturgia misteriosa da Igreja Católica que Agamben aproximará a *praxis* das vanguardas artísticas apontando-a como uma retomada consciente de tal paradigma uma vez que o que se colocará em tela será o entendimento de uma dimensão salvífica da arte pela qual a atividade

criativa assumirá a forma de um verdadeiro ritual cuja eficácia reside no fato de ser celebrado. Dito isso, ressalta que

o que define a praxis da vanguarda do século XX e de seus modelos contemporâneos é o decidido abandono do paradigma mimético representativo em nome de uma pretensão genuinamente pragmática. Trata-se de uma *performance*, de uma ação. A ação de um artista se emancipa do seu tradicional fim produtivo, ou reprodutivo, e torna-se uma *performance* absoluta – uma pura liturgia que coincide com a própria celebração e é eficaz *ex opere operato* e não pelas qualidades do artista (AGAMBEN, 2013a, p. 359).

Em sua terceira investida, Agamben vai para o final da década de 1920, em Nova Iorque, com Duchamp e seus *ready-mades*. Estes, como atos existenciais que investiram na legítima tentativa de explodir ou mesmo desativar a máquina artística, seriam a prova de que Duchamp sabia (assim como Hegel já havia previsto) que “a estrada da arte tinha sido bloqueada por um obstáculo intransponível que era a própria arte, então constituída pela estética como uma realidade autônoma” (AGAMBEN, 2013a, p. 360).

Assim, se a proeza de Duchamp ao se apropriar, por exemplo, de um mictório na famosa *Fonte* (1917) estaria em evidenciar que a legitimação de tal ato no interior do espaço expositivo dispensava a presença mesma da arte – com exceção ao breve momento que dura seu estranhamento, não se tratava de uma obra, nada ali dizia respeito a uma operação artista (não havia *poiesis*, produto) e, nem tampouco, havia o artista, mas sim um filósofo, um crítico ou “alguém que respira, um simples vivente” (DUCHAMP apud AGAMBEN, 2013a, p. 360) –, o infortúnio de sua ação estaria no fato de que ela mesma teria sido indevidamente apropriada e, então, funcionalizada, por “hábeis especuladores e espertalhões” (AGAMBEN, 2013a, p. 360), como arte.

Destarte, a apropriação equivocada do gesto duchampiano, eminente no contexto das produções contemporâneas, acabaria por provocar, hoje, a ilusão de que a máquina artística, embora gire no vazio, esteja em real movimento. É, portanto, sob a atmosfera de uma aparência de movimento que Agamben afirma os museus de arte contemporânea como templos do absurdo.

Finalizadas as três escavações, é no contexto de uma outra produção de Agamben – *Profanações* (2007) – que tal expressão tem, aqui, seu sentido redimensionado, em atenção à forte inspiração benjaminiana no uso da palavra templo. Trata-se, evidentemente, de se pensar os museus a partir de uma analogia entre capitalismo e religião. Nessa perspectiva, Agamben os traz não somente como um espaço físico determinado, mas como “a dimensão separada

para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é” (AGAMBEN, 2007, p. 73).

A arte, a religião, a filosofia, a ideia da natureza e até a política como potências espirituais que definiam a vida dos homens, teriam se retirado, uma a uma, docilmente, para o museu. Nesse contexto, aponta uma inextricável relação entre o que afirma como a deflagração de uma incapacidade de profanar, ou seja, de desativar dispositivos de poder e devolver ao uso comum tudo o que se lhes teria sido confiscado, e a inexistência de qualquer possibilidade de uso.

Destarte, pensará o capitalismo como força generalizadora da estrutura da separação própria à religião – a negação da desvinculação entre uso e posse, ou seja, a própria impossibilidade de uso, teria sido fixada como cânone teológico no século XIII pela Cúria Romana – na forma do objeto tornado fetiche inapreensível, relegado não somente à esfera do consumo, mas, atualmente, também à do espetáculo.

Nota-se, portanto, que a designação agambeniana dos museus de arte contemporânea como templos do absurdo diz respeito, para além da afirmação de uma espécie de tentativa frustrada da ressurreição da máquina artística, da defesa, na atribuição da palavra templo, dos museus de arte como lugares tópicos de um uso impossível. Sob tal perspectiva, esses museus, como vedetes de um flagrante e crescente processo de museificação do mundo, evidenciariam a generalização não de um amplo e renovado acesso aos bens culturais, mas sim do alastramento de uma total impossibilidade de uso.

De acordo com o filósofo, é necessário que se acrescente, ainda, à imagem desses museus como templos a do turismo como seu culto e altar. Por tal via, milhões de homens celebrariam o mais impressionante de todos os fatos: o de “conseguirem realizar na própria carne talvez a mais desesperada experiência que a cada um seja permitido realizar: a perda irrevogável de todo uso, a absoluta impossibilidade de profanar” (AGAMBEN, 2007, p. 74).

Ao observar a necessidade de se “redesenhar desde o início o mapa do espaço em que a modernidade situou o sujeito e suas faculdades” (AGAMBEN, 2013a, p. 361), Agamben finaliza a arqueologia que faz da obra de arte no século XXI sugerindo que a máquina artística seja abandonada à própria sorte, o que implicaria, igualmente, em um outro abandono: o da ideia de que haveria “alguma coisa como uma suprema atividade artística do homem que, por meio de um sujeito, realiza-se numa obra ou numa *energeia* e que extraia destas o seu incomparável valor” (AGAMBEN, 2013a, p. 361).

Para o filósofo, o artista, assim como todo homem, não é o titular transcendente de uma capacidade de produzir obras, e a arte “é apenas o modo no qual o anônimo que chamamos artista, mantendo-se em constante relação com uma prática, procura constituir a sua vida como uma forma-de-vida” (AGAMBEN, 2013a, p. 361).

É curioso notar que o pensamento agambeniano investe, nesse sentido, desde *O Homem sem Conteúdo* (2013b), na defesa de uma espécie de superação da estética. No entanto, se agora isso se dá pela via de um abandono ativo da máquina artística ao seu próprio destino, é necessário ver de que tratava tal discurso nos idos dos anos 1970, de modo que suas linhas constitutivas sejam visibilizadas.

Observa-se, pois, na referida defesa, a constituição de um pensamento regrado por um conjunto de influências. A primeira, evidente, traz à tona o filósofo alemão Friedrich Nietzsche em atenção à crítica que realiza, na *Genealogia da Moral* (1887), ao fundamento kantiano da definição do belo como prazer desinteressado, ou seja, ao ingresso da arte na dimensão da estética pela via da introdução do espectador no conceito de beleza como “aquilo que agrada sem que a isso se misture o interesse” (AGAMBEN, 2013b, p. 17-18).

Agamben vê em Nietzsche a possibilidade de uma inversão da perspectiva kantiana, uma vez que aponta para a necessidade de que se incorpore à dimensão da esteticidade não, propriamente, o “espectador benevolente” (AGAMBEN, 2013b, p. 23; CASTRO, 2013, p. 17) e sua retórica, mas, antes, a experiência artista. Isso não se dá, no entanto, sem que Agamben substitua a ideia da beleza como promessa de felicidade de Stendhal, oposta por Nietzsche à ideia kantiana da beleza desinteressada, por algo que diz descobrir nos discursos dos próprios artistas em relação às suas experiências com a arte e que, em suma, a traz, antes, como *a coisa mais inquietante*. Tal expressão é, então, introduzida no discurso agambeniano, em afinidade com uma outra – *terror divino* –, originalmente utilizada por Platão quando de sua definição dos efeitos da imaginação inspirada do artista (OLIVEIRA in: AGAMBEN, 2013b, posfácio). Desse modo, para Agamben, “à crescente inocência da experiência do espectador frente ao objeto belo, corresponde a crescente periculosidade da experiência do artista, para o qual a *promesse de bonheur* da arte tornar-se veneno que contamina e destrói a sua existência (AGAMBEN, 2013b, p. 23).

Se, com Nietzsche, Agamben entenderá que a estética a ser superada é a estética do espectador, será com Heidegger que absorverá a noção de destruição da estética. Este, tendo partido das lições hegelianas para voltar a se perguntar “se a arte é ainda ou não é mais o modo necessário e essencial do advento da verdade que decide do nosso ser-aí histórico”

(HEIDEGGER apud AGAMBEN, 2013b, p. 94-95), atestaria a necessidade desta destruição como “única possibilidade de superação do paradigma metafísico de compreensão da arte” (OLIVEIRA in: AGAMBEN, 2013b, posfácio, p. 186).

Segundo o filósofo Cláudio Oliveira, escritor do posfácio de *O Homem sem conteúdo*, aquilo que mais interessa a Agamben em seu endereçamento à *Crítica do Juízo*, de Kant, diz respeito ao seu encontro com um ponto que haveria em comum entre Nietzsche e Heidegger, e que, em suma, diz respeito a nada menos que a elaboração de certo olhar sobre o destino do Ocidente. Destarte, em referência a um texto de Heidegger sobre Nietzsche, Agamben afirma:

O exame do gosto estético nos leva assim, a perguntarmos se não existe talvez algum tipo de nexos entre o destino da arte e o surgimento daquele niilismo que, segundo as palavras de Heidegger, não é de modo algum um movimento histórico ao lado de outros, mas ‘pensado na sua essência, é o movimento fundamental da História do Ocidente’” (AGAMBEN, 2013b, p. 56).

O exame que Agamben faz do gosto estético inicia pela assertiva de que a emergência do homem de gosto – figura prototípica do homem estético – na sociedade europeia da metade do século XVII diz respeito à alteração do próprio estatuto da obra de arte. Esta começa a ser olhada, ao menos até o ponto de sua finalização, como assunto de competência exclusiva do artista, sem a admissão de intromissões, de maneira que ao não artista restaria, apenas, *spectare*, aproveitando, em sua presença, a chance do exercício do bom gosto ou do juízo estético.

A tensão dessa relação é trazida por Agamben por meio da associação que faz entre a figura do artista e a do lendário Catóblepa, abordado no *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges (2007), como aquele cuja cabeça incrivelmente pesada, se inclina para a terra. Reza a lenda que “se não fosse por tal circunstância, o catóblepa acabaria com o gênero humano, porque todo homem que vê seus olhos cai morto” (PLÍNIO apud BORGES, 2007, p. 54). A figura é, no entanto, dúbia. Ao sinalizá-la, na *Tentação de Santo Antônio*, outras características são também ressaltadas: um ser corpulento, melancólico, fosco, que não faz outra coisa senão sentir sob o ventre o calor do lodo; de pescoço esguio, comprido e mole como um intestino vazio, enrola lentamente o crânio em torno do corpo. Atolado no lodo, arranca com a língua as ervas venenosas umedecidas pelo seu próprio hálito, até que chega, uma vez, a devorar as próprias patas sem perceber. Segundo Agamben, o artista-Catóblepa,

frente a um espectador que, quanto mais refina o seu gosto, tanto mais se torna para ele semelhante a um espectro evanescente, [...] se move em um atmosfera sempre mais livre e rarefeita, e começa a migração que, do tecido

vivo da sociedade, o empurrará para a hiperbórea terra de ninguém da esteticidade (AGAMBEN, 2013b, p. 41).

Atento às variações que seguem conformando a cisão entre o espectador, o artista e a operação artista, o filósofo traz a personagem Rameau, de Diderot, por sua vez, como a personificação do espectador: “ao mesmo tempo um homem de gosto extraordinário e um canalha ignóbil” (AGAMBEN, 2013b, p. 53). O extremo dessa fratura, que é, propriamente, a do gênio (artista) e do gosto (espectador), aparece, na fatalidade daquele para o qual foi concedido o poder de julgar mas não de criar, como a mais radical dilaceração uma vez que

o seu princípio é o que lhe é mais estranho, a sua essência está naquilo que, por definição, não lhe pertence. O gosto, para ser integralmente, deve cindir-lhe em relação ao princípio da criação; mas, sem o gênio, o gosto se torna um puro reverso, isto é, o princípio mesmo da perversão (AGAMBEN, 2013b, p. 53).

O nascimento do homem de gosto atestaria a dilaceração da pura Cultura ou, propriamente, com Hegel, a morte da arte, que, tomada em um contexto mais amplo, diria da dissolução da fé religiosa e dos valores sociais. Quando a unidade da obra de arte se despedaça, “deixando, de um lado, o juízo estético e, de outro, a subjetividade artística sem conteúdo, ou seja, o puro princípio criativo” (AGAMBEN, 2013b, p. 70), a “nossa avaliação da arte começa necessariamente com o esquecimento da arte” (AGAMBEN, 2013b, p. 80).

Nota-se, nisso, ainda com Agamben, que as determinações do belo na elaboração kantiana do juízo estético são definidas de modo negativo – prazer sem interesse; universalidade sem conceito; finalidade sem fim e normalidade sem norma – de maneira que toda vez que o juízo estético tenta determinar o que é belo, “ele tem nas mãos não o belo, mas a sua sombra [...] não tanto aquilo que a arte é, mas aquilo que ela não é, não a arte, mas a não arte” (AGAMBEN, 2013b, p. 78). É como se a cisão exposta comportasse, na questão da dilaceração mesma que implica, uma espécie de “degradação da energia artística” (AGAMBEN, 2013b, p. 83), de modo que

quando nos encontramos frente a obra de arte, nos comportamos inconscientemente como um estudante de medicina que aprendeu a anatomia apenas em cadáveres e, diante dos órgãos pulsantes do paciente, deve, para poder se orientar, fazer mentalmente recurso ao seu exemplar anatômico morto (AGAMBEN, 2013b, p. 78).

Dito isso, cabe destacar alguns aspectos relativos às considerações de Agamben sobre o museu, especialmente pinçadas desse conjunto específico de sua escrita acerca do gosto estético.

O museu, para o filósofo, aparece como o lugar em que tanto o espectador quanto o artista tentariam fixar pontos de consciência: o primeiro, frente à estranheza do princípio criativo, o ponto em que “a absoluta dilaceração se inverte[ria] em absoluta igualdade consigo mesma” (AGAMBEN, 2013b, p. 71), ou seja, uma identidade do juízo pela qual sujeito e predicado tornar-se-iam uma mesma personalidade; o segundo, o ponto em que busca objetivar o mundo e possuir a si mesmo, após ter vivido a criação como a “experiência demiúrgica da absoluta liberdade” (AGAMBEN, 2013b, p. 71).

É na tentativa da fixação de uma inversão da dilaceração própria ao juízo estético que se pode dizer do museu moderno como a idealização de um espaço-tempo em que tal peripécia apareceria inconscientemente latente e realizável, de modo que o que o sustenta reside na “incessante e absoluta negação de si mesmo e do outro, na qual a dilaceração encontra por um átimo a sua conciliação e, negando-se, o espectador se aceita, para voltar a imergir, no instante seguinte, em uma nova negação” (AGAMBEN, 2013b, p. 71).

Seria, então, nesse abismo inquietante que a apreensão estética da arte ganharia o seu fundamento, dado que

o seu valor positivo na nossa sociedade e a sua consistência metafísica no céu da esteticidade repousam no trabalho da negação desse nada que cansativamente gira em torno do próprio aniquilamento; e apenas nesse passo para trás que a fazemos cumprir na direção de sua sombra, obra de arte reconquista para nós uma dimensão familiar e racionalmente indagável (AGAMBEN, 2013b, p. 87).

Para Agamben, desde o momento em que o acesso à arte foi reduzido à via do juízo estético, o estatuto energético da obra foi sensivelmente alterado a ponto de não haver muita diferença entre a visão das obras de arte disponibilizadas a todo tempo nos museus para a fruição estética do espectador e aquela das mercadorias acumuladas em uma loja. Desse modo, afirma que

onde quer que uma obra de arte hoje seja produzida e exposta, o seu aspecto energético, isto é, o ser-em-obra da obra, é apagado para dar lugar ao caráter estimulante do sentimento estético, de mero suporte da fruição estética. Isto é, o caráter dinâmico de disponibilidade para a fruição estética obscurece, na obra de arte, o caráter energético da estação final, na própria forma (AGAMBEN, 2013b, p. 111-112).

Agamben emblematiza tal visão ao expôr os feitos de Karl Marx e Gustave Courbet no que diz respeito, respectivamente, à notória visita do pensador político à *Grande Exposição Universal dos Produtos das Indústrias de todos os Países*, no Palácio de Cristal, de Paxton, em Londres de 1851, e à polêmica abertura do *Pavilhão do Realismo* como um espaço expositivo independente que o artista ergue no ano de 1855, ao lado da *Exposição Universal*

de Paris, grande mostra oficial de arte da época. Indo diretamente ao ponto, trata-se de observar que, enquanto Marx teria sofrido a influência dessa visita para a elaboração de seu pensamento sobre o caráter fetichista da mercadoria na obra *O Capital*, assombrado pelo fato de que objetos de uso cotidiano, tendo sido transformados em aparências de coisas ou em uma fantasmagoria, estariam sendo expostos sob uma aura reservada até então para as obras de arte, a iniciativa de Courbet revela o reverso desse assombro, na medida em que o artista retira suas obras da exposição oficial por repudiar, mais do que a recusa a algumas delas, o fato de que estavam sendo expostas em meio a tantas outras, de maneira amontoada, como seria próprio a um objeto qualquer (AGAMBEN, 2007; BOIS, 2006).

Em síntese, uma peculiar imagem da arte na era da estética é proposta pelo filósofo. Trata-se de uma alegoria cuja imagem extrai da gravura *Melancholia I* (1514), realizada pelo artista alemão Albrecht Dürer (1471-1528) em 1514²⁷. Nesta, também uma alegoria, Dürer personifica a melancolia ao trazê-la como um ser alado, de modo que é a imagem mesma da melancolia que Agamben toma para melhor poder dizer da própria arte. O anjo que protagoniza a cena é, então, descrito como:

[...] uma criatura alada sentada, no ato de meditar, olhando absorto para frente. Ao lado dela, jazem abandonados no chão os utensílios da vida ativa: uma mó, uma plaina, pregos, um martelo, um esquadro, um alicate e uma serra. O belo rosto do anjo está imerso na sombra: somente as suas longas vestes e uma esfera imóvel diante dos seus pés refletem a luz. Às suas costas, distinguimos uma ampulheta cuja areia está escorrendo, um sino, uma balança e um quadrado mágico e, no mar que aparece ao fundo, um cometa que brilha sem esplendor. Sobre toda a cena se difunde uma atmosfera crepuscular, que parece extrair de cada particularidade a sua materialidade (AGAMBEN, 2013b, p. 176).

Aquilo que, a partir de tal cena, o filósofo torna dizível assume uma dimensão outra quando se lhe coaduna a imagem de um outro ser alado: o *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee (1879-1940), trazido por Benjamin, por sua vez, como uma alegoria da História na Tese IX de suas conhecidas *Teses sobre a Filosofia da História*. Nessa tese, Benjamin declara:

Existe um quadro de Klee intitulado ‘Angelus Novus’. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que

²⁷ Segundo informações disponibilizadas no site oficial do *Metropolitan Museum*, cujo acervo conta com mais de 500 gravuras de Dürer, a estampa *Melancholia I* faz alusão à orientação intelectual do artista sendo, por extensão, um autorretrato espiritual do próprio Dürer. Como um dos quatro humores que dominavam o indivíduo, a melancolia era tida como o menos desejável na Idade Média, por se considerar que os melancólicos eram propensos à loucura. No Renascimento, passa a ser associada ao gênio criativo (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, c2000).

crava o olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 87).

De acordo com o pensador marxista Michael Löwy (2005), há de se tomar como certo que o olhar trágico do anjo de Benjamin tenha sido elaborado em franca oposição à tranquilidade e alegria de uma terceira alegoria: a do Zeus da História, proposta, por sua vez, pelo historiador alemão Friedrich Schiller quando, no ano de 1789, produziu um de seus textos canônicos do *Aufklärung* progressista: *O que é a História Universal e com que finalidade é estudada?* Desta feita, Schiller assevera que,

como o Zeus homérico, a História observa com um olhar igualmente alegre os trabalhos sanguinários das guerras assim como a atividade dos povos pacíficos que se alimentam inocentemente do leite de seus rebanhos. Por mais desordenado que pareça o confronto da liberdade humana com o desenvolvimento do mundo, a História observa com tranquilidade esse jogo confuso; porque seu olhar, que tem um longo alcance, já descobre, de longe, o objetivo para o qual essa liberdade sem regras é conduzida pela cadeia da necessidade (SCHILLER apud LÖWY, 2005, p. 91).

Com efeito, a referida coadunação entre os anjos de Benjamin e de Agamben passa por uma compreensão outra da história, menos afeita às noções de desenvolvimento e liberdade segundo a visão schilleriana.

De acordo com Agamben (2013a), enquanto o anjo benjaminiano da história tem seu olhar voltado para o passado mas não pode acessá-lo porque a tempestade do progresso, presa em suas asas, o impele para trás em direção ao futuro, o anjo da arte, sob o efeito de um corte no *continuum* da história, olha para a frente absorto em uma realidade circundante que parece ter sido fixada por uma espécie de suspensão messiânica.

Assim, ainda que diferentemente do anjo da história, cujo acúmulo de ruínas se lhe mostra como o inacessível, o anjo da arte tenha à sua disposição os objetos de uma vida ativa, estes, igualmente, teriam adquirido a cifra do inapreensível, posto que “perderam o significado com o qual os investia a sua utilidade cotidiana” (AGAMBEN, 2013b, p. 177).

Nesse sentido, a melancolia do anjo da arte aparece como o efeito de uma impossível redenção oferecida pela arte ao passado, pois, ao convocá-lo a comparecer fora de seu

contexto real, não diria senão de “nada além de sua morte (ou melhor, de sua impossibilidade de morrer) no museu da esteticidade” (AGAMBEN, 2013b, p. 177).

Figura 2 - *Melancholia I* (1514), de Albrecht Dürer.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228>. Acesso em 24 set. 2018.

Cabe notar que, se a defesa de uma destruição da estética estaria implicada, desde o início, na obra de Agamben, com “a ideia Heideggeriana de a arte poder ser de novo o modo mais necessário e essencial do advento da verdade que decide nosso ser-aí historial” (OLIVEIRA in AGAMBEN, 2013b, posfácio, p. 187), o posicionamento com que marca, na atualidade, a proposição do abandono, ao seu próprio destino, de uma máquina artística que gira no vazio, assinala tanto a evidência, segundo suas próprias palavras, de que o tempo ainda não estaria maduro para tal destruição quanto o fato de que se vive, nesse tempo mesmo, uma posição privilegiada para a compreensão do sentido autêntico do projeto estético ocidental.

Tal compreensão é que lhe teria permitido, pois, a elaboração de uma franca advertência sobre a iminente efetividade dos efeitos, já em curso, desse projeto. Desta feita, a questão vital a ser notada seria a de que

Se a obra de arte é o lugar em que o velho e o novo devem resolver o seu conflito no espaço presente da verdade, o problema da obra de arte e do seu destino no nosso tempo não é, então, simplesmente um problema entre outros que atormentam a nossa cultura – e isso não porque a arte ocupe um posto elevado na hierarquia (aliás, em vias de degradar-se) dos valores culturais, mas porque o que está aqui em jogo é a sobrevivência mesma da cultura, dilacerada por um conflito entre passado e presente que, na forma do estranhamento estético, encontrou a sua extrema e precária reconciliação na nossa sociedade (AGAMBEN, 2013b, p. 179).

Para Agamben,

Uma cultura que perdeu, com a sua transmissibilidade, a única garantia da própria verdade e se encontra ameaçada pela incessante acumulação do próprio não sentido, confia agora à arte a própria garantia: e a arte se encontra, assim, na necessidade de garantir o que não pode ser garantido senão perdendo, ela mesma, por sua vez, as próprias garantias (AGAMBEN, 2013b, p. 178).

Dito isso, parece necessário trazer que, embora Agamben mantenha latente, em *O Homem sem conteúdo* a necessidade da referida destruição, e chegue a explicitar, ainda que atento ao risco da perda de todo horizonte possível para a compreensão da arte, que somente um salto radical movido pela necessidade de suplantar o abismo que tal destruição abriria, poderia trazer alguma chance de que o estatuto da arte fosse recuperado nas sociedades atuais, acaba por enveredar em algo que não parece, por si só, um eufemismo à ideia de destruição: a proposição de um uso ativo da estética como meio de sua própria superação.

Destarte, retoma a estética pela noção de que esta poderia efetivar, da mesma maneira que a tradição cumpriria antes de sua ruptura, uma nova amarração do fio rompido na trama do passado, recuperando-o negativamente, ou seja, fazendo da intransmissibilidade um valor em si. Tal feito teria sido evidenciado por Kafka uma vez que inverte a imagem do anjo benjaminiano da história ao demonstrar que

em realidade o anjo já chegou ao Paraíso [...] ele se encontrava lá desde o princípio, e a tempestade e sua consequente fuga ao longo do tempo linear do progresso não são senão uma ilusão que ele se cria na tentativa de falsificar o próprio conhecimento e de transformar aquela que é a sua condição perene em um fim ainda a ser alcançado” (AGAMBEN, 2013b, p. 180).

Agamben traz, com Kafka, portanto, uma possível resposta à questão na medida mesma em que este se pergunta se a arte poderia se tornar transmissão do próprio ato de transmissão. Tratar-se-ia, pois, da alegação de que

transformando em procedimento poético o princípio do atraso do homem frente à verdade e renunciando às garantias do verdadeiro por amor à transmissibilidade, a arte consegue, assim, mais uma vez, fazer da incapacidade do homem de sair do seu estado histórico permanentemente suspenso entre velho e novo, passado e futuro, o espaço mesmo no qual ele pode ganhar a medida original da própria demora no presente e reencontrar a cada vez o sentido da sua ação (AGAMBEN, 2013b, p. 183-184).

Ainda que se firme, aqui, a indispensabilidade de que tal sinalização seja evidenciada, parece igualmente necessário suplantá-la pelo peso que o filósofo confere, no todo de sua produção, à posição de que as práticas artísticas estariam, desde o ingresso da arte na estética e na esfera do museu, em uma espécie de encruzilhada como o espaço em que quase nada se sabe daquilo que o encerra e abre.

Assim, caberia fazer ressoar a designação dos museus atuais como *templos do absurdo* na incursão que Agamben faz, na esteira de Nietzsche, ao tempo em que a arte se dava como o lugar de uma experiência que nada tinha de desinteressada.

Como exemplos que, embora dessemelhantes, teriam em comum exatamente a potência de uma atividade artística em exercício, cita: o decreto do pontífice Cipião Nasica quando mandou derrubar os teatros romanos, lembrado por *Artaud em Le Théâtre et la peste*; a fúria que Santo Agostinho lança aos jogos cênicos que seriam responsáveis pela morte da alma; a proibição, no medievo, às inovações do canto polifônico da *ars nova*, por distraírem os fiéis; a *Antígona*, de Sófocles, quando o coro anuncia uma qualidade específica que o homem teria de produzir, capaz de levá-lo à felicidade ou à ruína; o estabelecimento de uma vigilância, pelos guardiões do Estado, dos gêneros, ritmos e metros da poesia, atrelado ao famoso banimento efetuado por Platão, na *República*, da poesia imitativa como “aquela que, através da imitação das paixões, busca suscitar as mesmas paixões no espírito do ouvintes” (AGAMBEN, 2013b, p. 21), segundo o autor, mais compreensível em sua particularidade se se levar em conta a “teoria das relações entre linguagem e violência” (AGAMBEN, 2013b, p. 21).

Se se pode dizer de um tipo de relação com a arte que a traz como particularmente provocativa de um deslocamento das formas da conduta humana, evidenciada, em contribuição ao rol de proibições exposto por Agamben, por exemplo, na proibição, pela Igreja católica medieval, do uso do trítono – uma combinação de sons que resulta em pura

dissonância – como a própria expressão do *Diabolus in musica*; ou mesmo, no reverso disso, no uso da pintura *Trompe-l'oeil* (engana o olho) no teto das igrejas barrocas como meio de amortecer o poder de raciocínio dos fiéis, isso significaria que seu ingresso na dimensão estética, vinculado à apreensão desinteressada que o sujeito pensante teria dela, não seria, como comumente se acredita, “um fenômeno tão inocente e natural” (AGAMBEN, 2013b, p. 25).

Por conseguinte, o museu, como expressão física e simbólica desse processo, apareceria como o lugar que, pela via de uma experiência mediada pelo trabalho do juízo estético e seus desdobramentos, permitiria uma convivência segura entre a produção da arte e a sociedade na qual se encerra.

Sob tal perspectiva, uma certa ponderação parece lógica: se o poder da arte sobre o espírito parecia tão grande a Platão, a ponto de ele acreditar que ela, sozinha, poderia “destruir o próprio fundamento de sua cidade” (AGAMBEN, 2013b, p. 22), nota-se que as cidades modernas contam, desde, principalmente, o século XIX (e hoje, particularmente), com um lugar de destaque, sempre articuladamente reservado para a (re)construção de seus museus de arte.

Decerto, a utilização que Agamben faz de Benjamin ao pensar os museus em nada tem a ver com o que este vislumbrou como o destino dessas instituições quando, na década de 1930, abordou a questão da reprodutibilidade técnica na produção da arte. Para Benjamin, os museus viveriam uma ruptura inapelável diante da emancipação de uma experiência coletiva distraída que revolucionaria a distância estética.

A filósofa Otília Arantes (1991) atravessa a questão tanto no que diz respeito aos museus modernos quanto aos atuais. Alinhada à visão do museu como lugar de um uso impossível, afirma o disparate histórico que Adorno teria cometido ao associar, ainda que pela visão de um contraponto natural, a *flânerie* proustiana à teoria benjaminiana da distração.

Em seu conhecido texto *Museu Valéry-Proust*, Adorno (1998) expõe seus próprios dilemas ao cotejar as visões de ambos os escritores sobre o assunto. Ainda que não endosse nem, tampouco, repudie cada qual, a balança adorniana pende para Proust, uma vez que há em ambos, mesmo que por defesas não de todo coincidentes, uma certa admiração pelos museus, inexistente no estranhamento valéryano.

Assim, ainda que Adorno encontre em Valéry “o momento de sua verdade” (ADORNO, 1998, p. 182) ao afirmar que o conservadorismo que o poeta exalaria quando tenta recuperar, na situação da obra exposta, algo que estaria para sempre perdido, revelaria,

diferentemente de Proust, “uma maior resistência” (ADORNO, 1998, p. 183) às vicissitudes de uma relação sujeito-obra apartada da imanência da cultura, tal feito não deixa de ser apontado pelo filósofo como um “fetichismo do objeto” (ADORNO, 1998, p. 185).

Não obstante, se esta parece ser a questão de Proust – a de portar-se diante da exposição de obras no museu como quem se coloca diante da vida como um espectador (uma espécie de *flanêur*) e, por isso, alcança “um novo tipo de produtividade, elevando a força da contemplação do interno e do externo à rememoração, à memória involuntária” (ADORNO, 1998, p. 179) – ao mesmo tempo em que Adorno a traz como uma espécie de “presunção do sujeito” (ADORNO, 1998, p. 185) ou, se se preferir, como a “deslealdade da subjetividade livre em relação ao espírito objetivo” (ADORNO, 1998, p. 183) que se separa da cultura, o filósofo não deixa de considerar o museu como um espaço positivamente neutro que funcionaria como lugar de emancipação individual e coletiva.

Proust, em *Recherch du temps perdu*, compara os museus às estações de trem. Estas, como “arquétipos históricos e trágicos porque associados à despedida” (ADORNO, 1998, p. 177-178) ou uma espécie de não-lugar que, ao mesmo tempo em que sintetiza a personalidade da cidade quase não faz parte dela, funcionariam como palcos de uma cesura provocada pelas viagens que fazemos; metaforicamente, os museus assumiriam exatamente o lugar desses palcos, proporcionando, via seu simbolismo de morte, nudez e abstinência sóbria, o “universo novo e precívél do artista” (ADORNO, 1998, p. 177-178).

Sob a qualidade de uma certa correlação à imagem proustiana, o espaço do museu é trazido, por Adorno, como lugar de contemplação da obra, impossível se vista sob a condição de seu valor de mercado ou se não tivesse sido retirada de sua terra natal em direção ao seu próprio declínio. Por isso, mesmo ao apresentar a palavra museal como aquilo que designa, na língua alemã, objetos com os quais não se tem mais uma relação viva, situando claramente a instituição em relação à decadência de uma determinada relação com os objetos baseada na tradição, Adorno toma esse fato como a possibilidade de um novo começo. Os museus teriam, portanto, sua função justificada ao atuarem como “sepulcros das obras de arte” (ADORNO, 1998, p. 180), testemunhando a neutralização da cultura e externando o modo como “se modificaram a composição interna e a experiência da obra de arte” (ADORNO, 1998, p. 180).

Ao sintetizar a relação que Valéry e Proust teriam externado com o museu, respectivamente, como a da “fetichização do objeto” e da “presunção do sujeito” (ADORNO, 1998, p. 185) sob uma espécie de correção mútua, Adorno diz se ater ao conflito inerente à própria coisa, e não a um esforço de conciliação entre ambas. Para ele, os museus, como

verdadeiros “gabinetes naturais do espírito [...] transformaram as obras de arte em hieróglifos da história, dando-lhes novo conteúdo à medida que o sentido antigo se encolhia” (ADORNO, 1998, p. 185). Exigiriam, por conseguinte, assim como as obras já o fazem, um esforço por parte do observador regrado a uma severa seriedade que necessitaria deixar à porta qualquer tipo de ingenuidade.

Interessa notar que aquilo que Arantes acusa como um disparate no pensamento adorniano – o contraponto que teria realizado entre a *flânerie* proustiana e a teoria benjaminiana da distração – atinge o ponto vital dos discursos que defendem os museus como lugares de uma aclamada emancipação. Destarte, a essa operação adorniana cuja fundamentação repousa na defesa de que “a experiência solitária da obra encerraria um impulso emancipatório de evidente consequência social” (ARANTES, 1991, p. 163), a filósofa chama de fetichismo esclarecido. Nesse sentido, inquiri: como relacionar as forças coletivas presentes na desenvoltura de um público distraído que, devido a uma determinada conjunção histórica viveria a experiência coletiva da subversão da cisão estética na presença de uma produção artística dessublimada pela reprodutibilidade técnica, com a arte da forma-museu como uma “espécie de gênero terminal a que nada escapa?” (ARANTES, 1991, p. 163-164).

Em relação, propriamente, aos grandes museus da atualidade, Arantes os traz como os principais responsáveis pela propagação de uma “atmosfera de quermesse eletrônica que envolve a vida pública reproduzida em *modele réduit*” (ARANTES, 1991, p. 167).

Nota-se que as instituições que apresenta como exemplares dos cenários de uma sociabilidade fictícia ou, se se preferir, como lugares tópicos de uma vida inexistente, são as mesmas que, no contexto dos discursos dominantes, aparecem como importantes marcos do alcance de um expressivo desenvolvimento no campo: o *Museu d’Orsay* e *Georges Pompidou (Centre Beaubourg)*.

No que diz respeito ao primeiro, a filósofa afirma seu atual *mise-en-scène* como a evidência de que, agora, não é somente a obra de arte que estaria neutralizada (como teria acontecido no contexto dos museus modernos), mas também “a multiplicidade da vida urbana aí sintetizada, devidamente polida e desdramatizada” (ARANTES, 1991, p. 168). Quanto ao *Beaubourg*, referência inaugural desse cenário, é trazido como o emblema de uma “massificação da experiência da recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto

consumo” (ARANTES, 1991, p. 169), ou seja, uma espécie de fetichismo invertido, exatamente o contrário do que Benjamin havia imaginado.

Com efeito, é Malraux, com *O museu Imaginário*, quem, em meados do século XX, inverte a compreensão benjaminiana em favor aos museus, de modo que defende não sua suposta derrocada, mas, por razões bem distantes das de Agamben, uma expansão definitiva. Para ele, uma vez corroída pela reprodutibilidade técnica, a aura poderia ser reconstituída; os pedaços da tradição que aí se somariam poderiam ser reorganizados em uma “metatradução de estilos globais – um novo museu sem paredes” (MALRAUX apud FOSTER, 2002, p. 189). Ao acreditar nessa espécie de reanimação do passado, vê os fragmentos produzidos pelas forças da modernidade reagruparem-se segundo um nova ordem, a museal.

Também o filósofo Jacques Rancière, em *O Espectador Emancipado* (2012), defende o espaço museal como revificador da relação arte-vida. Em uma direção outra, no entanto, que a dos discursos desenvolvimentistas que dominam tal âmbito, adverte sobre a necessidade de se restaurar, na abordagem do assunto, tanto “a rede de pressupostos que põem a questão do espectador no cerne da discussão sobre as relações entre arte e política” (RANCIÈRE, 2012, p. 8), quanto a especificidade do que denomina como eficácia estética.

Para o filósofo, a ruptura estética teria instalado a eficácia de uma separação, de uma desconexão, ou, se se preferir, de um dissenso entendido como um conflito de regimes sensoriais, e não de ideias ou sentimentos. O regime da separação estética atestaria, pois, uma forma de eficácia da arte, designada como modelo da eficácia estética.

Nessa perspectiva, a arte se ligaria, inevitavelmente, à política, dado que esta teria no cerne de sua constituição, igualmente, o dissenso. Não se trata, pois, de trazer a política como o lugar primeiro de uma luta pelo poder definida no âmbito das leis e instituições, mas sim como “atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem os objetos comuns” (RANCIÈRE, 2012, p. 59-60). Nesse sentido, a política é tomada como a invenção de uma instância de enunciação coletiva, capaz de redesenhar o espaço das coisas comuns e, por isso, romper com a “ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis” (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

Decerto, a separação que funda o modelo da eficácia estética em nada tem a ver com a defesa de uma determinada distância em relação à obra que cumpriria atingir o êxtase de sua contemplação apartada ou não daquilo mesmo que a produziu e permitiu que fosse exposta, mas sim ao paradoxo de uma relação cuja qualidade primordial é a de se dar como uma descontinuidade. Com efeito, a distância estética convocada por Rancière diz respeito a uma

espécie de neutralização, passível de ser entendida como a “suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 57).

Ao evocar as descrições de três obras como emblemáticas de tal disjunção – a de Wincklemann quando se reporta a um corpo sem cabeça, o *Torso de Belvedere*; a que Schiller endereça a *Juno Luovisi*, uma cabeça sem corpo; a do poema de Rilke ao Torso arcaico de *Apolo* –, o filósofo as ressalta como análises desprendidas da representação, e que já se dirigem não mais a um grupo em específico, mas ao público anônimo indeterminado dos visitantes de museus e dos leitores de romances.

Destarte, ao pensar o museu, afirma que

[...] é por ter-se constituído ao redor da estátua desvinculada de sua destinação primeira, que o Museu – entendido não como simples construção, mas como forma de recorte do espaço comum e modo específico de visibilidade – poderá acolher mais tarde qualquer outra forma de objeto do mundo profano, também assim desvinculado. É também por isso que em nossos dias ele poderá prestar-se a acolher modos de circulação de informação e formas de discussão política que tentam opor-se aos modos dominantes de informação e discussão sobre as questões comuns (RANCIÈRE, 2012, p.58-59).

Com efeito, a perda da finalidade das produções artísticas ou, se se preferir, a saída da arte de uma rede de conexões que dava à sua produção uma destinação certa e um valor antevisto, diz respeito, segundo o filósofo, à concomitante emergência do museu como um espaço-tempo separado cujas formas de apresentação sensível se dirigem a um olhar igualmente apartado de qualquer prolongamento sensório-motor definido.

Nota-se que a instância museal e a eficácia estética são indissociáveis na produção de Rancière pelo fato de que tal eficácia diria respeito ao funcionamento de uma espécie de *vacância* como condição de toda e qualquer experiência, não mais operacionalizada pela visão desta ou daquela obra em si mesma, mas sim pelas “formas de olhar correspondentes às formas novas de exposição das obras, às formas de sua existência separada” [...] no espaço neutro do museu ou mesmo nas reproduções das enciclopédias por preço módico [...]” (RANCIÈRE, 2012, p. 62). Nessa perspectiva, a neutralidade conferida ao espaço museal deve ser entendida, ao mesmo tempo, como condição da experiência e efeito de um encontro: o do trabalho do artista, como algo que atuaria na reconfiguração das coordenadas do representável, com o do próprio museu que, como recorte de tempos-espacos específicos e modo de apresentação sensível, permitiria a reedição da experiência comum.

Nota-se que a proeza aí residiria no fato de que o trabalho do museu, como ativo no processo da experiência dissensual, diria respeito à superação de sua própria condição institucional, uma vez que tal experiência passa, necessariamente, “por um ‘fora das formas’” (HONORATO, 2011, p.47).

Vincada às paixões ou subversões nas disposições dos corpos, a eficácia estética em nada diz respeito, portanto, ao trabalho de uma “estratégia política da arte como tal nem [de] uma contribuição calculável da arte para a ação política” (RANCIÈRE, 2012, p. 64). O crivo da distância ou da separação inerente a tal eficácia expõe o arbitrário da crença na existência de um princípio de correspondência entre a elaboração de micropolíticas da redescritção da experiência (política da estética) e a constituição de coletivos políticos de enunciação (estética da política). Desta feita,

enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político. Mas, à medida que passa pela ruptura estética, esse efeito não se presta nenhum cálculo determinável (RANCIÈRE, 2012, p. 65).

Se se pode dizer, pois, de uma política da arte, há que se entender, segundo Rancière, que ela funciona independentemente das intenções dos artistas, pois as precede e não se constitui como seu efeito. Da mesma maneira, não há como conferir ao trabalho do museu, com seus recortes de espaços-tempos e modos de apresentação sensível, a noção de causalidade. Em suma, haveria uma incompatibilidade colossal entre aquilo a que a eficácia estética diz respeito, que nada mais é do que a “dissociação de certo corpo de experiência” (RANCIÈRE, 2012, p. 60), e a noção de que resultaria na “incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*” (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

No entanto, se no que diz respeito à inelutável relação entre arte e política, ainda que a eficácia estética evidencie que “não se trata de adquirir conhecimento da situação, mas das paixões que sejam inapropriadas a essa situação”, de maneira que “a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos de dominação, mas criar um corpo votado a outra coisa, que não a dominação” (RANCIÈRE, 2012, p. 62), é o filósofo mesmo quem assevera a ocorrência de uma importante intervenção nessa lógica como a tentativa de burlar a impossibilidade de quaisquer determinações: a das *metapolíticas*. Segundo Rancière, é exatamente a indeterminação própria à eficácia estética que as metapolíticas tentam ultrapassar, dado que

atribuíram à arte a tarefa de transformação radical das formas da experiência sensível. Elas quiseram fixar a relação entre o trabalho de produção artística

do *isso* e o trabalho da criação política do *nós*, à custa de fazer deles um único e mesmo processo de transformação das formas da vida, à custa de a arte assumir a tarefa de se suprimir na realização de sua promessa histórica (RANCIÈRE, 2012, p. 65).

Tendo em vista a inequívoca associação entre as metapolíticas e a educação do homem cívico ou do bom cidadão pela via da arte como promessa de felicidade, parece necessário trazer à remissão que Rancière faz às *Cartas para a Educação Estética do Homem* (1794), de Schiller, quando, no contexto de sua elaboração da eficácia estética atentou para a suspensão que o historiador alemão conferiu ao impulso lúdico de uma determinada estrutura da atividade artística a afirmativa de que “a educação estética termina por corresponder à vontade de fusão da arte com a vida, em um só processo de antecipação das formas da vida comunitária” (HONORATO, 2011, p. 46).

Com efeito, se se trata de estranhar e, ao mesmo tempo, fazer ver as razões e os modos pelos quais uma dita empresa pedagógica se faz presente quando o assunto é o da experiência da arte, Rancière aponta para dois outros modelos que, geralmente, nublam o da *Eficácia Estética*, ou aí se emaranham: o *Modelo Pedagógico de Eficácia da Arte* e o *Modelo Pedagógico da Imediatez Ética*.

Interessa ressaltar, no entanto, a necessidade de uma específica atenção ao fato de que o filósofo não se reporta ao modo como determinadas práticas artísticas têm sofrido ou prestado à incidência das metapolíticas de alto teor prescritivo como demanda para o trabalho educativo, mas sim e diretamente ao modo como uma grande soma dessas práticas contém tal apelo em suas próprias linhas constitutivas, sejam elas realizadas dentro ou fora dos museus.

Para Rancière, aquilo que move, hoje, a ocorrência de uma importante diversidade no âmbito das práticas artísticas diz respeito à vontade de repolitizar a arte. Essa diversidade pode ser afirmada, no entanto, menos como efeito de uma multiplicidade de forças em criação, do que de uma incerteza fundamental sobre o que a política e a arte fazem.

Em atenção a isso, o filósofo se reporta, inicialmente, às práticas artísticas que, ainda hoje, são nutridas por uma tradição mimética. Por incrível que pareça, tal tradição, contestada há mais de dois séculos exatamente por tomar como evidente a passagem da causa ao efeito ou da intenção ao resultado não fosse “o artista inábil ou o destinatário incorrigível” (RANCIÈRE, 2012, p. 52), tem sido retomada mesmo ou principalmente quando é supostamente criticada por práticas que se apresentam como politicamente subversivas.

Grosso modo, a pressuposição da existência de um *continuum* entre a produção da arte e as ações do espectador diz respeito, pois, ao *Modelo Pedagógico de Eficácia da Arte*. A contestação desse modelo no século XVIII por Rousseau em *Carta sobre os espetáculos*, via a

pretensa lição de moral do Misanthropo de Molière, assim como a de Schiller, quando, vinte anos depois, com *Os bandoleiros*, apresenta seus heróis se transformando em criminosos após terem se revoltado contra a hipocrisia do mundo, parece ter sido suficiente, segundo Rancière, para uma certa derrocada na crença da correção dos costumes pelo teatro, mas não para os artistas plásticos, que ainda mantêm crível a ideia de que

a representação de resina deste ou daquele ídolo publicitário nos erguerá contra o império midiático do espetáculo ou que uma série fotográfica sobre a representação dos colonizados pelo colonizador nos ajudará a escapar hoje das ciladas da representação dominante das identidades (RANCIÈRE, 2012, p. 53-54).

Ressalta-se que aquilo a que o filósofo acusa não diz respeito ao teor da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo, mas sim ao próprio dispositivo, uma vez que não permite que se escape de uma lógica, entendida, ela mesma, como força corretiva do mundo.

É ainda Rousseau quem aponta quando passa da análise desse modelo para o da *Imediatez Ética*. Este, ao se opor à mentira da mímese teatral, retoma a polêmica inaugural de Platão – a da boa mímese – e passa das duvidosas lições de moral à arte sem representação, ou seja, a uma forma de arte que não se separa da vida. Como arquético, o *Modelo Pedagógico da Imediatez Ética* teria tido seus grandes momentos nas primeiras décadas do século XX quando se evocava “a obra de arte total, o coro do povo em ato, a sinfonia futurista ou construtivista do novo mundo mecânico” (RANCIÈRE, 2012, p. 56), ou seja, a transformação da arte em forma de vida. Segundo Rancière, ainda que tal feito já possa ser tomado como emblemático da utopia da modernidade, segue ativo ainda hoje todas as vezes em que o teatro inverte sua lógica transformando o espectador em ator ou que “a performance artística faz a arte sair do museu para fazer dela um gesto na rua, ou anula dentro do próprio museu a separação entre arte e vida” (RANCIÈRE, 2012, p. 56).

O filósofo adverte que o problema desse dispositivo em específico seria o de que ele designa o lugar da política da arte, mas logo depois subtrai arte e política juntas, dado que elimina a distância necessária para o próprio reconhecimento de tais instâncias e, por conseguinte, suas condições de funcionamento.

Cumprido observar, portanto, que o filósofo assevera o domínio, na atualidade, de um rol de práticas artísticas de tradição crítica que articulam as lógicas fundantes dos três modelos apresentados. *Grosso modo*, essas práticas viveriam da tentativa brechtiana do distanciamento, que consistiria em fundir “o choque estético das sensorialidades diferentes e a correção representativa dos comportamentos, a separação estética e a continuidade ética” (RANCIÈRE, 2012, p. 66).

Mas se se trata de reafirmar que não existe qualquer razão para acreditar que se passa de uma experiência da arte para a compreensão do mundo e, dessa compreensão, para uma decisão de ação segundo uma determinação calculável ou não, nota-se que a presença persistente de tal crença em um mundo cujo horizonte histórico já não conta com a solidez de antagonismos que atuaram, outrora, como marcos referenciais, diz respeito, no limite, ao fato de que aquilo que move, hoje, o suposto teor crítico das práticas artísticas são as palavras de ordem que saltam e se mantêm imantadas à força nuclear de afamados consensos. Segundo Rancière,

a palavra consenso significa muito mais que uma forma de governo moderno que dê prioridade à especialidade, à arbitragem e à negociação entre os parceiros sociais ou os diferentes tipos de comunidade. Consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados. Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado. O contexto de globalização econômica impõe essa imagem de mundo homogêneo no qual o problema de cada coletividade nacional é adaptar-se a um dado sobre o qual ela não tem poder, adaptar a ele seu mercado de trabalho e suas formas de proteção social (RANCIÈRE, 2012, p. 67).

Quando “o choque ‘crítico’ dos elementos heterogêneos já não encontra analogia no choque político de mundos sensíveis opostos” (RANCIÈRE, 2012, p. 68), tende a voltar-se para si mesmo. Por isso, a constatação de que as intenções, os procedimentos e a retórica do dispositivo crítico não mudam há décadas é trazida por Rancière como o sintoma de que tal dispositivo gira, hoje, em torno de si mesmo e tende à autoanulação na medida em que vive de uma indecidibilidade débil entre a paródia como crítica e a paródia da crítica, então equivalentes.

Dito isso, o filósofo direciona uma específica atenção para práticas artísticas que se apresentam, diretamente, como propostas de relações sociais ou formas ativas de comunidade, tal e qual propõe, por exemplo, a *Estética Relacional* (1998), popularizada por Nicolas Bourriaud.

Para Rancière, a tentativa de propor uma equivalência entre o que acontece no interior do espaço do museu e o exterior da vida social, reduzida, hoje, “à relação ambígua entre uma política da arte provada pela ajuda à população em dificuldades e uma política da arte simplesmente provada pelo ato de sair dos lugares da arte, por sua intervenção no real” (RANCIÈRE, 2012, p. 71), mostra logo seu avesso, uma vez que

a dispersão das obras de arte na multiplicidade das relações sociais só vale para ser vista, seja porque o ordinário da relação na qual não há ‘nada a ver’

está exemplarmente alojado no espaço normalmente destinado à exibição das obras, seja porque, inversamente, a produção dos elos sociais no espaço público é munida de uma forma artística espetacular (RANCIÈRE, 2012, p. 69-70).

Decerto, o esforço aí presente tem efeito inverso ao que previa, simplesmente porque não há como eliminar a distância estética inerente à política da arte sem que arte e política sejam, igualmente, eliminadas. Para Rancière, o “o curto-circuito da arte que cria diretamente formas de relações em vez de formas plásticas é, afinal, o curto-circuito da obra que se apresenta como a realização antecipada de seu efeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 71).

Destarte, seja pela via da paródia desencantada ou da demonstração ativista, da diluição da proposta artística no social ou da monumentalização de sua retórica no espaço do museu, as iniciativas do novo artista imediatamente político e estrategista, mas cuja aposta recai na eliminação da distância entre a política da estética e a estética da política como condição para a efetividade reta de suas intenções, demonstram corresponder a velhos paradigmas.

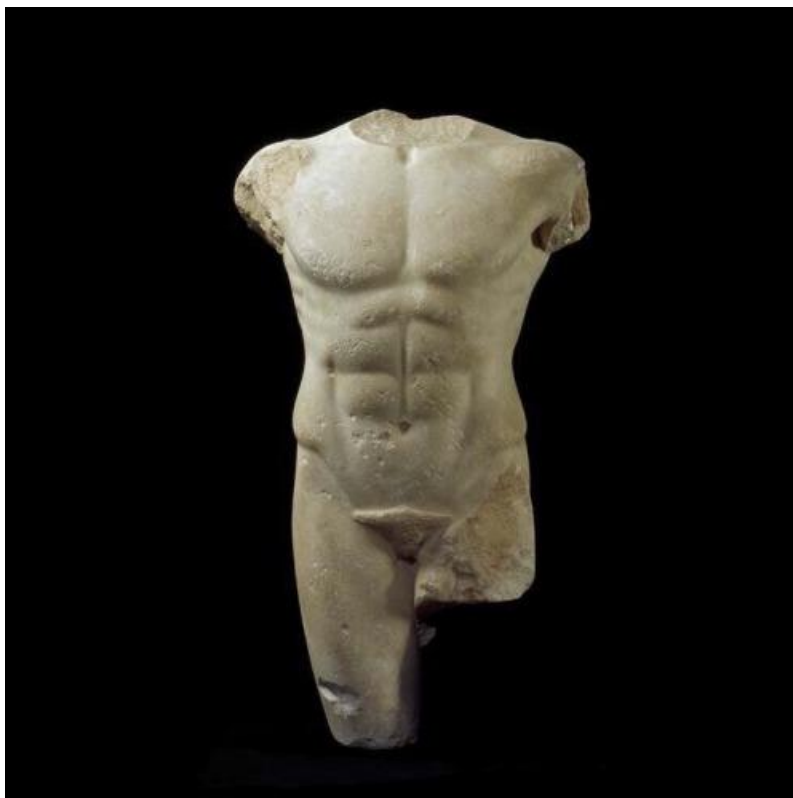
A premissa aí presente é a de que haveria um mundo real, oposto ao da arte, pronto para ser encantado por seu trabalho ficcional, do fora. Acerca disso, Rancière, ao advertir que “não há mundo real que seja o exterior da arte” (RANCIÈRE, 2012, p. 74), afirma que

o trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhe seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar a paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de ‘senso comum’, formas de um senso comum polêmico (RANCIÈRE, 2012, p. 75).

É exatamente por entender o trabalho crítico como aquele que, em suma, “embaralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do que é dado” (RANCIÈRE, 2012, p. 76) que o filósofo se recusa a acrescentar uma volta a mais nas tantas reviravoltas que sustentam o mesmo maquinário. Ao trazer suposições que, por si mesmas, o desconcertam – a de que os incapazes são capazes, a de que não há nenhum segredo oculto que mantenha as pessoas encerradas em suas posições, a de que não há nenhuma besta monstruosa a absorver todos os desejos e energias em seu estômago nem, tampouco, qualquer comunidade perdida a ser restaurada –, investe na tentativa de “desamarrar o elo entre a lógica emancipadora da capacidade e a lógica crítica da captação coletiva” (RANCIÈRE, 2012, p. 48).

Desse modo, uma possível síntese de sua crítica ao que hoje se apresenta, majoritariamente, como o trabalho crítico da arte, parece poder ser trazida pela atenção que confere a uma prática *em arte e com a arte* que “em vez de pretender suprimir a passividade do espectador, reexamina sua atividade” (RANCIÈRE, 2012, p. 76).

Figura 3 - Torso arcaico de Apolo.



Fonte: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/deves-mudar-de-vida/>. Acesso em 18 out. 2018.

Finalizada, aqui, a peleja, a questão permanece inteira: afinal, a que servem, hoje, os museus de arte? Se se há de extrair algo de indubitável desse conjunto de discursos em franco combate, passível de ser levado às vias da extenuação – muitas outras personagens poderiam compor o cenário dessa disputa –, o saldo é o de uma aporia.

Assim, se em atenção aos autores demoradamente visitados – Agamben e Rancière – talvez seja desnecessário reafirmar seus posicionamentos mais contundentes no que concerne aos museus de arte, importa ressaltar a ocorrência, no curso de cada qual, da formulação de assertivas que se lhes autoincorrem na contramão, mas cujo efeito, no entanto, não é o do enfraquecimento das linhas de seus pensamentos, e sim o de uma complexização que veda a possibilidade do absoluto de uma resposta.

Nota-se, pois, com Agamben, o apontamento do uso ativo da estética, inevitavelmente concernida ao museal, via a exemplaridade do espaço kafkiniano, e, com Rancière, a advertência acerca de uma ineficácia estética no âmbito das práticas artísticas críticas (hoje, majoritárias) na medida mesma do investimento *nas* e *das* metapolíticas que as sobredeterminam, independentemente de sua ocorrência dentro ou fora dos museus e instituições afins, dado que, no regime da separação estética, mesmo as coisas que não estão situadas no interior de tal âmbito, acabam por funcionar como “peças de museus fora dos museus” (ADORNO, 1998). Mas, para além da verificação desses envezamentos como comuns a ambos os autores, importa, aqui, coadunar pontos fundamentais de seus pensamentos sobre o assunto como uma espécie de recorte da matéria a ser pensada. Um aspecto central vem, dessa forma, à tona. Resguardadas as importantes diferenças entre as elaborações em tela, não há como não ressaltar que há, em ambas, o apontamento geral de uma espécie de curto-circuito na esfera da produção da arte, ao mesmo tempo em que, no que diz respeito aos museus, o que se mostra é, ao contrário, uma exacerbação de seu papel.

A sinalização dessa ocorrência é clara: no caso de Agamben, ao mesmo tempo em que problematiza os museus de arte na atualidade, investe na assertiva de que se assiste, hoje, a uma museificação do mundo como a imagem mesma de uma impossibilidade de uso; quanto à Rancière, nota-se que pela via da crítica a uma específica produção da arte que traz como hegemônica a advertência que elabora incide exatamente sobre sua implicação com as metapolíticas, o que, por si só, faz emergir a inequívoca ingerência do institucional em tal intento, como presença física ou não. Desta feita, em se tratando de problematizar a produção da arte e seu modo de apresentação segundo o alto teor prescritivo-educativo a que muitas propostas estariam condicionadas, é a imagem mesma do museal que se sobrepõe como presença mediadora por excelência ou, se se preferir, seu desenho fundamental.

Nota-se, portanto, que se é exatamente a empresa pedagógica que é posta em questão quando o assunto é a eficácia estética, a exposição de tal quadro permite algumas indagações e inferências. Como, por exemplo, significar a efetividade de sua ocorrência mediante o elogio de Agamben ao espaço kafkiniano ou à qualidade das vacâncias, conforme traz Rancière? A que diria respeito, concretamente, a missão fundante dos museus de arte como propriamente educativa? O que os museus de arte estariam fazendo, afinal, quando dizem que educam *em e pela* arte?

Se, ao fim e ao cabo, é Adorno quem adverte, nos idos de 1953, que haveria algo de quixotesco no combate aos museus, e que Valéry teria sido “um pouco inocente ao suspeitar

que apenas os museus são responsáveis pelo que ocorre com os quadros” (ADORNO, 1998, p. 184), talvez seja necessário afirmar, a despeito da validação ou não de tal julgamento, que a presente investida não busca a elaboração de uma crítica cujo teor, no mais das vezes, assinalaria uma vontade de correção regradada à prescrição de medidas pretensamente substitutivas das práticas do presente por outras, vistas como curativas de seus infortúnios. O que, aqui, se movimenta, diz respeito a um esforço cuja direção segue por um rumo invulgar, de modo que, ao se endereçar ao presente, busca, antes e somente, cavar lugares distintos dos comumente constituídos nas abordagens sobre o assunto, assim como partir “de suposições seguramente insensatas do ponto de vista da ordem de nossas sociedades [...]” (RANCIÈRE, 2012, p. 48). Por isso, não deixa de fazer ressoar, e por motivos que lhes são próprios, a qualidade ímpar do estranhamento valéryano.

4. Uma trincheira

A perspectiva aqui traçada permite o inusitado de uma afirmação: ao que parece, a vitalidade do museal pouco tem a ver com a factualidade ou não da missão cujo discurso justifica sua própria existência, mas sim, e antes, com a apreensão generalizada da necessidade que se teria dela. Ao que parece, aquilo a que se comemora, hoje, como sinal de êxito no setor, reside menos na suposta democratização do acesso físico e simbólico aos bens artístico-culturais, do que nos índices de governamentalização vinculados à produção dos modos de existência daí derivados.

Dito de outro modo, tratar-se-ia de notar que se grandes contingentes populacionais têm sido arrastados aos espaços expositivos de arte – diga-se de passagem, cada pessoa, uma a uma, pelos seus próprios pés – tal visão, ao que parece, não pode ser sustentada como o zênite da missão ofertada pelo setor, nem tampouco como produto absoluto de interesses econômicos em ação, uma vez que o que aqui vem à baila permite afirmá-la como a expressão eminente da eficácia de um processo de pedagogização do encontro arte-museu-educação, inelutavelmente implicado com um governo de feições pedagogizantes.

Se já é tempo de ofertar uma atenção específica àquilo a que, claramente, passa a ser funcionalizado, nesta pesquisa, com o uso do termo pedagogização, parece urgente que uma remissão concisa à noção de governamentalidade, conforme elaborada por Foucault no curso *Segurança, Território e População* (aula de 1º de fevereiro de 1978), venha a esclarecer sua deflagração na presente investida, tendo em vista a consolidação do lugar que assume.

Foucault, ao empreender uma trajetória que parte do séc. XVI, quando o cruzamento entre os movimentos de concentração estatal com os de dispersão e dissidência religiosas permitirá a emergência do problema do governo ou da arte de governar – “como ser governado, por quem, até que ponto, com que fins, por quais métodos?” (FOUCAULT, 2012a, p. 276) – na configuração mesma de um Estado administrativo em correspondência “a uma sociedade de regulamentos e disciplinas” (FOUCAULT, 2012a, p. 298), chega até o século XVIII quando o desbloqueio desse modo de governar (permeado pelos fundamentos da soberania), devido, dentre outras questões, às expansões demográfica, da produção e da circulação das riquezas – em suma, a emergência do problema da população –, permitirá o aparecimento da governamentalização do Estado ou, propriamente, da governamentalidade, como “um fenômeno que permitiu ao Estado sobreviver” (FOUCAULT, 2012a, p. 297). Como uma nova forma de governo – o Estado de Governo – vinculada propriamente à massa da população, seu volume e densidade (FOUCAULT, 2012a, p. 291), Foucault afirma:

[...] por essa palavra governamentalidade, quero dizer três coisas. Por ‘governamentalidade’ entendo o conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, análises e as reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, embora muito complexa, de poder que tem por alvo principal a população, por principal forma de saber, a economia política e por instrumento técnico essencial, os dispositivos de segurança. Em segundo lugar, por ‘governamentalidade’ entendo a tendência, a linha de força que, em todo o Ocidente, não parou de conduzir, e desde há muito, para a preeminência desse tipo de poder que podemos chamar de ‘governo’ sobre todos os outros – soberania, disciplina – e que trouxe, por um lado, o desenvolvimento de toda uma série de aparelhos específicos de governo [e, por outro lado], o desenvolvimento de toda uma série de saberes. Enfim, por ‘governamentalidade’, acho que se deveria entender o processo, ou melhor, o resultado do processo pelo qual o Estado da Justiça da Idade Média, tornado nos séculos XV e XVI Estado administrativo, encontrou-se, pouco a pouco, governamentalizado (FOUCAULT, 2012a, p. 296-297).

Já nas raízes da noção de governamentalidade, entende-se que “não é através da lei que se pode, de modo efetivo, alcançar as finalidades do governo” (FOUCAULT, 2012a, p. 287), mas de um modo tático de dispor das coisas, de maneira que gerir a população não significa “gerir simplesmente a massa coletiva dos fenômenos ou geri-los simplesmente no nível de seus resultados globais [mas sim] geri-la igualmente em profundidade, em fineza, e no detalhe” (FOUCAULT, 2012a, p. 295). Dessa forma,

o interesse, como consciência de cada um dos indivíduos constituindo a população, e o interesse como interesse da população, quaisquer que sejam os interesses e as aspirações individuais dos que a compõem, é isto que será o alvo e o instrumento fundamental do governo das populações. Nascimento de uma arte, ou, em todo caso, de táticas e técnicas absolutamente novas (FOUCAULT, 2012a, p. 293).

Mais tarde, em *O sujeito e o poder*, Foucault abordará a questão do governo tendo como foco, especificamente, as relações de poder. A palavra que ressalta como apropriada para designar o que haveria aí de específico é *conduta*. Como o “ato de ‘conduzir os outros’ (segundo mecanismos de coerção mais ou menos estritos)” (FOUCAULT, 1995, p. 244), assim como “a maneira de se comportar num campo mais ou menos aberto de possibilidades” (FOUCAULT, 1995, p. 244), essa acepção de conduta diz respeito a um exercício das relações de poder que seria, portanto, “menos da ordem do afrontamento entre dois adversários ou do vínculo de um com relação ao outro, do que da ordem do governo” (FOUCAULT, 1995, p. 244). Desse modo, entende-se por governo a condução da conduta de uns sobre os outros e também sobre si, a partir de um determinado modo de funcionamento das relações de poder que “[...] incita, induz, desvia, facilita ou torna mais difícil, amplia ou limita, torna mais ou menos provável; no limite [...] coage ou impede absolutamente, mas

[que] é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos. Uma ação sobre ações” (FOUCAULT, 1995, p. 243).

Assim perspectivada, a noção de governamentalidade não diz respeito ao essencialmente bom ou ruim, deste ou daquele domínio, mas sim e antes a algo que está presente em todas as relações sociais – tanto nas “formas instituídas e legítimas de sujeição política ou econômica” quanto nos “modos de ação mais ou menos refletidos e calculados, porém todos destinados a agir sobre as possibilidades de ação dos outros indivíduos” (FOUCAULT, 1995, p. 244) –, e que, a despeito de disseminar-se como uma tecnologia de dominação que é sempre normalizadora, age via a apreensão das ideias de autonomia e liberdade (AQUINO, 2011).

À essa específica lógica da governamentalidade, capaz de alçar as diferentes práticas sociais que lhes são contingentes à “condição de necessidade e suficiência, quiçá universalidade” (AQUINO, 2011, p. 202), o professor e pesquisador Julio Groppa Aquino relaciona a própria lógica educacional, na medida que haveria uma

[...] razão inerente entre as intervenções de base educativa e o âmbito da governamentalidade, uma vez que elas seriam encarregadas, em sua processualidade cotidiana, de materializar e, ao mesmo tempo, levar adiante uma normalização coextensiva – porque flexível e autoarbitrada – das condutas individuais, valendo-se, para tanto, de um jogo ininterrupto com a liberdade dos sujeitos envolvidos (AQUINO, 2011, p. 202).

Certa flexibilidade é trazida, portanto, como condição mesma à governamentalidade dado que o exercício do poder implicaria, também, em um ordenamento das probabilidades como a regulação do “espectro de variabilidade das condutas [...] em relação à norma” (AQUINO; RIBEIRO, 2009, p. 62). Ao acionar um efeito, não de fixidez (próprio ao ordenamento disciplinar), mas de modulação da norma, “mapeando e recolhendo a multiplicidade de ações emergentes em determinado plano (sempre contingencial) de possibilidades de condutas” (AQUINO; RIBEIRO, 2009, p. 63), a governamentalidade alcançaria sua estratégia nuclear : “a ativação de saberes/poderes que convocam os sujeitos cada vez mais ao exercício de uma liberdade subjetivada” (AQUINO; RIBEIRO, 2009, p. 63).

Claro está que para que haja governamentalidade é imprescindível a existência, nas relações, de certa (e mínima) liberdade. Ora, mas se sem liberdade, não há governo, há de se notar que quanto mais as relações forem dadas como libérrimas, mais fadadas estarão à ordem do governo, de modo que nada existe fora das relações de poder/saber de um tempo-espço. Não obstante, não há, igualmente, como negligenciar a possibilidade de que irrompam, no interior do tempo – em um presente intensivo – “bolsões de tempos capazes de

abrigar a potência subjuntiva das coisas, posto que acudidas em seu movimento espasmódico” (AQUINO, 2017, p. 688).

As palavras supracitadas dizem respeito, exatamente, ao que Aquino chama de *educação pelo arquivo*, em artigo que adverte acerca do afã novidadeiro que avassala as pedagogias contemporâneas como modo majoritário do intento educativo. A referência, nesse momento, a este específico apontamento, ou seja, à educação pelo arquivo do mundo, vem atender a necessidade de que, ao se pensar acerca da existência de uma razão inerente, apontada, igualmente, pelo autor, entre os procedimentos educativos e as táticas de governo, que é, justamente, a da normalização coextensiva das condutas pela via de um jogo com a liberdade dos sujeitos envolvidos, não se corra o risco de reduzir o que aí está posto à detecção de um lastro opressivo como tudo o que poderia ser dito sobre tais âmbitos.

O desvio da armadilha de trazer tal dado por essa via redutiva, ou seja, pela instituição, conforme diria Foucault, de um universal (ainda que às avessas), permite que se atente, portanto, para a contribuição de sua microfísica também para o pensamento educacional. Conforme assevera Aquino, ainda que a educação não tenha feito parte, direta ou especificamente, da produção do filósofo, “esta pode ser anexada sem prejuízo de nenhuma ordem, às teorizações que elaborou acerca da racionalidade moderna, da qual as instituições que estruturam o modo de vida moderno seriam igualmente tributárias [...]” (AQUINO, 2017, p. 672).

Com efeito, a clara inspiração foucaultiana presente na elaboração de Aquino de uma educação pelo arquivo implicaria em uma espécie de subversão, para além do modo dominante da constituição e tratativa do currículo escolar, da própria lógica da instituição museal, também ela, uma das filhas diletas do projeto iluminista. *Grosso modo*, ensinar ao gosto arquivístico em nada tem a ver com qualquer apelo ao enciclopedismo ou a uma pedagogia memorial cuja função é a de restaurar, incessantemente, os cânones do conhecimento acumulado como coisa a ser automaticamente herdada pelas atuais e futuras gerações, antecipadamente visionadas.

Ao contrário, a chave ético-política aí acionada traz à tona o murmúrio descontínuo da história de maneira que, ao tomar o arquivo como “a massa das coisas ditas em uma cultura, conservadas, valorizadas, reutilizadas, repetidas e transformadas [...]” (FOUCAULT apud AQUINO, 2017, p. 687), evoca o “convívio atento com os mortos e suas pegadas em deslocamento constante” (AQUINO, 2017, p. 688), ou seja, uma noção de herança entendida como impermanente. Sob tal perspectiva, o ato de ensinar é definido como “a vazão de um

modo de vida investigativo partilhado em ato e *in loco* [...] de tal sorte que se logre pôr em movimento, mais uma vez, a centelha do pensamento criador, único combustível da grande máquina do mundo [...]” (AQUINO, 2017, p. 688). Daí, a imagem da irrupção de bolsões de tempo no interior de um presente intensivo como o abrigo de forças disruptivas, e efeito de um encontro pedagógico que funciona como uma “ponte artificiosa – composta de engenhosidade e rigor – entre o que foi deixado para trás e aquilo que fomos capazes de engenhar com as próprias mãos” (AQUINO, 2017, p. 688).

A contribuição dessa mirada foucaultiana no pensamento educacional estaria em evidenciar que a agonística imanente ao ato de ensinar se configura como propulsão e, ao mesmo tempo, limitação das relações de poder na medida em que a liberdade, sempre fugidia, como o lastro de seu trabalho ininterrupto, segue par a par com os modos de governo de si e dos outros aí vigentes (AQUINO, 2017).

Nessa perspectiva, a questão não estaria, pois, em retirar do ato de ensinar o fato de que ele se impõe, sempre, como a conformação do verdadeiro e do falso, do pensável e do impensável, atuando não somente como um dos *locus* de produção da verdade, mas também como um dos modos capitais de sua circulação (AQUINO, 2017), mas sim em desobstiná-lo de uma tarefa marcada pela implacabilidade de um controle que almeja atingir um determinado fim, mesmo porque “todo intento pedagógico estará fadado não a um desfecho triunfal, mas a um incontornável fracasso, já que ele será obrigatoriamente moderado pelas contracontutas facultadas pelos modos de governo vigentes naquele intervalo histórico” (AQUINO, 2017, p. 674).

É, pois, exatamente o domínio da governamentalidade que justificaria, conforme se supõe, o distanciamento de Foucault da necessidade de manifestar quaisquer preferências em relação às diferentes maneiras de ensinar. Ao despossuir a investida pedagógica de uma aura teleológica invariavelmente vinculada às noções de desenvolvimento, emancipação e felicidade, devolvendo-a ao domínio de uma experiência arbitrada por seus protagonistas, tratar-se-ia de compreender que os efeitos que daí decorrem são sempre incertos.

Tal perspectiva, em nada afeita, portanto, à vontade de formar o outro, e, por isso, distante dos finalismos que, não raras vezes, expressam a hegemonia dos discursos próprios a tal âmbito, permite a evidenciação de que a eficácia da prática educativa passa, necessariamente, pelo curso de uma indeterminação.

Desta feita, trata-se de notar que é em meio à apresentação crítica de discursos que dominam o pensamento educacional na contemporaneidade, que Aquino evoca, no contexto

de uma remissão à própria crítica foucaultiana, a afirmação do filósofo de que “[...] nem tudo é ruim, mas tudo é perigoso [...]” (FOUCAULT apud AQUINO, 2017, p. 673).

Trazida, aqui, como uma segunda, e não menos importante, contribuição de Foucault ao pensamento educacional, diretamente pertinente aos interesses desta pesquisa, tratar-se-ia, pois, de fazer atravessar o intento educativo por uma espécie de *ceticismo vitalista*, trazido por Aquino como sucedâneo do que Foucault declara como *hiperativismo pessimista* quando, atento às saturações e excessos do presente, dispara suas elaborações críticas à pretensa fixidez das familiaridades reinantes, assim como aos “discursos que arrogam para si o qualitativo de arautos da mudança e do progresso sociais [...]” (AQUINO, 2017, p. 673).

A manobra se justifica em razão da observação das consequências ético-políticas provocadas pelas idealizações excessivas que incorrem, historicamente (e, ao que parece, mais ainda, no presente) sobre o trabalho educacional, dando a ver que é exatamente a qualidade que lhe confere maior potência – a de ser da ordem do indeterminável ou, se se quiser, uma prática fundamentalmente instável, que pode “assumir quaisquer configurações, a depender dos ditames discursivos da época” (AQUINO, 2017, p. 674) –, aquela mesma que serve como meio de entrada a injunções que convocam todos os sujeitos ao extremo de seu próprio assujeitamento tanto mais acreditam viver uma liberdade não subjetivada.

Dada a observação, parece necessário ponderar, não, obviamente, sobre a pertinência do empreendimento foucaultiano quando de sua afirmação acerca do trabalho das contracondutas na esfera do governo, mas sobre o modo mesmo como as contracondutas assumem um papel fundamental na incessante regulação do jogo entre governo e liberdade. Assim, ainda que não se trate de tomar o âmbito do governo como algo que é, por si mesmo, bom ou ruim, urge notar que se as contracondutas lhes são imprescindíveis, tanto mais eficaz é o governo quando menos estas se efetivarem segundo seu sentido estrito. Isso quer dizer que, assim que determinada prática venha, porventura, a exceder os limites que lhes foram demarcados, haveria, prontamente, uma força de governo regulando-a segundo uma nova investida. Estendendo-se tal lógica ao seu extremo constata-se, pois, que o máximo da eficácia do governo residiria na funcionalização de condutas que, na medida mesma de sua captura, se auto-imputariam o estatuto da contraconduta.

Não obstante a visão seja esdrúxula, segue que o limite de tal extremidade, como aquele que assinala o máximo de governo, parece poder ser coincidentizado com o ponto, noutra extremo, que marcaria a nulidade de sua ocorrência, superpondo as figuras do

sujeito assujeitado com a do sujeito escravizado. No entanto, como se sabe, trata-se de coisas bem diferentes.

A bem dizer, o jogo com a liberdade, inerente à governamentalidade, permite ressaltar que, em tal âmbito, os processos de subjetivação são constituídos segundo uma relação de imanência com o verdadeiro, pela qual o sujeito governado não é nunca cativo das relações que o engendram e que são engendradas, atuando, pelo contrário, como ativo no processo, até mesmo ou principalmente quando o que aí se acirra é o seu próprio assujeitamento,

Uma vez traçada a acepção foucaultiana da governamentalidade, assim como sua relação com o intento educativo, trazendo à baila a contribuição do filósofo, também, para o pensamento educacional, urge pontuar a que diz respeito o uso, nesta pesquisa, do termo *pedagogização*.

Segundo a pesquisadora Elisa Vieira (2016), o termo pedagogização emergiu no final da década de 1950, tendo sido cunhado por um sociólogo alemão em referência ao processo de modernização social que se deu a partir de uma mirada educacional (DEPAEPE et al. apud VIEIRA, 2016), à moda do que se dava à época com o uso de palavras como: industrialização, burocratização, urbanização e secularização. O termo adquiriu legitimidade no meio acadêmico germânico somente na década de 1980, passando a contar com correlatos em outros idiomas – como educacionalização, por exemplo –, tendo sido especialmente absorvido pela língua inglesa.

Afora tais informações, interessa notar que, segundo Vieira, alguns autores têm compreendido o fenômeno da pedagogização, ou seja, o do espraiamento mesmo do intento educativo no tecido social, como a “tendência crescente de tomar os fatos do mundo e da vida cotidiana como problemas a serem resolvidos, tarefa cuja responsabilidade seria então depositada no âmbito educacional, e também por ele reivindicada” (VIEIRA, 2016, p. 49). Tal tendência seria, pois, eminentemente observável, na linhagem das pedagogias que se sustentam pela noção da aprendizagem baseada em problemas, cujo maior expoente, em solo brasileiro, é o educador Paulo Freire, com a notória *aprendizagem problematizadora*.

Ainda segundo a autora, a pedagogização foi tomada, a princípio, como um “conceito meramente descritivo e dotado de alguma neutralidade, mas que com o tempo foi assumindo contornos mais afeitos a uma conotação negativa” (VIEIRA, 2016, p. 48-49) pela via de análises que apontam para as consequências da irrestrita expansão do educativo como o aumento de tutela, de dependência e de padronização, situando tal fenômeno como

diametralmente oposto aos projetos pedagógicos que aspiram propiciar autonomia, liberdade e emancipação.

Assim, se interessa à pesquisa, na esteira da crítica foucaultiana, lançar um olhar enviesado para o que parece, desde sempre, familiar, isso significa que a defesa da ocorrência de um processo de pedagogização no encontro arte-museu-educação em nada tem a ver com o clamor que, via de regra, é dirigido às práticas do setor, tomadas, antecipadamente, como intováveis porque naturalmente afeitas ao bem-estar de todos e de cada um, mas sim com a possibilidade da acontecimentalização desse encontro à luz da acepção foucaultiana da governamentalidade.

Nota-se, no entanto, que ainda que tal termo não seja trazido, aqui, segundo uma acepção naturalmente positiva, a presente abordagem se distancia da dicotomização que o situa como oposto ao trabalho da emancipação. Tal lógica é observada por Vieira, ao mesmo tempo sob um ponto de vista crítico e demonstrativo de possíveis efeitos quando aponta que, sob tal perspectiva, “estariamos diante de uma ironia de percurso: se a educação deveria nos tornar sujeitos emancipados, sua ampliação desmedida pelo tecido social teria acabado por nos domesticar” (VIEIRA, 2016, p. 49). Na esteira da marcação de um posicionamento estratégico frente a questão, caberia afirmar que, conforme demonstra a trajetória por ora trilhada, os projetos que aspiram, declaradamente, a emancipação não podem ser situados, estancamente, do lado de lá da lógica do governo, nem tampouco a domesticação apontada pode ser referida como um efeito que o intento educativo, simplesmente, fatalizaria.

Se o fenômeno da pedagogização diz respeito ao alastramento do intento educativo segundo a noção de sua responsabilização em enfrentar e resolver os problemas do mundo, importa ver que o museu, ao se constituir, por si só, como a concretização de um espaço de mediação de clara vocação educativa, tem se apresentado, historicamente, como um importante lugar de produção e circulação de discursos que atribuem para si a qualidade de definidores do futuro, assim como, e cada vez mais, de agentes transformadores do próprio presente.

Desta feita, se é no encontro entre a sanha pedagogizadora já mencionada e os saberes tipicamente museológicos que se assiste, hoje, ao espraiamento do ato museal no tecido social, quando a isso se junta a arte, tal máquina parece adquirir a forma perfeita. É como se coubesse à arte, cuja imagem hegemônica evoca a noção da contraconduta, contrabalancear o intento educativo pedagogizado de modo a garantir uma importante regulação no jogo entre governo e liberdade. Aí estaria, pois, o máximo da eficácia do governo.

Na esteira do que o conceito de *Bildung* trouxe à pesquisa, tal assertiva ganha nitidez quando do encontro com o que Thierry de Duve (2010) nomeia como *vanguardismo*. Trata-se de uma série de discursos que emergem com as vanguardas artísticas e que dizem respeito, em suma, à compreensão da arte, também, como uma produção obstinada à tarefa teleológica de mostrar à humanidade o caminho do desenvolvimento, da emancipação e da felicidade. O fato é que, segundo o autor, ao contrário do que se pensa e para além da utopia própria à modernidade, esses discursos seguem atuando como importante *locus* de produção e circulação daquilo que, a cada tempo e segundo determinados jogos de veridicção e subjetivação, foi sendo fincado como a imagem do verdadeiro no que diz respeito ao lugar que a arte e os artistas ocupam no seio da humanidade.

Para que fique claro do que se trata, segue o fragmento de um conjunto de referências discursivas que o autor traz como pertinentes à emergência do vanguardismo. Desta feita, inicia com uma citação da obra *A comédia humana*, de Balzac, em atenção à evidenciação da retórica revolucionária ali investida:

Tudo conspira a nosso favor. Assim, todos os que choram os povos, que gritam pela questão dos proletários e dos salários, que escrevem obras contra os jesuítas, que trabalham pela melhoria de qualquer coisa [...], os comunistas, os humanitários, os filantropos [...], compreendam vocês, todas essas pessoas são nossa vanguarda. Enquanto nós juntamos a pólvora, eles tecem a mecha que a fagulha de uma circunstância acenderá (BALZAC apud DUVE, 2010, p. 183).

De Balzac, passa a Victor Hugo, com *Os miseráveis* (1862), enfatizando o estreito da relação entre sua obra com os pensadores referenciais do Iluminismo quando traz Diderot, Turgot, Voltaire e Rousseau como as quatro legiões sagradas a conduzir o avanço da humanidade em direção, respectivamente, ao belo, ao útil, ao verdadeiro e ao justo.

Na sequência, segue rumo à correspondência entre as quatro legiões apresentadas e os artistas, os sábios e os industriais, conforme consta em Saint-Simon quando de sua participação em um evento político de 1825. Estes estariam, então, encarregados de conduzir a humanidade rumo ao progresso, à liberdade e à felicidade por meio de um projeto de estado socialista centralizado, de tal maneira que

nesse grande empreendimento, os artistas, os homens de imaginação, abrirão a marcha [...] eles tirarão do passado a idade do ouro para com ela enriquecer as gerações futuras; inflamarão o desejo da sociedade pelo crescimento de seu bem-estar, apresentando-lhe o quadro de novas prosperidades, fazendo prever que todos os membros da sociedade logo participarão das alegrias que, até então, foram apanágio de uma classe pouco numerosa; cantarão as maravilhas da civilização e usarão, para atingir seus objetivos, todos os meios das belas-artes, a eloquência, a poesia, a pintura, a música, em uma

palavra, eles desenvolverão a parte poética do novo sistema. (SAINT-SIMON apud DUVE, 2010, p. 184)

Em atenção ao uso da palavra vanguarda, se dirige a Olinde Rodrigues. Este, em nome dos artistas, em um diálogo não assinado (mas frequentemente atribuído a Saint-Simon) – *L'artiste, le savant et l'industriel* –, se dirige a uma massa numerosa, dizendo

Seremos nós, artistas, a vossa vanguarda; a potência das artes é, de fato, a mais imediata e a mais rápida. Temos armas de todo tipo: quando queremos divulgar novas ideias entre os homens, as inscrevemos no mármore ou na tela; as popularizamos através da poesia e do canto (...). Nos endereçamos à imaginação e aos sentimentos do homem: assim, deveremos sempre exercer a ação mais viva e mais decisiva; e, se hoje nosso papel parece nulo ou ao menos muito secundário, é porque faltava às artes o que é essencial a sua energia e a seu sucesso, um impulso comum e uma ideia geral (RODRIGUES apud DUVE, 2010, p. 184).

De um texto intitulado *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, de 1845, de autoria de Gabriel Desiré Laverdant, Duve extrai:

A arte [notem bem, a arte no singular], a expressão da Sociedade, comunica em seu desenvolvimento mais alto as tendências sociais mais avançadas; ela é a precursora e a reveladora. De modo que, para saber se a arte cumpre com dignidade seu papel de iniciadora e se o artista é realmente de vanguarda, devemos saber aonde vai a humanidade e qual é o destino de nossa espécie (LAVERDANT apud DUVE, 2010, p. 184).

Com clara ressonância com o que foi apresentado, aqui, do pensamento de Rancière, Duve chama a atenção, finalizadas as citações, para pretensão da atribuição de uma desmesurada missão política endereçada aos artistas, enfatizando, nesse sentido, a tarefa de cunho interpretativo que lhes é imputada sob o risco de sua arte não merecer o estatuto de vanguarda: “saber aonde vai a humanidade e qual e o destino de nossa espécie” (LAVERDANT apud DUVE, 2010, p. 184).

Na contramão de tais discursos, o pensador opera:

Não penso que a arte de Manet se explique minimamente pelo recurso à retórica de Balzac, de Hugo, dos saint-simonianos e dos fourieristas. Nem, antes de Manet, a arte de Géricault, de Delacroix, de Daumier, de Millet; nem mesmo a de Courbet, apesar da proximidade de Proudhon. E nem mesmo, após Manet, a arte de Seurat e de Pissarro, apesar de suas simpatias anarquistas, isso para não abordar Cézanne ou Matisse. Ora, foram eles que lançaram a vanguarda pictural e impuseram a seus sucessores o dever de levá-los em conta, sob pena de insignificância; eles que, ainda hoje, constituem a genealogia da melhor arte contemporânea (DUVE, 2010, p. 186).

Nessa espécie de visão genealógica da arte contemporânea, o autor aponta duas ironias da história: uma delas relativa ao fato de que teria sido exatamente o movimento futurista

italiano, notoriamente conhecido por não ter produzido grandes obras, que funcionou como o momento a partir do qual a retórica do discurso vanguardista passou a ser utilizada para explicar a obra, legitimando-a; a outra, como o fato de que o próprio ensino de história da arte do século XX teria se firmado como dependente deste vanguardismo.

Ao investir na distinção entre vanguarda e vanguardismo – a primeira palavra, se aplicaria às obras propriamente ditas, e a segunda, aos discursos retóricos que investem na legitimação dessas obras – a defesa de Duve evoca a necessidade de se desideologizar as vanguardas, ou seja, de desobrigá-las do peso que o vanguardismo lhes imputaria.

A importância da remissão a tal investida na presente pesquisa está, eminentemente, conforme sinalizado, no desdobramento que o autor efetua ao pensá-la como aquilo que restou da arte do século XIX para o século XX, e deste, para o século XXI. Duve, ao afirmar a desestabilização de um modo de entendimento da arte quando se assiste, nos salões parisienses abertos ao grande público no século XIX, à emergência de uma *ideia de arte em geral* como a constatação mesma de que, a partir de então, com qualquer coisa seria possível fazer arte e que qualquer um poderia ser artista, efetua uma advertência fundamental: a de que tal abertura teria sido pouco compreendida.

Seria exatamente, portanto, o contínuo e histórico (re)investimento no dito vanguardismo que assinalaria a medida desta incompreensão, visível em ideias que se tornaram correntes como, por exemplo, a de que todos somos artistas porque nossa criticidade teria sido, enfim, desalienada. Neste exato ponto, a decisão de se trazer o autor para a presente investida ganha em importância, dado que a defesa recentemente generalizada dessa noção no contexto das práticas artísticas contemporâneas parece sofrer de um duplo equívoco: a de uma tentativa de *revival* de iniciativas próprias aos anos de 1960 e 1970, mesmo que conceitualmente distanciadas, como as de artistas como Oiticica e Beuys; a de determinado uso da produção filosófica de Rancière (2005; 2012), que parece dispensar o que o próprio autor elabora acerca do conceito de eficácia estética via certa apropriação de sua defesa de uma igualdade entre as inteligências dos homens em *O mestre ignorante*.

Dado o cenário, tratar-se-ia, segundo Duve, da necessidade de se resgatar as vanguardas da promessa do futuro, mas também de uma “melancolia do desencantamento” (DUVE, 2010, p. 191), de tal modo que se se pudesse apresentar uma definição para a arte contemporânea, esta se firmaria pela própria abertura que funda o trabalho das vanguardas do final do século XIX, ou seja, aquela que faz de um desconhecimento fundamental sua própria condição de existência como vanguarda: não saber a quem a arte se endereça e quem é

legitimamente um artista. Para Duve, quando se acredita que tais coisas são conhecidas, “é porque definimos a arte contemporânea de modo sociológico, circular e puramente convencional” (DUVE, 2010, p. 192). Manter o futuro sempre aberto pelas vias do incerto, é disso que se trata.

Sob a aura do culturalmente edificante, o que se assiste, nesse sentido é, igualmente, à uma expressiva obliteração da possibilidade de ocorrência do que Rancière (2012) chama de eficácia da arte, na medida mesma em que o caráter pedagogizante próprio a tal entendimento teima em retirar da prática artística sua qualidade fundamental que é, também, a de ser da ordem do indeterminável.

A violência que tal cenário perpetua parece sem igual porque, mais do que despercebida, é autoinscrite por todos e por cada um em seus próprios modos de vida como sinônimo de uma experiência formativa calcada na ideia de que seres distintamente libertos estariam sempre a perambular em espaços expositivos de arte.

Tal violência, ainda que antevista no início do processo investigativo, pareceu poder ser, de fato, estimada quando do encontro com determinadas fontes de pesquisa segundo uma intensidade imprevista. Daí a necessidade de que fosse somado ao olhar em curso uma atenção irrestrita à dimensão bélica do encontro arte-museu-educação, tratando-se de perscrutá-la nos modos pelos quais se mantém implicada como determinadas objetivações do real e processos de subjetivação, sem deixar de trazê-la naquilo que a explicita segundo a coextensividade diretamente acionada entre a arte e a guerra. Retoma-se, nesse sentido, uma atenção para a visão do poder nos termos de um combate perpetuamente travado, até mesmo, no interior da ordem civil segundo a tensão assinalada entre, de um lado, aquilo que mostrou o discurso histórico-político da luta quando, no momento se sua emergência – após a guerras religiosas e civis do fim do século XVI, nas lutas políticas da relovação inglesa do século XVII e na contestação popular e aristocrática do poder régio na França do século XVIII –, funcionou, segundo Foucault, como uma espécie de contra-história, e, de outro, dentre tantas outras, as formas de sua cooptação no discurso da guerra próprio ao autoritarismo do Estado e no que redundou determinada ideia de revolução.

Ao que parece, a agudez da belicosidade presente no encontro arte-museu-educação está em sustentar uma incompatibilidade evidente: enquanto opera por manter crível o ideal de liberdade que lhe é, historicamente imputado, o torna utilizável em nome de mais governo. Notar essa incompatibilidade parece ser uma das mais urgentes necessidades de nosso tempo, tanto e principalmente porque nem sequer a notamos em meio à sua própria disseminação.

Por isso, tratou-se de escrutinar, no arquivo da pesquisa, os lineamentos amplamente identificados como pertinentes ao processo de pedagogização do encontro arte-museu-educação, com especial atenção às palavras de uso recorrente nos discursos cujo teor assinalava o vanguardismo, conforme denominou Duve. Assim, simultaneamente à identificação das palavras a serem utilizadas como categorias de análise – *liberdade, revolução, participação, resistência, inclusão* – um outro quadro analítico, de ampla envergadura, foi delineado, na medida em que o escrutínio do processo de pedagogização em tela não o toma somente como reduto de iniciativas diretamente apresentadas como educativas mas também, a título de exemplo, pelo que é possível ver do intento educativo nas decisões arquitetônicas dos edifícios museológicos, na defesa do uso de tecnologias no ambiente expositivo, no apelo à inserção do trabalho museal nas regiões onde se inserem etc.

Se a complexidade da empreitada exigiu um importante enfrentamento no que diz respeito à sua própria viabilização, importa, por ora, mencionar o caráter geral do procedimento efetivado, uma vez que o seu destrinçamento consta no próximo capítulo desta tese, especialmente em *A forja de um arquivo*. Dito isto, é Aquino quem adverte que

a mirada foucaultiana no campo educacional circunscreve-se à perspectiva dos usos e costumes de uma prática em deslocamento constante. Tratar-se-ia, então, de, no máximo, atentar para tais deslocamentos em seus detalhes e, sobretudo, em sua engenhosidade produtiva, a qual se dá pela diferença que instaura nos modos de verificação e subjetivação vigentes ou, se se quiser, pelas respostas sempre imprevisíveis às inflexões do próprio tempo (AQUINO, 2017, p. 675).

Desta feita, a investigação passou a requerer um específico investimento marcado pelo escrutínio histórico da pedagogização presente no encontro arte-museu-educação de modo a evidenciar, não sem uma específica atenção aos modos de uso das palavras selecionadas, suas descontinuidades e deslocamentos à luz da acepção foucaultiana da governamentalidade. Acredita-se, portanto, que evidenciar os lastros de um específico intento educativo em tal âmbito significa poder ver de que modo palavras de ordem pertinentes aos seus tempos e espaços específicos de origem foram e continuam a ser obliteradas em favor da crença em uma lógica inclusiva de caráter emancipatório, posto que culturalmente edificante.

O esforço movido atuou, em suma, no sentido de que a análise dos discursos de artistas, arquitetos²⁸, críticos de arte, curadores, museólogos e arte-educadores permitisse

²⁸ A utilização dos discursos de arquitetos neste trabalho contempla a importante atuação destes profissionais no âmbito da problemática em tela.

visualizar o modo como foram e continuam a ser forjadas determinadas formas de veridicção, procedimentos de controle da conduta alheia e processos de subjetivação, ou seja, como nos tornamos aquilo que somos, na medida em que estamos irrevogavelmente inseridos nos jogos performativos que tal máquina opera, assim como naqueles pelos quais ela mesma é produzida.

Parece necessário ressaltar que, por tal via, a afirmação contundente de que a arte, como qualquer campo de conhecimento e produção humana, não escapa, obviamente, às relações de poder de seu tempo, pôde ser verificada. Nesse sentido, o distanciamento das abordagens que partem da exaltação naturalizada da produção artística confronta a visão que a enaltece pelo poder que teria em transpor quaisquer limites, ainda que, diga-se *en passant*, isso não se dê, obviamente, pelos mesmos motivos que teriam permitido aos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 1992) afirmá-la como potencialmente restituidora do infinito.

Essa espécie de torção na forma mais comum do entendimento do encontro arte-museu-educação faz voltar a escrita ao seu ponto de partida, afinal, ao clamor generalizado que exalta, atualmente, a democratização do acesso aos bens artístico-culturais segundo o teor desenvolvimentista que o enleva e o ideário educativo que o justifica e sustenta, é ofertada, a imagem da eficácia de uma promessa que, pela via da governamentalização das ações de uns sobre os outros – modos de existência, portanto –, segue crível há mais de duzentos anos. Quando estaríamos, finalmente, prontos?

Tendo-se em vista o fato de que as diferentes gêneses da instituição museal têm filtrado há mais de dois séculos a relação entre a arte e os homens, e que, nos tempos atuais, os museus de arte tenham se tornado um dos temas mais fervorosamente discutidos, segundo Arantes, em uma cultura já denominada por muitos como “cultura dos museus” (ARANTES, 1991, p. 196), importa ressaltar que a perspectiva aqui traçada, ao desviar de uma investigação absolutamente centrada no estatuto dessas instituições e afins em seus diferentes tempos-espacos aponta para os modos pelos quais a intrincada relação arte-museu-educação assinala, antes, um determinado lugar do homem na história.

Desta feita, como não considerar, diante da defesa de que o êxito do museal reside na apreensão generalizada de sua tarefa primeira como indispensável, a ideia de que a pedagogização do encontro arte-museu-educação, em sua franca implicação com o governo das populações, daria a ver não, propriamente, a figura do espectador emancipado, mas sim a do eterno espectador-aluno?

Dito isto, um brevíssimo relato é trazido como o corolário da presente argumentação. Trata-se da proposta artística intitulada *Passeio das Baratas*, um dos três projetos do *É Permitido Permitir*, concebido pelo coletivo dinamarquês *Superflex*, e realizado, na ocasião mesma de seu achado, como uma das atividades que constavam, em 2016, no site oficial do Museu do Amanhã, inaugurado em dezembro de 2015 no Rio de Janeiro, vizinho ao MAR. Tal proposta, originariamente apresentada no Museu de Ciências de Londres, contou com um roteiro exclusivamente elaborado, portanto, para o museu de ciências daqui, de nome, por sinal, bem sugestivo.

Dilatada em meio às atividades pertinentes ao contexto conceitual que o rege – *grosso modo*, o do apelo à construção do futuro, conforme consta no *slogan* institucional “vamos, juntos, construir os Amanhãs que queremos” (MUSEU DO AMANHÃ, [2015]) –, o *Passeio das Baratas* consistiu, basicamente, em um *tour* pelos espaços do Museu, no qual tanto os artistas que o conduziram quanto o público que o aderiu, vestiram fantasias de baratas elaboradas, uma a uma, pelos artesãos da escola de samba *Vizinha Faladeira*, situada nas imediações da instituição.

O motivo que justificou a proposta foi o da ideia de que as baratas, como insetos que habitam a Terra há mais de 300 milhões de anos e que, muito provavelmente, continuarão aqui por muito tempo a mais que os humanos, fossem utilizadas como meio de conscientização acerca da sobrevivência de nossa espécie e, quiçá, da Terra. Desta feita, “a ideia é enxergar o mundo sob a perspectiva de uma das espécies mais antigas e resistentes do planeta, questionando, portanto, a própria ideia do amanhã: [afinal], ‘amanhã para quem?’, provocariam as baratas” (MUSEU DO AMANHÃ, 2016).

Conforme informações disponibilizadas pelo setor educativo da instituição, o *Passeio das Baratas* foi incluído no ingresso do Museu, contou com 20 vagas, aconteceu em duas sessões todos os sábados e domingos, uma às 11h e a outra às 15h, sendo que cada sessão durou cerca de uma hora, com requisição de reserva de lugar de, no mínimo, 30 minutos de antecedência.

Figura 4 - *O Passeio das Baratas.*



Fonte: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/content/passeio-das-baratas>. Acesso em: 23 out. 2018.

5. Procedimento investigativo: o olhar arqueogenealógico

Se se trata de tocar o presente, segundo Agamben, há de se perceber nele, antes, o escuro, simplesmente porque o presente nos é inacessível (assim como o passado e o futuro). As luzes que dele emanam, não raras vezes, menos deixam ver do que cegam, de modo que lidar com o contemporâneo significaria “ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (AGAMBEN, 2009b, p. 65). Segundo o filósofo, essa paradoxal possibilidade reside no fato de que “a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices do arcaico pode dele ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009b, p. 65); o arcaico, como aquilo que está próximo da *arké*, ou seja, da origem, não se situaria somente em um passado cronológico, mas em um passado que é contemporâneo ao “devir histórico e não cessa de operar nele” (AGAMBEN, 2009b, p. 69). A contemporaneidade, então, ela mesma como a simultaneidade da distância e da proximidade, seria definida por sua afinidade com essa origem, ou seja, com o arcaico, que “em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, 2009b, p. 69). Daí a exigência, no duro trabalho de “mergulhar a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009b, p. 62-63), de uma não coincidência com o atual, um deslocamento, um corte, uma suspensão. Essa operação de deslocamento possibilita uma espécie de jogo do tempo, tirando-nos da condição de estar dele apartados, na medida em que faz perceber a simultaneidade entre passado, presente e futuro como forças em imanência, e não sucessivas.

Foucault, em *A Verdade e as Formas Jurídicas*, aborda, por outro viés, a questão, ao propor que se siga, na obra de Nietzsche, lineamentos que serviriam de modelo no que diz respeito à oposição que o filósofo alemão elabora entre os termos invenção (*Erfindung*) e origem (*Ursprung*) (FOUCAULT, 2005). A defesa consiste na ideia de que as coisas são inventadas, fabricadas ou produzidas por uma série de pequenos mecanismos e não originárias de uma dimensão metafísica que lhes seria preexistente, capaz de fazer com que nos viessem como dadas. De acordo com a assertiva nietzschiana, a invenção é, por um lado, uma ruptura e, ao mesmo tempo, algo que possui um começo pequeno, inconfessável, baixo, mesquinho. Ao defender a vilania de todos os começos em oposição à solenidade da origem, não se deve, portanto, “temer as mesquinhas, pois foi de mesquinhas em mesquinhas, de pequena em pequena coisa, que finalmente as grandes coisas se formaram” (FOUCAULT, 2005, p. 15, 16).

A tal investida, Rancière vem somar. Para o filósofo,

não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias (RANCIÈRE, 2012, p. 74).

Walter Benjamin, por sua vez, evoca a imagem do arqueólogo como meio de acesso ao passado ou, se se preferir, como um modo de se fazer história. Em seu texto *Escavando e Recordando* (1987, p. 239-240), afirma:

[...] Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. É certamente útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante da terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, as verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas [...] um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.

Pois bem, destaca-se, nas prerrogativas apresentadas – a de um olhar para o passado como meio de acesso ao presente; a do desvio das solenidades da origem em favor da ideia dos pequenos começos, eles mesmos como a expressão das artimanhas contingencialmente tramadas e vinculadas aos devires da história; a da noção do real como a ficção dominante, em detrimento da fixidez das verdades verdadeiras – a clara relação com a arqueogenealogia foucaultiana como aporte teórico-metodológico da pesquisa, evidenciando, portanto, a escolha do pós-estruturalismo – e das Filosofias de Diferença – como seus referenciais fundantes.

Trata-se de perceber, na escolha assinalada, para além dos procedimentos metodológicos que inspira, a importância que a produção de Foucault exerce no que diz respeito ao desenvolvimento teórico-temático da pesquisa, na medida em que a perspectiva arqueogenealógica permite o debate com a hegemonia de uma visão historiográfica de cunho patrimonialista. Nesse sentido, a noção de arquivo proposta por Foucault é radicalmente divergente daquela que rege a própria lógica museal, por exemplo, pela qual a reunião de todo e qualquer acervo está voltada para a construção da memória coletiva e de identidades sociais como produtos e produtores de determinado discurso veridicativo; dito de outro modo, é

exatamente um modo de endereçamento ao passado, marcado por uma *philia* colecionista que se adensa, na Modernidade, com o advento dos Estados-Nação e que tem, em suma, como um de seus efeitos, a institucionalização dos museus (AQUINO; VAL, 2018), que o filósofo segue contrapondo à genealogia quando, ao discorrer sobre esta, a distancia dos preceitos da história oficializada.

Foucault retoma de Nietzsche, à sua maneira, a genealogia. Em recusa à ideia da origem como essência primeira, ou, se se preferir “ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias” (FOUCAULT, 2013b, p. 274), o pensador francês a afirma como “[...] cinzenta [...] meticulosa e pacientemente documentária” (FOUCAULT, 2013b, p. 173). À genealogia seria indispensável uma certa demora, de modo que pudesse

assinalar a singularidade dos acontecimentos, fora de qualquer finalidade monótona; espreita-los lá onde menos se espera e no que passa por não ter história alguma [...]; apreender seu retorno, não absolutamente para traçar a lenta curva de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas em que eles desempenharam distintos papéis; definir, até o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não ocorreram [...] (FOUCAULT, 2013b, p. 273).

A tarefa genealógica aí assinalada já apresenta uma clara cesura em relação à história dos historiadores, como diz Foucault, ao trazer à baila a noção de *acontecimento*, ausente na outra. Ao genealogista caberia, pois, espreitar a irrupção de algo que ele não (re)conhece, notá-lo no que tem de singular e acompanhar seus movimentos nos devires da história. Para isso, nenhum apoio, nenhuma forçosa ideia de continuidade, nada a recuperar ou encontrar ao final. À apreensão do acontecimento, como “uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se amplia e se envenena e uma outra que faz sua entrada, mascarada” (FOUCAULT, 2013b, p. 286), caberia, pois, a de que o “saber não é feito para compreender; ele é feito para cortar” (FOUCAULT, 2013b, p. 286). Afinal, como lidar com as forças que “surgem no aleatório singular do acontecimento” (FOUCAULT, 2013b, p. 286), e que não “obedecem nem a uma destinação nem a uma mecânica” (FOUCAULT, 2013b, p. 286), sem a “acuidade de um olhar que distingue, reparte, dispersa, deixa agir as separações e as margens”? (FOUCAULT, 2013b, p. 285).

Ao trabalho com a história, ela mesma como um jogo de forças em permanente devir, caberia, pois, um olhar que dissocia, e que efetiva essa dissociação, indispensavelmente, também de si mesmo, apagando a “unidade desse ser humano que, supostamente, o conduz soberanamente na direção de seu passado” (FOUCAULT, 2013b, p. 285), pois “nada no

homem, nem seu próprio corpo, é bastante fixo para compreender os outros homens e neles se reconhecer” (FOUCAULT, 2013b, p. 285). Nessa mesma medida, pode-se afirmar que, se o trabalho do genealogista, quando distingue, reparte e dispersa, mantém-se atado, necessariamente, ao que é mais próximo, ou seja, ao corpo – “superfície de inscrição dos acontecimentos” (FOUCAULT, 2013b, p. 280) e “volume em perpétua pulverização” (FOUCAULT, 2013b, p. 280) –, isso somente se dá para que dele possa “afastar-se e bruscamente apreendê-lo à distância” (FOUCAULT, 2013b, p. 287).

A referência, na pesquisa, à tarefa da acontecimentalização do dispositivo arte-museu-educação, diz respeito, portanto, ao exercício em tela. Os dispositivos, eles mesmos entendidos como conjuntos multilíneares implicados com forças que, na forma de sistemas heterogêneos em constante desequilíbrio e variação, operam, segundo seus próprios regimes de luz, como máquinas de fazer ver (curvas de visibilidade) e de fazer falar (curvas de enunciação) (DELEUZE, 1990) são acontecimentalizados em favor dessa específica apreensão. Trata-se, pois, de “reencontrar as conexões, os encontros, os apoios, os bloqueios, os jogos de força, as estratégias, etc., que, em um dado momento, formaram o que, em seguida, funcionará como evidência, universalidade, necessidade” (FOUCAULT, 2012b, p. 332).

Dois procedimentos específicos cumprem a tarefa: o da *proveniência* e o da *emergência*. Grosso modo, a *proveniência* diz respeito ao trabalho de se desenredar, desembaralhar esses sistemas ou redes intrincadas de múltiplos lineamentos e forças (que dizem respeito, de algum modo, a tudo o que há), de maneira que a “proliferação dos acontecimentos” (FOUCAULT, 2013b, p. 278) através dos quais eles se formaram e puderam ser vistos como uma determinada unidade, seja dada à vista. Segundo Foucault, a tarefa da *proveniência*

não é mostrar que o passado está ainda ali, bem vivo no presente, animando-o ainda em segredo, após ter imposto a todos os obstáculos de percurso uma forma esboçada desde o início [...] seguir o filão complexo da *proveniência* é, pelo contrário, manter o que se passou na dispersão que lhe é própria: é situar os acidentes, os ínfimos desvios – ou, pelo contrário, as completas inversões – os erros, as falhas de apreciação, os cálculos errôneos que fizeram nascer o que existe e tem valor para nós; é descobrir que na raiz do que conhecemos e do que somos, não há absolutamente a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente (FOUCAULT, 2013b, p. 279).

A essa proliferação de acontecimentos, acessíveis somente via o simultâneo movimento de imersão e afastamento do olhar do genealogista para com a matéria que tem à mão, não assume a condição de uma “herança [...] adquirida, um ter que acumula e solidifica”

(FOUCAULT, 2013b, p. 279), pois a proveniência “não funda, muito pelo contrário: ela agita o que antes se percebia como imóvel, fragmenta o que se pensava unificado: mostra a heterogeneidade do que se imaginava conforme a si mesmo” (FOUCAULT, 2013b, p. 279). Foucault pergunta: “que convicção resistiria a ela? Mais ainda, que saber?” (FOUCAULT, 2013b, p. 279).

A emergência, por sua vez, diz respeito ao ponto de surgimento, a um aparecimento, tornado possível pelo jogo contingencial das dominações. O trabalho do genealogista seria, então, o de mostrar esse jogo, o modo pelo qual as forças lutam umas contra as outras, contra o que lhes é exterior ou próprio, de maneira a recobrar, sempre, o vigor. Não é, portanto, sobre os fortes e os fracos que se trata, nem tampouco de um lugar fechado como uma arena onde essas forças lutariam confinadas, mas do “espaço que os divide e se abre entre eles, o vazio através do qual eles trocam suas ameaças e suas palavras [...] um não lugar, uma pura distância” (FOUCAULT, 2013b, p. 282). A emergência se dá, portanto, nos interstícios, e ninguém é responsável por ela.

Para o genealogista, não há nada a ser achado nos termos de um reconhecimento, portanto, as próprias noções de objeto como ponto fixo ou lugar de uma essência escondida, e de sujeito como aquele cuja razão firme e reta a descobriria, são desintegradas. Embora pareça paradoxal à primeira vista, é exatamente por essa via que ao genealogista cabe deixar às claras o lugar de onde fala, assumindo-o como produto de uma determinada perspectiva, que não “recusa o sistema de sua própria injustiça” (FOUCAULT, 2013b, p. 288). Ao historiador que descobre as verdades essenciais, ao contrário, como aquele que não olha para o que está próximo, mas para as alturas perpétuas de um “longínquo promissor” (FOUCAULT, 2013b, p. 286), resta esconder tudo o que possa revelar o caráter constituinte de seu saber.

Em continuidade à sinalização do claro vínculo entre esse fazer que esconde e aquele que rege ou é regido pela lógica da instituição museal, interessa ressaltar a forja de um trabalho ilusionista que oculta, nas formalizações definidas, as inúmeras ações que as fundaram, operando pela naturalização daquilo mesmo que o configura à medida das significações plenas que introduz. Arrisca-se dizer que tal lógica assume maior eficiência, quando, paradoxalmente, se autoevidencia, em decorrência do nível de normalização que demonstra alcançar, já que dificilmente perde sua condição de representação como pura coincidência com o real, seja lá qual for a verdade que constrói.

Muitas características próprias ao que o olhar genealógico nega vêm mostrar a correlação entre o fazer do historiador e o fazer museal. Como não evocar os museus na observação de que, na história dos historiadores, institui-se um ponto de vista supra-histórico, que recolhe, “em uma totalidade bem fechada em si mesma, a diversidade finalmente reduzida do tempo?” (FOUCAULT, 2013b, p. 284). Talvez, aquilo que Foucault traz, sob o ponto de vista da genealogia e seu antiplatonismo, como a possibilidade de libertar a história do modelo ao mesmo tempo metafísico e antropológico da memória, venha sintetizar essa oposição, evidenciando o que há de fulcral em ambas as posições, e, por conseguinte, no que tange a uma delas, ao próprio fazer museal.

Segundo o filósofo, trata-se de “fazer da história uma contramemória e de desdobrar, conseqüentemente, uma forma totalmente diferente do tempo” (FOUCAULT, 2013b, p. 291). Embebido na filosofia nietzschiana, ao afirmar que não caberia mais “julgar o passado em nome de uma verdade que nosso presente seria o único a deter” (FOUCAULT, 2013b, p. 295), mas sim “arriscar a destruição do sujeito do conhecimento na vontade, infinitamente desdobrada, de saber” (FOUCAULT, 2013b, p. 295), Foucault formaliza três usos do sentido histórico ou genealógico, contrapondo-os diretamente ao dos historiadores, e, conforme aqui se considera, ao dos museus. Assim, os apresenta: um uso paródico e destruidor da realidade que se opõe à história como reminiscência ou reconhecimento, de modo que a própria ideia de veneração a um monumento se torna paródia; um uso dissociativo e destruidor da identidade, que se opõe à história como continuidade ou tradição, de modo que o respeito às continuidades se transforma em uma sistemática dissociação; um uso sacrificial e destruidor da verdade, que se opõe à história-conhecimento, de modo que “a crítica das injustiças do passado pela verdade que o homem detém hoje se torna destruição do sujeito do conhecimento pela injustiça própria da vontade de saber” (FOUCAULT, 2013b, p. 295).

Destruição, portanto, da realidade, da identidade e da verdade, respectivamente como reconhecimento, tradição e conhecimento; como se vê, valores supremos que circulam, também, na atmosfera dos museus. Ao genealogista não cabe reencontrar-se, fundar raízes, nem tampouco fixar ideias. Da ordem das errâncias, das descontinuidades, seu movimento não segue “cultivando com uma mão delicada o que sempre existiu, de [modo a] conservar para aqueles que virão as condições sob as quais se nasceu” (NIETZSCHE apud FOUCAULT, 2013b, p. 293), mas sim por intensidades, uma vez que qualquer fidelidade aos universais impossibilitaria o acesso ao que as coisas têm de vivo. Nesse sentido, para o genealogista, “a história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos,

suas grandes agitações febris, assim como suas síncope, é o próprio corpo do devir” (FOUCAULT, 2013b, p. 277-278).

Tendo em vista que a realização deste trabalho requer a *análise das práticas*, resta, pois, uma aproximação, também sumária, com o modo como Foucault sistematiza tal noção.

O historiador Paul Veyne, ao se referir à tese foucaultiana, adverte: “o que é feito, o objeto, se explica pelo que foi o fazer em cada momento da história; enganamo-nos quando pensamos que o fazer, a prática, se explica a partir do que é feito” (VEYNE, 2014, p. 257). Percebe-se, portanto, que, a rigor, nada existe *a priori* ou para além das práticas que lhe correspondem e nomeiam. Por isso, não se trata de utilizar os discursos como recursos explicativos do presente, nem tampouco perscrutá-los via uma ideia unívoca de museu, em grande parte, constituída e sustentada pela ilusão de um fim ou de um alvo vistos como ideais. Nesse sentido, importa notar que

[...] cada prática, tal como o conjunto da história a faz ser, engendra o objeto que lhe corresponde, do mesmo modo que a pereira produz peras e a macieira maçãs; não há objetos naturais, não há coisas. As coisas, os objetos não são senão os correlatos das práticas. A ilusão do objeto natural [...] dissimula o caráter heterogêneo das práticas [...]; daí todas as confusões dualistas, daí, também, a ilusão de ‘escolha racional’ (VEYNE, 2014, p. 256).

O que existe são as objetivações, de modo que a relação entre uma multiplicidade de práticas heterogêneas e uma dada unidade só se dá sob a tentativa de conferir-lhes uma unidade que não existe. Com efeito,

só a ilusão de objeto natural cria a vaga impressão de uma unidade; quando a visão se torna embaciada, tudo parece assemelhar-se[...] as múltiplas práticas perdem-se de vista: são a parte imersa do *iceberg*. Não há, bem entendido, inconsciente, recalque, artifício ideológico nem política de avestruz no caso; há, somente, a eterna ilusão teleológica, a ideia do bem: tudo o que fazemos seria tentativa de atingir um alvo ideal (VEYNE, 2014, p. 257).

O tratamento da temática investigada requer, portanto, uma mirada investigativa que abarque em diferentes tempos-espacos como meio de se observar como as práticas que engendram, de alguma maneira, o que vem como próprio ao museal, reúnem estruturas e funções específicas que, a rigor, permitiriam a defesa de várias gêneses. Desse modo, observa-se que

[...] em uma certa época, o conjunto de práticas engendra, sobre tal ponto material, um rosto histórico singular em que acreditamos reconhecer [...]; mas, em uma outra época, será um rosto particular muito diferente que se formará no mesmo ponto, e, inversamente, sobre um novo ponto, se formará um rosto vagamente semelhante ao precedente. Tal é o sentido da negação dos objetos naturais: não há, através do tempo, evolução ou modificação de

um mesmo objeto que brotasse sempre no mesmo lugar. Caleidoscópio e não viveiro de plantas (VEYNE, 2014, p. 268-269).

A armadilha estaria em tomar como problema uma oposição entre as coisas que vão se formando e as estruturas conhecidas. Portanto, não há o museu através dos tempos, nem tampouco práticas que se submetam a determinadas funções; as coisas e as funções se dão, antes, em virtude das práticas. Por isso, pergunta-se: “por que uma estrutura se explicaria, inteiramente, pela estrutura precedente? Por que, ao contrário, lhe seria completamente estranha?” (VEYNE, 2014, p. 270). Segundo Veyne, Foucault não diz: “De minha parte, prefiro o descontínuo, os cortes”, mas: “Desconfiem das falsas continuidades” (VEYNE, 2014, p. 269).

Ademais, não há como pensar acerca das variadas gêneses, estruturas/funções específicas e sucessivas que vão acontecendo, sem levar em conta as diversas outras transformações do mundo. As práticas, fundamentadas nas realidades do momento em que lançam as objetivações que lhes correspondem, atualizam-se segundo as novas virtualidades que se prefiguram, por isso, não são sempre as mesmas: o homem “é um animal atualizador e realiza as virtualidades de todo tipo que se lhe apresentam [...] sem o que, certamente, nunca aconteceria nada” (VEYNE, 2014, p. 260).

Essas assertivas possibilitam um endereçamento diferente daqueles comumente realizados aos distintos rostos que a instituição museal assume, uma vez que caberia aí menos a ideia de ruptura, que requer a certeza da continuidade, do que o desafio de uma aproximação com algo que, embora possa manter determinadas linhas, ao que parece, se não contínuas, coincidentes ou correlatas às que lhes são vistas, tradicionalmente, como pertinentes, aparece sob o insuspeito de formações outras.

Se há, portanto, algo que permitiu que um conjunto de práticas tivesse sido, a partir de determinado momento histórico, denominado como museu, a visão da possibilidade de desprendê-las das molaridades que as amalgamam e apresentam como se perfizessem uma só massa homogênea, contribui, de antemão, para a constatação de que não há defesa possível de qualquer ideia de existência de núcleos estáveis, essenciais. Decerto, no enfrentamento da matéria que se tem à mão, uma certa estratégia deve se fazer presente: a do abandono das pregnâncias incansavelmente emanadas pelo trabalho da consciência ou da razão que retiram das práticas reais que se sucedem seus “contornos desconchavados e diferentes” (VEYNE, 2014, p. 251). Em suma, trata-se de atentar à necessidade da lida com aquilo que, antes e definitivamente, vem fácil à visão e que, por isso, exige um esforço de discernimento e

desnaturalização, posto que as infindas transformações do real são produzidas e movimentadas pelo que, a isso, vem como resto, em suma, o não sabido.

À maneira como o pintor irlandês Francis Bacon procedia com suas telas, raspando, sovando, varrendo, esfregando, desorganizando, ou seja, indiscernindo a imagem pronta até que a figura sentida como mais próxima ao real viesse à tona (DELEUZE, 2007), afirma-se que é somente ao se desbastar, na matéria que se tem à mão, via um esforço tátil e de visão (uma espécie de visão háptica), as zonas pronta e plenamente inteligíveis – imagens clichêizadas próprias aos universais ou objetos naturais –, que algo torna-se possível; se se preferir, é somente retirando das coisas o que lá parecia óbvio, ou seja, historicizando-as, que elas podem, então, ser devolvidas à sua condição comum, que é a de serem raras, arbitrárias, “pequeno[s] objeto[s] de época” (VEYNE, 2014, p. 255). Com isso, evita-se o risco de se lidar, sempre, com “chaves que entram em todas as fechaduras, [que] não abrirão jamais a compreensão para um fenômeno tão particular, tão precisamente datado” (VEYNE, 2014, p. 249), assim como o é o dos museus.

Trata-se, portanto, da efetivação de uma esquivada: a de não se tomar as objetivações flagradas desacopladas dos fazeres ou dos movimentos reais que as produzem, em razão do vício de conformá-las, sempre, a idealizações reiteradamente naturalizadas que, geralmente, as renegam como legítimas maquinarias do presente.

É mantendo, pois, sob a mira do olhar o fato de que “o que é poderia ser diferente” (VEYNE, 2014, p. 239) – não no sentido de renegar o visto mas de perscrutar, nele, o que não vem fácil à visão –, que a presente pesquisa se endereça às práticas reais que se sucedem.

Com Foucault, trata-se de tomá-las como implicadas a um regime de racionalidade que pode ser visto, basicamente, pela codificação de suas prescrições e pelo modo como se determina o verdadeiro ou o falso. O primeiro, fornece e regula maneiras de fazer, ou seja, ações, enquanto que o segundo produz discursos que as fundamentam, de maneira que o estudo das práticas, ou melhor, sua acontecimentalização, permite ver “como os homens se governam (eles próprios e outros) através da produção da verdade” (FOUCAULT, 2012b, p. 335).

Alguns aspectos são sinalizados como alvo de uma especial atenção na análise das práticas, a saber: os programas que lhes são explícitos, pelos quais é possível ver o modo como espaços, regras e comportamentos são calculadamente prescritos (FOUCAULT, 2012b); o fato de que as técnicas/tecnologias que esses programas comportam dizem respeito a formas de racionalidade muito mais amplas, evocadas pela racionalidade que aparece, ali,

como particularmente estrita; o fato de que esses programas nunca são completamente efetivados nas instituições, pois nunca acontece integralmente ao que era previsto, o que diz respeito “à solidez e a maleabilidade do dispositivo” (FOUCAULT, 2012b, p. 337). Programas, tecnologias e dispositivos em jogo, portanto.

Nesse jogo, uma atenção ainda maior direciona-se, de acordo com Foucault, para o sujeito da ação pela qual o real é transformado, lembrando que se esse real é transformado, não será porque um projeto de reforma terá sido implantado para que seja seguido, mas sim somente quando

aqueles que têm de se haver com esta realidade, todos eles tiverem se chocado entre si e consigo mesmos, quando tiverem encontrado impasses, embaraços, impossibilidades, quando tiverem atravessado conflitos e enfrentamentos, quando a crítica tiver sido atuada no real [...] (FOUCAULT, 2012b, p. 342).

Naquilo que diz respeito, propriamente, ao *discurso*, o filósofo diz supor que em

toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2007b, p. 9).

Após expor a existência, nos discursos, de procedimentos de exclusão, de controle e delimitação, e realizar uma crítica às ideias de sujeito fundante, experiência originária e mediação universal, Foucault evidencia quatro procedimentos específicos de análise, a saber: o da inversão, ou seja, reconhecer no papel positivo do autor, da disciplina, da vontade de verdade, o jogo negativo de um recorte e de uma rarefação do discurso (acontecimento x criação); o da descontinuidade, que diz respeito a entender os discursos como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas que também se ignoram ou se excluem (série x unidade); o da especificidade, que assevera não transformar o discurso em um jogo de significações prévias, e sim concebê-lo como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impingimos, e que aparece como lugar onde os acontecimentos encontram o princípio de sua regularidade (regularidade x originalidade); o da exterioridade, ou seja, não passar do discurso para o seu núcleo interior escondido, mas a partir dele, de sua aparição e de sua regularidade, passar às suas condições externas de possibilidade, àquilo que dá lugar à série aleatória desses acontecimentos e fixa suas fronteiras (condição de possibilidade x significação).

Foucault dirige seu olhar, portanto, no âmbito dos discursos, para as noções de acontecimento, série, regularidade e condição de possibilidade, como aquilo que traria “à luz

do dia o jogo da rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação” (FOUCAULT, 2007b, p. 70), em detrimento, respectivamente, das noções de criação, unidade, originalidade e significação, como aquelas que, de modo geral, dominaram a história tradicional.

Em perfeita conjugação com as ideias já expostas, Foucault, no curso de 1982-83 no *Collège de France*, intitulado *O Governo de si e dos outros*, anuncia três eixos analíticos, articuláveis entre si, sistematicamente presentes em seu projeto geral da loucura, sexualidade, doença e criminalidade, como uma história do pensamento ou de focos da experiência humana.

Resumidamente, o que se tem é: o primeiro eixo, como as formas de um saber possível, ou seja, a identificação das práticas discursivas que se constituem como matrizes de conhecimentos possíveis e das formas de veridicção que, nelas, se dão; o segundo eixo, como as matrizes normativas de comportamento para os indivíduos, ou seja, o estudo das técnicas e procedimentos utilizados para condução da conduta dos outros: governamentalidade ou poder que se exerce como campo de procedimentos de governo; o terceiro eixo, como os modos de existência virtuais para sujeitos possíveis, ou seja, análise das formas pelas quais o indivíduo se constitui como sujeito via técnicas/tecnologias da relação consigo, na condução de processos de subjetivação (FOUCAULT, 2010, p. 4-7). *Grosso modo*, esses três eixos dizem, respectivamente, de: jogos de veridicção, governamentalidade e processos de subjetivação.

Se o que se impõe é a descrição de certo jogo casual das dominações entre forças discursivas, simultaneamente ao desenredamento de linhas que, nelas, se cruzam, os três eixos analíticos permitiriam: a investigação do modo pelo qual determinadas práticas se erguem segundo um jogo de falso e verdadeiro; a investigação de técnicas e procedimentos utilizados para que essas práticas se constituam como divisoras, atuando na condução da conduta alheia; a investigação do modo como estas práticas divisoras engendram processos subjetivadoras, ou, se se preferir, fizeram com que indivíduos se constituíssem como sujeitos via técnicas/tecnologias da relação consigo, a ponto de se poder dizer da identificação de formas de assujeitamento, tanto do ponto de vista individual quanto coletivo.

Todo o aparato conceitual e procedimental visibilizado requisita o aguçamento do olhar para a história que, nessa pesquisa, é contada. Como aparece sensivelmente deslocada da oficial, lembrando que, a ela, jamais tentou corrigir? Como não suspeitar de sua legitimidade frente às convicções que, dia a dia, nos perfazem? Ao olhar para a história que, aqui, se conta, como uma forja, *apenas uma* dentre as tantas outras passíveis de serem extraídas dos arquivos teórico, temático e empírico acionados para a pesquisa – eles mesmos,

puro feitio –, há de se perguntar, como mostra Foucault: afinal, retirada a fixidez do pretensamente verdadeiro, o que, no que diz respeito às histórias todas que nos são contadas, seria, disso, tão distante?

Para além do trabalho com seus campos específicos de conhecimento, a pesquisa resvala, em sua dimensão ética, estética e política, na constituição ampla de modos de existência que atravessam tempos e espaços.

5.1 O gesto arquivístico

Dada a polissemia que o termo arquivo comporta (AQUINO; VAL, 2018), é necessário que se efetive, igualmente, uma sumária delimitação do modo como o gesto arquivístico, próprio à pesquisa, é traçado, tendo-se em vista a exposição, em uma escala mais próxima, dos procedimentos que o perfazem, assim como a elucidação da vinculação do referido termo com a acepção foucaultiana que, aqui, teórica e metodologicamente, o norteia.

Já de início, trata-se de contrapor à visão instaurada do arquivo como importante instrumento de forja histórica – aquela mesma que o toma como lugar de seleção, construção e circulação de verdades implicadas com a manutenção histórica de determinados consensos –, uma outra, capaz de reconfigurá-lo sem a perda de sua importância: a de ser entendido, antes, como despatrimonializante, exatamente por colocar em movimento as estruturas das ordens pretensamente estáticas, até as vias da realização de novas forjas históricas que, no entanto, em nada almejam substituir o estabelecido, exatamente por se perfazerem segundo uma lógica que se distancia das forças que investem na fixidez das formas instituídas.

Desta feita, o arquivo, com Foucault (2013b, p. 151), é entendido como

o conjunto de discursos efetivamente pronunciados: e esse conjunto é considerado não somente como um conjunto de acontecimentos que teriam ocorrido uma vez por todas e que permaneceriam em suspenso, nos limbos ou no purgatório da história, mas também como um conjunto que continua a funcionar, a se transformar através da história, possibilitando o surgimento de outros discursos.

A esse específico gesto arquivístico, passível de ser evocado como uma atenção aos “pequenos fatos verdadeiros contra as grandes ideias vagas; a poeira desafiando a nuvem” (FOUCAULT, 2012a, p. 317; AQUINO; VAL, 2018, p. 48), caberia contrapor, portanto, os procedimentos clichêizados que permitiriam o desenho caricatural do historiador típico segundo as seguintes variações: o cavaleiro virtuoso da exatidão; o doutor de conhecimentos inesgotáveis; a grande testemunha do Real; o cientista que chora porque seu pequeno domínio acaba de ser saqueado pelos selvagens (FOUCAULT, 2012a).

Variações do mesmo, pois, dado que não se escapa da fidelidade a um determinado modo de endereçamento para o passado, que o toma como morto. O enfrentamento de tais clichês como a possibilidade mesma de se detectar, no presente, os índices de um passado que lhe é contemporâneo e que continua a agir, requer a recusa de uma devoção ao encadeamento contínuo dos saberes/poderes instituídos, de modo que o gesto arquivístico que, por tal via, atenta, antes e necessariamente, para a natureza lacunar do arquivo (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210; AQUINO; VAL, 2018, p. 49), ou, se se preferir, para um modo de entendimento capaz de trazê-lo como “uma brecha no tecido dos dias” (FARGE, 2009, p. 14; AQUINO; VAL, 2018, p. 47).

A aposta é, portanto, a de se adentrar o arquivo pelas fendas, interstícios ou intervalos que vêm à visão quando, ao mesmo tempo, se abandona e desarma “as certezas garantidas pelos discursos em circulação” (AQUINO; VAL, 2018, p. 47). Claro está que essa atenção à poeira do arquivo, ou, se se quiser, ao que resta ou que vem como vestígio, em nada diz respeito ao esforço da revelação de verdades esquecidas ou encobertas, de modo que caberia àquele que investiga ir lá para o mais recôndito em busca do profundamente verdadeiro.

O gesto em tela, ao contrário, diz respeito a um “modo de endereçamento perdulário aos saberes constituídos” (AQUINO; VAL, 2018, p. 49) que, ao agir via uma espécie de deambulação, não perde, na indeterminação de seu próprio passo, a ciência de que “o arquivo não diz a verdade, mas ele diz da verdade” (FARGE, 2009, p. 35), de maneira que atenta, igualmente, para o fato de que “a própria saturação da visibilidade de um conjunto de enunciados correntes é o que nos impediria de vislumbrar os jogos de veridicção/subjetivação em torno de determinados nexos cognitivos enraizados no presente (AQUINO; VAL, 2018, p. 50).

Nesse sentido, a materialidade ou concretude do arquivo auxilia tanto na esquiva das abstrações implicadas com as reproduções discursivas apartadas do real a que dizem referendar, quanto no entendimento de que a noção de uma suposta neutralidade daquele que o maneja não passa, igualmente, de uma generalização equivocada, não na medida da defesa ou acusação de sua parcialidade mas naquela que evidencia a peleja analítica própria ao fazer arqueogenealógico como pertinente a um jogo outro. Dito isto, interessa notar que se o trato como o arquivo requer o distanciamento de interpretacionismos ou ligações ideológicas como condição mesma de se operar analiticamente uma “história das práticas discursivas a partir das relações específicas articuladas a outras práticas” (AQUINO; VAL, 2018, p. 47), isso não pressupõe qualquer isenção ou parcialidade daquele que investiga, mas o exercício de certa

habilidade tática que, ao apresentar as peças de um jogo em ato sem saber de antemão quantos e quais são seus participantes ou qual seria sua racionalidade própria, permite, antes, a chance de se passar longe tanto do velho par falso-verdadeiro quanto do “conceito habitual e tão gasto da dominação e da opressão” (FARGE, 2009, p. 45).

Se o arquivo “materializa a dramaturgia ético-política que margeia e, ao mesmo tempo, suporta a mancha do tempo emparedada nos documentos” (AQUINO; VAL, 2018, p. 48), trata-se, portanto e somente, de diagramar “a concretude da superfície dos ditos/vistos como enunciados que foram passíveis de registro, mapeando suas conexões estratégicas, suas emergências, suas descontinuidades e seus tempos de duração” (AQUINO; VAL, 2018, p. 47-48).

Desta feita, é na acontecimentalização mesma do encontro arte-museu-educação, como um gesto necessariamente violento dado que pressupõe o desenraizamento de linhas que lhes são constitutivas e cuja atividade se mantém entranhada com outras de distintas naturezas, que uma pergunta vem à tona: afinal “a partir de qual *a priori* histórico foi possível definir o grande tabuleiro das identidades distintas que se estabelece sobre o fundo confuso, indefinido, sem fisionomia e como que indiferente, das diferenças?” (FOUCAULT, 2007a, p. XXI-II, prefácio).

A compreensão de que “a história da ordem das coisas seria a história do Mesmo – daquilo que, para uma cultura, é ao mesmo tempo disperso e aparentado, a ser portanto distinguido por marcas e recolhido em identidades” (FOUCAULT, 2007a, p. XXII) –, parece, pois, tornar possível o exercício de movimentar a “tábua de trabalho [...]: mesa niquelada, encerada, envolta em brancura, faiscante sob o sol de vidro que devora as sombras – lá onde, por um instante, para sempre talvez, o guarda-chuva encontra a máquina de costura [...]” (FOUCAULT, 2007a, p. XII).

A imagem que sobrevém, portanto, quando da remissão a um procedimento investigativo de cunho arqueogenealógico é a de uma montagem: a arquivística. Na esteira de Michel Foucault e de alguns de seus interlocutores teóricos como Arlette Farge, Georges Didi-Huberman e Philippe Artières, tal imagem é evocada por Aquino e Val (2018), segundo dois procedimentos sincrônicos e complementares de tratamento das fontes de pesquisa: o do *arquivamento* e o da *arquivização*.

Ao afirmarem que “a obstinação documentária está para o primeiro procedimento do mesmo modo que a imaginação recriadora está para o segundo” (AQUINO; VAL, 2018, p. 48), os autores definem o arquivamento como “a tarefa de reordenação transversal das fontes,

por meio das (re)montagens das lacunas discursivas em torno de determinados problemas concretos abrigados no e pelo arquivo” (AQUINO; VAL, 2018, p. 49).

A formação do arquivo diz respeito, portanto, a um duplo ato de apropriação: o primeiro, como o recorte de uma determinada massa verbal, ou seja, de uma expressiva parcela do arquivo do mundo cuja delimitação advém do trabalho de um olhar que inquirir o presente segundo uma problematização específica; o segundo, como a definição de uma determinada matéria discursiva cujo *corpus* é configurado na medida exata do atravessamento da referida massa verbal segundo o escrutínio da problematização mesma que a delineou.

Não há, portanto, o arquivo correspondente a tal problematização, mas *um* arquivo, já que as possibilidades desta apropriação dupla são infinitas. Não obstante, há duas prerrogativas que devem ser ressaltadas como parâmetros incontestes para a formação de um arquivo de tal ordem: uma delas é a de que sua conformação tem que contar, necessariamente, com uma escala temporal cuja abrangência demarque uma distância mínima o suficiente em relação ao presente para que seja possível conjecturar as fulgurações, sumiços, deslocamentos e durações do problema a ser pensado; a outra diz respeito à necessária compilação de fontes múltiplas e heterogêneas, cuja aproximação jamais foi sequer cogitada, de modo que seja colocado em jogo não uma corrida investigativa cujo ponto final coincidiria com a imagem prévia vislumbrada, desde o início, como resposta ao problema em questão, mas sim, ao contrário, como meio de enriquecer a investigação na medida em que favorece a indeterminação de seu curso, retirando-a da esfera da mera representação, ou, se se preferir, do já pensado.

Como “lastro e efeito de uma produção marcada por alguma extemporaneidade” (AQUINO; VAL, 2018, p. 49), é, portanto, sob a perspectiva da contranarração que o arquivo “começa a produzir ruídos” (AQUINO; VAL, 2018, p. 47). Segundo Farge (2009, p. 15),

o arquivo age como um desnudamento; encolhidos em algumas linhas, aparecem não apenas o inacessível como também o vivo. Fragmentos de verdade até então retidos saltam à vista: ofuscantes de nitidez e de credibilidade. Sem dúvida, a descoberta do arquivo é um maná que se oferece, justificando plenamente seu nome: fonte.

Decerto, há de não se perder de vista a advertência da autora de que a lida com o arquivo está sujeita, sempre, a quatro armadilhas que se mantêm engatilhadas – a da devoração, a da identificação, a do mimetismo e a da glosa sem sabor – algo parece favorecer essa mesma lida quando o que se, aí, se afirma excede a consciência ou quaisquer possibilidades de controle, dado que é da ordem do imponderável. Com Farge (2009, p. 36), trata-se de um

[...] adicional de vida que inunda o arquivo e instiga o leitor no que ele tem de mais íntimo. O arquivo é excesso de sentido quando aquele que o lê sente a beleza, o assombro e um certo abalo emocional. Esse lugar é secreto, diferente para cada um, porém, em todo itinerário ocorrem encontros que facilitam o acesso a ele e, sobretudo, à sua expressão.

Não é, portanto, o anseio explanatório do pesquisador que delimitará a marcha investigativa (AQUINO; VAL, 2018), mas o acaso dos encontros que sofre em sua deambulação pelo arquivo. Desta feita, as grades de leitura acionadas, a partir deste, como um modo de endereçamento e delimitação da problemática em questão, aparecem, ao mesmo tempo, como expressões do *leitmotiv* analítico fundante do processo investigativo, mas, também, como sua implosão, na medida em que, no confronto com o arquivo, “a tematização prolifera-se, desvia-se, miscigena-se” (AQUINO; VAL, 2018, p. 49).

Concomitante à obstinação documentária, a arquivização, por sua vez, como uma espécie de imaginação criadora, diz respeito à constituição de um olhar que, ao oscilar entre uma perscrutação de cunho serial e outra acontecimental, trabalha por colocar lado a lado “traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas” (DIDI-HUBERMAN apud AQUINO; VAL, 2018, p. 49).

Nesse sentido, a própria (re)montagem do arquivo permite que os paradoxos, as incongruências e choques que perfazem toda história (DIDI-HUBERMAN apud AQUINO, VAL, 2018) sejam tomados como importantes lugares de fala, por se entender, segundo Farge (2009, p. 49), que

o conflito é um lugar de nascimento, e o que advém depois dele raramente tem a ver com o que se passava antes dele. Ainda que mínimo ou irrisório, e mesmo ritual, o conflito é uma fissura que traça ‘outros lugares’ e cria novos ‘estados’. Ao historiador cabe não apenas relatá-lo, como também instituí-lo como motor de sua reflexão, fonte de seu próprio relato.

Desta feita, enquanto a seriação pode ser vista como a superfície documental disponibilizada para a investigação, constituindo-se na somatória de textos dispostos segundo estratos específicos, tangenciados por documentos que ora fazem falar, ora silenciam uma ou outra série, a perscrutação acontecimental diz respeito aos cortes e desvios necessários ao tratamento desse material, pela via da funcionalização das potências ativas da história como pontos de inflexão que mobilizam e produzem ressonâncias (AQUINO; VAL, 2018).

O endereçamento interrogativo ao arquivo do mundo permite, pois, a forja de uma história outra, na medida em que se o reconstitui ponto a ponto. Segundo Farge, a reutilização das formas existentes, ajustadas de outra maneira de modo a tornar possível uma narração do

real até então inexistente, “começa bem devagar com manipulações quase banais, as quais, no fim das contas, é raro refletir. Entretanto, ao realizá-las, fabrica-se um objeto novo, constitui-se uma outra forma de saber, escreve-se um novo arquivo” (FARGE, 2009, p. 64).

5.2 Sobre o uso da imagem

Figura 5 - Prancha 41 do Atlas Mnemosyne. *Pathos* da destruição. Vítima. Ninfa como bruxa. Liberação do *pathos*.



Fonte: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf.

Segundo o filósofo Henri Bergson, naquilo que diz respeito ao pensamento, há dois meios de expressão: o conceito e a imagem. Assim, é em conceitos que o pensamento se desenvolve, e é “numa imagem que ele se contrai quando o rebatemos na direção da intuição da qual ele desce” (BERGSON, 2006, p. 138).

Tomando-se, pois, a imagem como “responsável pela arte de pensar” (CORAZZA, 2006, p. 80), há de se trazer algumas considerações acerca da concretude de seu uso na presente pesquisa, em especial atenção àquilo que as coloca no jogo da montagem do arquivo (o qual impescinde, por sinal, conforme dito, da própria imaginação).

Se algo de intensivo já pôde ser dito acerca da específica potência da imagem no momento inaugural desta escrita, ou seja, quando a visualização de uma proposta artística – *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* – foi funcionalizada em favor da apresentação do caráter procedimental geral desta tese, resta, no momento, fundamentar a necessidade de seu uso em atenção às diferentes qualidades de suas aparições nos entremeios da escrita.

Desta feita, se se pode dizer de tais aparições como enredadas a diferentes situações da pesquisa, é igualmente possível afirmar que o uso das imagens em nada difere daquele que diz respeito, propriamente, à disponibilização textual dos discursos. *Grosso modo*, tal constatação permite que se compreenda que o uso da imagem também há de ser tomado pela via do duplo movimento investigativo, já referido: o do arquivamento, como a vinda daquelas cuja aparição se deu diretamente no material da pesquisa, ou seja, como matéria identificada com a obstinação documentária necessária à investida; o da arquivização, como a vinda daquelas que efetuam desvios, cortes, aproximações disparatadas, anacronismos etc., como o trabalho da imaginação criadora, também indispensável ao veio genealógico.

Não obstante, ainda que o eterno combate entre o ver e o dizer diga respeito tanto ao encontro com a imagem quanto com a palavra dita/escrita, é principalmente naquilo que se configura, com muita facilidade, como o uso clichê da imagem – no mais das vezes, aquele que a utiliza como representação do texto a que se avizinha, colocando-a sob uma lógica hierárquica que atribui, na medida mesma de seu caráter polissêmico, maior importância ao que parece efetivamente dito, ou seja, à palavra – que reside o maior desafio de seu uso na pesquisa.

Nesse sentido, cabe (re)afirmar que a tentativa, aqui, é a de que escrita e imagem escapem, ao menos em alguma medida, da cilada do par hierarquização-representação. Busca-se, portanto, que uma não atue como representação da outra, como se coubesse à escrita, explicar as imagens, e, a estas, ilustrar a escrita, nem, tampouco, que se configurem como uma suposta unidade. A intenção, pois, é a de que funcionem, antes, lado a lado como pensamentos múltiplos que correm nas mais variadas direções.

Se a noção de montagem contribui para isso, na medida mesma em que propõe uma articulação entre tais instâncias – a palavra e a imagem – cuja prioridade é a do uso de cada qual segundo a estratégia de seu próprio posicionamento, olhar para a radicalidade de um projeto que, no início do século XX, investiu em uma abordagem inusitada das imagens, parece de imensa contribuição para aquilo que, aqui, vem antes, como intenção.

Trata-se do atlas *Mnemosyne*, composto pelo historiador de arte Aby Warburg entre 1924 e 1929, este último o ano de sua morte, tendo tal trabalho restado como inacabado. Entendendo a história cultural como um campo de conflitos e qualquer imagem como um cruzamento de migrações múltiplas (DIDI-HUBERMAN, 2012), Warburg semeia o grão que faria explodir, em seu trabalho, o método estilístico-formal que domina a história da arte no final do século XIX (AGAMBEN, 2009a), e, em uma ampla medida, até hoje.

Com efeito, se a célebre biblioteca de Warburg, iniciada em 1886, já denotava o fato de que sua obra haveria de ser compreendida como o “esforço, realizado através e além da história da arte, em direção a uma ciência mais vasta” (AGAMBEN, 2009a, p. 134), a “lufada de ar fresco trazida pela visada warburgiana da obra de arte em meio às águas estagnadas do formalismo estético” (AGAMBEN, 2009a, p. 132) atinge seu ponto alto com *Mnemosyne*, momento em que demonstra, através da constituição de uma forma puramente visual de conhecimento, a compreensão de que seu objeto de estudo, mais do que a obra de arte, era a imagem, colocando-se, portanto, fora das fronteiras da estética (AGAMBEN, 2009a).

Em uma exposição intitulada *Atlas: como levar o mundo às costas?*, realizada por Georges Didi-Huberman, em 2011, no Museu Reina Sofia, é exatamente o atlas *Mnemosyne* de Warburg que é tomado como ponto de partida para a evidenciação de um procedimento investigativo experimental que, ao primar por uma afinidade visual operatória segundo o princípio da (re)montagem de imagens heterogêneas, mostrava, mais do que a estreita correlação entre o trabalho de um historiador e o de muitos artistas de vanguarda, uma forma de conhecimento do mundo que se distanciava das visões já por demais estandardizadas.

Como o testamento metodológico de Warburg, *Mnemosyne* diz respeito a um conjunto de pranchas recobertas por um tecido negro em que estão dispostas fotografias. Restam algumas dezenas desses painéis (segundo Agamben, cerca de quatro dezenas delas com cerca de mil imagens), onde é possível notar tanto os motivos que guiaram o historiador durante anos quanto o modo como eram expandidos, a ponto de se ver, no material, “um anúncio publicitário de companhia de navegação, a fotografia de uma jogadora de golfe, e a do papa e Mussolini assinando a concordata” (AGAMBEN, 2009a, p. 137).

Mas, se a descrição dessa expansão assinala uma espécie de estranhamento em relação ao que se vislumbra como os motivos que guiaram a abordagem histórica de Warburg, uma rápida ida à descrição de alguns destes atesta o quão são, igualmente, inusitados, se comparados às abordagens históricas padrão. O *Dossiê Warburg* organizado por Cezar Bartholomeu (2009), traz quatro de suas pranchas originalmente descritas como: 1- Prancha

56: Ascensão e queda (Michelangelo). Apoteose da morte na cruz. Juízo universal e queda de Fetonte. Rompimento do teto; 2- Prancha I: Projeções do cosmo sobre uma parte do corpo com objetos divinatórios. Fé oficial nos astros na Babilônia. Práticas orientais originárias; 3- Prancha 41: Pathos da destruição (cfr. Prancha 5). Vítima. Ninfa como bruxa. Liberação do Pathos; 4- Prancha C: Desenvolvimento da representação de Marte. Abandono da representação antropomórfica da imagem – sistema harmônico – signo.

Com efeito, tal mostra dá a ver o quão foi imprescindível, à busca de Warburg, a potência da imagem, assim como o uso operatório e experimental dela, sem o que dificilmente se juntaria fontes tão heterogêneas e disparatadas, singularmente capazes de funcionar para a constituição de uma linha de pensamento cuja qualidade primeira é a da errância. O assombro que advém do contato com a obra warburgiana, fartamente estudada nos tempos atuais, diz respeito, igualmente, à violência do convite feito àquele que a observa, na medida em que, dada a polissemia própria às imagens e a ausência de relações ou discursividades reconhecíveis na elaboração desses painéis, quaisquer significações a serem realizadas têm que partir do que não pode ser prontamente dito, porque, de fato, não circula nos discursos corriqueiramente audíveis, assim como do nunca visto, porque aquilo a que Warburg dispõe ao olhar encontra-se à margem da fronteira do que, comumente, se enxerga.

Retirar as coisas de seus lugares, é disso que se trata. Inspirado na imagem de um turbilhão, própria aos escritos de Benjamin, Didi-Huberman traz a noção de montagem como “uma exposição de anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão da cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 6). Como efeito dessa explosão o que se tem é um material que resulta leve, sutil, volátil, exatamente porque, tendo sido retirado de seu espaço normal, não para de correr, de migrar de uma temporalidade para outra. Não obstante, ou até mesmo por isso, a poeira que daí se desprende é, em si mesma, explosível, porque diz respeito, sempre, à simultaneidade de uma história de luto (como um vento de cinzas) e de uma história divertida (como um relógio que se desmonta); em suma: um saber que é o das sobrevivências e dos sintomas (DIDI-HUBERMAN, 2012). Daí a enigmática definição realizada por Warburg de seu projeto *Mnemosyne* como “uma história das fantasias para pessoas verdadeiramente adultas” (AGAMBEN, 2009, p. 137) ou “uma história de fantasmas para gente grande” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 7).

Comparável, segundo Didi-Huberman (2012), com os *Disparates* e os *Caprichos* de Goya, por se constituir como uma história documental do imaginário ocidental, assim como com os *Desastres* (da guerra), por ser uma ferramenta para o entendimento da violência política presente nas imagens da história, o atlas de Warburg é trazido por Agamben, por sua vez, como algo a mais do que a orquestração mais ou menos estruturada dos motivos que o teriam guiado a tal feito, exatamente pela função que o historiador atribuía à imagem. Esta, entendida como “órgão da memória social e emgrama das tensões espirituais de uma cultura (AGAMBEN, 2009a, p. 137), conferiria à designação *Mnemosyne* sua razão mais profunda, posto que, a partir da específica operacionalização engendrada por sua via, é que tal projeto pôde ser erguido como “uma espécie de gigantesco condensador recolhendo todas as correntes energéticas que tinham animado e animavam ainda a memória da Europa, tomando corpo em suas ‘fantasias’” (AGAMBEN, 2009a, p. 137).

A iconolatria atribuída a Warburg, coadunada ao conceito de *pathosformel* como a impossibilidade de se separar conteúdo e forma ou a indissolubilidade do entrelaçamento entre uma carga emotiva e uma fórmula iconográfica, permite afirmar que o distanciamento que o historiador tomou em relação ao método estilístico formal, ao contrário do que se pensa, pode ser visto, antes, como uma demasiada sensibilidade aos valores formais. Para Warburg, o artista, assim como o historiador e o filósofo, agem como “sismógrafos hipersensíveis que respondem ao tremor das agitações longínquas ou como ‘neocromantes’ que, de plena consciência, evocam espectros que os ameaçam” (WARBURG apud AGAMBEN, 2009a, p. 136).

Ao entender o problema das imagens e dos símbolos e sua existência na memória social como um intervalo ou uma “espécie de no man’s land no centro do humano” (AGAMBEN, 2009a, p. 137), assim como a cultura como um processo de transmissão por excelência, Warburg defendia que a iconografia nunca é um fim em si mesma. Nesse sentido, afirma que as soluções estilísticas e formais presentes nas imagens da arte, por exemplo, deviam ser vistas, sempre, como decisões éticas que definiam “a posição dos indivíduos e de uma época em relação à herança do passado, [de modo que] a interpretação do problema histórico se torna, por isso mesmo, um ‘diagnóstico’ do homem ocidental lutando para se curar de suas contradições e para encontrar, entre o antigo e o novo, sua própria moradia vital” (AGAMBEN, 2009a, p. 135).

Nessa perspectiva, revelar-se-ia uma atitude frente às imagens herdadas da tradição que em nada tinha a ver com escolhas estéticas ou qualquer recepção neutra, mas sim com a

“confrontação, mortal ou vital dependendo do caso, com as terríveis energias que continham essas imagens e que em si mesmas tinham a possibilidade de fazer regressar o homem a estéril sujeição ou de orientar seu caminho para a salvação e o conhecimento” (AGAMBEN, 2009a, p. 136).

Aquilo a que Warburg persegue nas imagens não é, portanto, nada menos que a força simbólica do pensamento, ligada às “necessidades secretas do espírito de um tempo” (AGAMBEN, 2009a, p. 138). Para isso, dizia ser necessário procurar o “bom deus” nos detalhes mediante um movimento que partia, pois, de uma pequena fração da imagem para o todo, inúmeras vezes. Essa ida e volta, no entanto, jamais fazia retornar ao mesmo ponto, pois, o conhecimento adquirido na passagem permitia descobrir, a cada vez, outro raio de ação, uma perspectiva mais alta segundo uma expansão pela qual se abria novo círculo segundo uma expansão contínua. A forma atribuída a tal movimento de compreensão da imagem não é, portanto, segundo assevera Agamben, a da circunferência, conforme frequentemente se pensa, mas sim a de uma espiral.

Decerto, se a iconologia diz respeito à agordagem mais profunda possível da imagem, e um outro historiador de arte alemão – Erwin Panofsky (1892-1968) – tenha ficado conhecido como representante do método iconológico, cumpre observar o distanciamento entre sua abordagem e a de Warburg. Para aquele, os valores simbólicos atribuídos à imagem eram entendidos ora como documentos do sentido unitário da concepção de mundo, ora como sintomas de uma personalidade artística; no que diz respeito ao procedimento warburgiano, o movimento espiralado de compreensão da imagem comportava, segundo Agamben (2009a), três níveis: o da iconografia e da história da arte, o da história da cultura e, em sua acepção mais alta, aquilo a que dizia ainda não ter nome, uma espécie de *ciência sem nome*.

A essa dinâmica corresponderia, pois, seu próprio movimento como estudioso das imagens. É nesse círculo mais vasto que veio à tona, por exemplo, sua célebre leitura de imagens do Renascimento como lugares de evidenciação da complexidade da fratura que acometeu a civilização ocidental e que, em suma, teria permitido a separação esquizofrênica entre filosofia da poesia, ciência e arte etc. Nesse sentido é que “a aparição da ninfa torna-se o sinal de um profundo conflito espiritual na cultura da Renascença, que devia conciliar com audácia a descoberta dos Pathosformel clássicos, sua carga orgiástica e o cristianismo, em equilíbrio carregado de tensões” (AGAMBEN, 2009a, p. 138), ou que, as imagens astrológicas identificadas, por Warburg, nas figuras dos decanos do *Introductorium maius*, de Abu Ma’shar, presentes nos afrescos realizados no início da Idade Moderna, no palácio de

Schifanoia, em Ferrare (Itália), “tornam-se o sintoma do conflito no qual se enraíza nossa civilização e de sua impossibilidade para dominar sua própria tensão bipolar” (AGAMBEN, 2009a, p. 139).

Agamben, em sua incusão pela obra warburgiana, acaba por tomá-la como um lugar de ensinamento. Sob tal perspectiva, chega a afirmar que “a ciência que terá recolhido em seu gesto o conhecimento libertador do humano, merecerá ser chamada por seu nome grego *Mnemosyne*” (AGAMBEN, 2009a, p. 141). Tal qualidade é aprofundada quando de sua comparação com o teatro mnemotécnico concebido pelo filósofo italiano Giulio Camillo, no século XVI. Para ele, Camillo tentou encerrar, em seu teatro,

‘a natureza de cada uma das coisas que podiam ser exprimidas pela palavra’, de tal maneira que quem penetrasse o admirável edifício teria imediatamente podido dominar-lhe a ciência. Da mesma forma, a *Mnemosyne* de Warburg é uma atlas mnemotécnico iniciático da cultura ocidental, e o “bom europeu” (como ele gostava de dizer, utilizando as palavras de Nietzsche) teria podido, simplesmente olhando-o, tomar consciência da natureza problemática de sua própria tradição cultural e conseguir, talvez assim, tratar de uma maneira ou de outra sua esquizofrenia, e se ‘autoeducar’ (AGAMBEN, 2009a, p. 137-138).

A *L’idea del teatro* do pensador renascentista, ao lado do atlas *Mnemosyne*, do historiador alemão do início do século XX, permitem, pois, o retorno ao ponto em que foi trazida a noção de arquivo pertinente à pesquisa. Ainda que o teatro menmotécnico de Camillo se constituísse como próximo ao teor colecionista próprio às bibliotecas e aos museus, Aquino e Val o apontam como efeito a uma “ideia *despatrominializante* de arquivo” (AQUINO; VAL, 2018, p. 51), exatamente porque os objetos e dizeres são disponibilizados não como receptáculos de respostas, mas sim como portadores de perguntas, sem a oferta de um sentido apriorístico (AQUINO; VAL, 2018). Na medida mesma que caberia àquele que observa constituir, a cada vez, e de maneira jamais repetível, o nexos de uma interconexão temporária com aquilo que pode encontrar em meio ao que é disponibilizado, é que a ideia de montagem presente no modo mesmo de arregimentação daquele arquivo, ganha corpo.

Nesse sentido, mais do que a materialidade fixada por uma função catalogadora que seleciona e reparte, o que se destaca na acepção foucaultiana de arquivo são “os embates concretos das forças vitais que reverberam para além do seu encerramento nos documentos” (ARQUINO; VAL, 2018, p. 51), de maneira que, nessa direção, o arquivo “se aproxima de uma positividade liquefeita, sempre aberta, sempre por se refazer: uma positividade *autoperformadora*, pois” (AQUINO; VAL, 2018, p. 51).

Isso em vista, caberia ressaltar que Didi-Huberman, ao direcionar seu olhar para o atlas de Warburg, evoca a potencialidade de seu trabalho para além daquela remetida à visão que o historiador tem das imagens (ou que, a elas, o próprio filósofo atribui como pertinente), segundo o procedimento que o viabiliza: o da mesa de (re)montagem. Nesse sentido, a contrapõe à noção de arquivo afeita ao afã documentador que carrega uma verdade como a expressão mesma de uma autoridade que a legitima (AQUINO; VAL, 2018). Para o filósofo,

uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas – como em um dicionário, um arquivo ou uma enciclopédia – mas sim para recolher segmentos, trocos do parcelamento do mundo, respeitar sua multiplicidade, sua heterogeneidade. E para outorgar legitimidade às relações postas em evidência (DIDI-HUBERMAN, 2012, s.p.).

Quando uma superfície é destinada a um jogo pelo qual elementos os mais díspares são embaralhados e dispostos segundo diferentes analogias, trajetos, constelações, distanciamentos, oposições etc., até que cada qual ganhe uma posição segundo um diagrama que passa, sem a perda de seu teor experimental, a sustentar-se de algum modo, não é somente de uma reconfiguração da ordem das coisas que se trata, mas primordialmente, da uma disposição outra de espaços e de tempos, sem o que, aquilo que ainda não pode ser visto/dito, não seria sequer vislumbrado.

Ainda com Didi-Huberman, observa-se, pois, que “a montagem seria para as formas o que a política é para os atos” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 3).

Olhar para o modo como Warburg faz isso com as imagens, evidenciando a potência de um gesto procedimental que se mostra capaz de tornar visível o próprio tempo nas cartografias insólitas que delinea, afeta, sem dúvida, tanto o teor composicional da presente pesquisa, quanto, e aí, especialmente, o tratamento que dá às imagens que traz: aqui, àquelas tidas como do pensamento, dado que deflagradas *no e pelo* processo investigativo, é dado o espaço de uma página, enquanto que as demais, por despontarem como fragmentos do material pesquisado, são trazidas próximas ao corpo do texto..

Resta dizer com isso que, tendo em vista distanciar essas imagens o mais possível do risco da representação, cogitou-se disponibilizá-las segundo a ordem em que aconteceram no texto, não propriamente no corpo do trabalho como agora se encontram, mas em uma espécie painel expositivo, ao final. No entanto, a ideia, ainda que interessante, perdeu sua legitimidade quando confrontada com o feito de Warburg, ou seja, com a potência de um gesto que nasceu da ida direta às imagens e que, de todo, se desenvolveu, tendo somente as imagens por companhia.

Dito isto, ainda que o risco esteja posto, espera-se que a manutenção dessas imagens, cada qual nos respectivos lugares em que foram trazidas segundo a articulação mesma do texto, referido, nesse sentido, como o que, aqui, foi possível *performar*, possa ressoar *na* e fazer ressoar *a* assertiva de que as ideias “só adquirem sentido por suas posições respectivas, uma forma de dizer que elas não decorrem nem da universalidade, nem da razão classificatória, mas justamente de seu lugar afirmado em uma dada montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 3).

5.3 A forja de um arquivo

A imagem que aqui se desprende como a que mais permite dizer sobre o processo de realização desta investigação é a de um fazer que agiu por camadas. Claro está, não por uma questão de opção, mas por necessidade, afinal, quando não se conta com a presunção das respostas, há de se enfrentar o duro trabalho da pergunta. Importa notar que as camadas que foram surgindo e que, em suma, dão a ver a estruturação da pesquisa tanto no que diz respeito àquilo que a constitui horizontalmente (estratos justapostos ou com alguma superposição) quanto ao seu arcabouço ou arranjo vertical – não como a medida de um crescente aprofundamento, mas de um vasculhamento que retomou, aqui e ali, a cada vez, mais fina – visibilizam, para além de um modo de ação, a performatividade própria de um fazer investigativo inseparável do esforço da construção e manejo de um arquivo.

Investe-se por ora, portanto, na apresentação deste arquivo, do modo como foi forjado. Caro à pesquisa, constitui-se como o lugar eminente de um manancial de fontes funcionalizadas como sua vertente empírica. Ao comportar, portanto, as práticas reais atinentes à especificidade de uma pergunta, fornece a matéria-prima necessária tanto para a visualização de seu curso, quanto para a clarificação de seu delineamento, sem que isso signifique, é necessário frisar, qualquer coisa como a hierarquização dos tipos de fontes requeridas no processo investigativo. Trocando em miúdos, visualizar a construção e o manejo de um arquivo de pesquisa segundo a perspectiva em tela, significa poder ver a marcha de um determinado crivo investigativo que, à medida mesma de sua própria definição, deixa falar aquilo a que se endereça como material empírico, ao mesmo tempo em que abre espaço para a insuspeita abrangência que somente o manejo de fontes tomadas como temáticas se mostra capaz de urdir, e para os indispensáveis balizamentos que o específico trabalho com as fontes tomadas como teóricas torna possível demarcar.

A concomitância entre uma espécie de atravessamento (como a vocação das fontes empíricas) que incide sobre uma trama cuja urdidura segue sendo tecida horizontal (como a

vocação das fontes temáticas) e verticalmente (como a vocação das fontes teóricas) segundo diferentes camadas, é o que, aqui, se chama de pesquisa. Uma pesquisa movida, portanto, por um específico procedimento arquivístico. Ao menos, foi este o seu anseio.

Anseio intensificado, pois, dado que o arquivo, entendido como algo passível de ser forjado a cada vez no interior de uma empiria, é de natureza cambiante. Daí a dificuldade primeira: a de se estabelecer certos parâmetros para sua construção. Nesse sentido, não se forja um arquivo sem certa violência: somente um dentre tantos gestos possíveis de serem delineados nas infinitas relações com o real, acaba por vingar, enquanto outros insistem em pedir passagem. Não obstante, se a singularidade de um arquivo comporta a legitimação necessária às decisões mesmas que o perfizeram em sua qualidade de se apresentar como oportunidade de tensionamento do conjunto de discursos que escolheu disponibilizar, não se trata de uma forma pronta a ser arrastada pesquisa adentro. Daí, não a relativização da referida violência, uma vez que não se trata da desconfiguração do arquivo constituído, mas sim a observação de que a sua própria funcionalização no decorrer da investigação pode levar, dado o caráter de seu incessante movimento composicional, a fontes outras que aquelas que o compuseram.

Tendo sido realizadas as presentes observações, trata-se de apresentar o arquivo da pesquisa. É possível afirmar que sua construção efetivou-se segundo dois movimentos básicos. O primeiro deles diz respeito a uma espécie de gesto investigativo largo, cujo desenho horizontal do traçado forneceu um agrupamento amplo de fontes, arregimentadas, inicialmente, em favor da abrangência primeira do *tema* da pesquisa segundo a própria qualidade de seu perfil, ou seja, a de atuar na interface entre arte, museu e educação.

Desta feita, um conjunto expressivo de periódicos científico-acadêmicos nacionais, pertinentes às três áreas de conhecimento em tela, foi composto e rastreado desde o ano de suas fundações até 2017²⁹. O critério de seleção desses periódicos fundamentou-se na avaliação estabelecida pela plataforma *Qualis* CAPES, de modo a englobar, eminentemente, aqueles classificados como A1, A2, B1 e B2, com algumas variações³⁰, a depender do perfil do conjunto pertinente a cada uma das áreas em questão.

²⁹ Ressalta-se que nem todos os periódicos, principalmente aqueles publicados há mais tempo, disponibilizam a totalidade de suas edições *on line*, o que atuou como limite de tal varredura.

³⁰ Como a quantidade de publicações referenciais de cada área tem uma importante diferença – a da Educação soma maior número de periódicos e a dos museus, o menor –, foi necessário abarcar, na tentativa de atenuar tal desequilíbrio, publicações extensivas às demais classificações *Qualis* CAPES, tanto da área da arte quanto na dos museus. Desta feita, os periódicos da área da Educação, abarcam as classificações: A1, A2 e B1; os da área de arte: A1, A2, B1 e B2 (com exceção da revista *Porto Arte*, da UFRGS, com classificação C); os da área do

É necessário esclarecer, no entanto, que tal crivo não se deu como subsumido à noção de que, uma vez estabelecido segundo a oficialidade do sistema avaliativo em tela, o que aí se garantiria seria exatamente a inequívoca legitimidade científica do material coletado. Nesse sentido, dada a própria natureza de tais avaliações e o perfil teórico desta pesquisa – ou seja, tanto a contingencialidade e permeabilidade dessas classificações às injunções de um tempo, quanto o que, aqui, já se declarou como conceptivamente distante de certa afeição ao verdadeiro –, aquilo a que tal crivo procurou atender foi, antes, o adensamento de uma massa de discursos, além de quantitativamente razoável ao trabalho da pesquisa, pertinente à visualização dos estudos, problematizações, conflitos e debates que circulam, há décadas, nas áreas educacional, artística e museológica segundo a conjugação que, aqui, se persegue.

No que diz respeito aos periódicos da área da Educação, tal compilação abarcou 19 deles como expressão de uma seleção já realizada, segundo um intenso movimento investigativo³¹, pelo grupo de pós-graduandos da FEUSP, sob orientação do Prof. Dr. Julio Groppa Aquino. Ainda que a tentativa de alcançar certo equilíbrio quantitativo entre os diferentes conjuntos representativos de cada uma das áreas em questão tenha resultado, respectivamente, em 16 e 7 periódicos nas áreas da arte e dos museus, a qualidade destes últimos como interdisciplinares por excelência, acrescida ao fato de que assinalam o crivo mesmo da pesquisa, resultou na maior soma dos artigos selecionados em relação ao que foi computado nas outras duas áreas. Com a inclusão de dois outros periódicos independentes, relativos à área da arte, cuja produção foi trazida devido a singular pertinência de ambos em relação ao tema investigado, assim como a de uma publicação especializada em políticas culturais, subtema incontornável à pesquisa, chegou-se ao montante de 45 periódicos rastreados, conforme mostra a Tabela 1.

Tabela 1 - Periódicos rastreados

| EDUCAÇÃO | | | | |
|----------|----------------|-------------------------|-----------------|------------------------------------|
| | Periódico | Instituição Responsável | Ano de Fundação | Quantidade de artigos selecionados |
| 1 | Cadernos CEDES | Unicamp (SP) | 1980 | 7 |

museu: A2, B1,B2 e B3 (esta última, para dois deles: *Cadernos de Sociomuseologia* e *Musas*, sendo que a classificação da *Revista Eletrônica Jovem Museologia*, não foi encontrada). Nota-se a variação dessas classificações nos periódicos interdisciplinares, como o são os da área dos museus, por excelência.

³¹ Tal compilação chegou à soma de 55 periódicos no ano de 2018.

| | | | | |
|-----------------------------------|---|---|------|----|
| 2 | Cadernos de Educação | UFPel (RS) | 1992 | 2 |
| 3 | Cadernos de Pesquisa | Fundação Carlos Chagas (SP) | 1971 | 1 |
| 4 | Currículo sem Fronteiras | <i>University of Massachusetts,</i> UFRGS e UFPel | 2001 | 1 |
| 5 | Educação (PUC-RS) | PUC-RS (RS) | 1978 | 4 |
| 6 | Educação & Realidade | UFRGS (RS) | 1976 | 9 |
| 7 | Educação & Sociedade | Unicamp (SP) | 1978 | 2 |
| 8 | Educação e Pesquisa | USP (SP) | 1975 | 3 |
| 9 | Educação em Revista | UFMG (MG) | 1985 | 3 |
| 10 | Educação em Questão | UFRN (RN) | 1987 | 3 |
| 11 | Educação Temática Digital | Unicamp (SP) | 1999 | 4 |
| 12 | Educar em Revista | UFPR (PR) | 1984 | 3 |
| 13 | Perspectiva | UFSC (SC) | 1983 | 2 |
| 14 | Pro-posições | Unicamp (SP) | 1990 | 11 |
| 15 | Revista Brasileira de Educação | ANPED (RJ) | 1995 | 4 |
| 16 | Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos | Inep (DF) | 1944 | 19 |
| 17 | Revista da FAEBA | UNEB (BA) | 1992 | 3 |
| 18 | Revista de Educação Pública | UFMT (MT) | 1992 | 3 |
| 19 | Revista Diálogo Educacional | PUC-PR | 2000 | 1 |
| Total de artigos selecionados: 80 | | | | |
| ARTE | | | | |
| 1 | ARS | USP (SP) | 2003 | 14 |
| 2 | Arte e Ensaios | UFRJ (RJ) | 1994 | 5 |
| 3 | <i>Concinnitas</i> | UERJ (RJ) | 1996 | 4 |
| 4 | Modos | UNICAMP, UFRJ, UnB, UFRGS, UFBA e UERJ | 2017 | 4 |
| 5 | Revista ArtCultura | UFU (MG) | 1999 | 14 |
| 6 | Revista Digital do LAV | UFSM (RS) | 2008 | 11 |
| 7 | Revista Educação, Arte e Inclusão | UDESC (SC) | 2008 | 4 |

| | | | | |
|------------------------------------|---|---------------------|------|----|
| 8 | Revista GEARTE | UFRGS (RS) | 2014 | 12 |
| 9 | Revista OuvirOUver | UFU (MG) | 2005 | 12 |
| 10 | Revista Palíndromo | UDESC (SC) | 2004 | 6 |
| 11 | Revista Poésis | UNISUL (SP) | 2008 | 1 |
| 12 | Revista Pós | UFMG (MG) | 2011 | 4 |
| 13 | Revista Porto Arte | UFRGS (RS) | 1990 | 11 |
| 14 | Revista VIS | UnB (DF) | 2012 | 11 |
| 15 | Viso: Cadernos de Estética Aplicada | UFF (RJ) | 2007 | 4 |
| 16 | Visualidades | UFG (GO) | 2008 | 16 |
| Total de artigos selecionados: 135 | | | | |
| MUSEU | | | | |
| 1 | Anais do Museu Paulista | USP (SP) | 1922 | 11 |
| 2 | Cadernos de Sociomuseologia | CeiED ³² | 1993 | 59 |
| 3 | Musas Revista Brasileira de Museus e Museologia | IBRAM (DF) | 2004 | 26 |
| 4 | Museologia e Patrimônio | UNIRIO (RJ) | 2008 | 50 |
| 5 | Patrimônio e Memória | UNESP (SP) | 2005 | 11 |
| 6 | Revista Eletrônica Jovem Museologia | UNIRIO (RJ) | 2006 | 6 |
| 7 | Revista Museologia e Interdisciplinaridade | UnB (DF) | 2012 | 22 |
| Total de artigos selecionados: 185 | | | | |
| *Outros | | | | |
| 1 | Dazibao ³³ | - | 2011 | 7 |
| 2 | Periódico Permanente ³⁴ | - | 2012 | 22 |
| 3 | Políticas Culturais em Revista | UFBA (BA) | 2008 | 34 |

³² Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento do Instituto de Educação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (CeIED). Esta é a única publicação, dentre as demais, de procedência internacional.

³³ Sem uma publicação regular, a revista é apresentada como especializada em crítica de arte. Disponível em: <<https://dazibao.cc/>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

³⁴ Como produção da *Fórum Permanente Associação Cultural*, tal publicação, idealizada por Joachim Bernauer (Goethe Institut) e Martin Grossmann (ECA-USP), sob a coordenação deste último, conta com o apoio científico-acadêmico da Escola de Comunicação e Artes (ECA- USP) e do Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP).

| |
|--|
| Total de artigos selecionados: 63 |
| Total de artigos selecionados no conjunto: 461 |

No que diz respeito à amplitude do gesto apresentado, é necessário dizer que, tendo partido dos periódicos da área da educação, rastreando-os segundo as palavras-chave *museu* e, posteriormente, *arte*, o próprio processo de encorpamento da pesquisa e clareamento de seu crivo investigativo exigiu o retorno a esses periódicos de modo que, assim como os demais, pudessem ser escrutinados segundo o que, efetivamente, se requeria: a detecção, no encontro arte-museu-educação da pedagogização que se lhe investe e que é por ele investida, segundo a compreensão de tal processo como necessariamente amplo (ou seja, não remetido, somente, a práticas nomeadamente educativas).

Dito isto, importa notar que, dificilmente, a varredura dos artigos disponibilizados teria algum êxito se realizada pela via das palavras-chave. A natureza da pesquisa requereu, portanto, o debruçamento sobre os títulos e resumos de cada um dos artigos publicados, sendo necessário, algumas vezes, o investimento prévio na leitura de um e de outro, a título da efetivação ou não de sua seleção. Tratou-se, pois, de um trabalho analítico movido pela especificidade de um crivo inquiridor impossível de ser movimentado via o trabalho da busca automatizada.

A decisão por essa específica qualidade de varredura redimensionou, portanto, o gesto arquivístico. Se a horizontalidade de seu caráter já o assinalava como amplo, acabou, ainda, por alargar-se. Todavia, muito pouco pode ser dito sobre tal alargamento sem que se mencione o fato de que, mantido o cuidado de não perder de vista a problemática que o conduzia, optou-se pela incorporação de uma camada pouco espessa de artigos que fossem capazes de conferir ao conjunto uma espécie de implosão da temática investigada, como procedimento necessário ao seu próprio escrutínio. Ainda que isso possa parecer paradoxal, esse foi um dos principais meios encontrados para a visualização de determinados tempos-espacos referidos aos deslocamentos da temática em tela, na medida em que potencializava a possibilidade de adentrá-la segundo a impureza que lhe é própria (assim como a todo e qualquer tema). A título de exemplificação, segue a indicação aleatória de alguns desses artigos: *Sanear para integrar: a cruzada higienista de Monteiro Lobato*, de Eder Silveira (2004); *A rua como espaço de socialização e lazer. São Paulo (1920-1945)*, de Janete Leiko Tanno (2009); *O “CC” e a patologização do natural: higiene, publicidade e modernização do Brasil do pós-segunda guerra mundial*, de Elizabete Kobayashi e Gilberto Hochman

(2015); *Intelectualidade e poder: inconformidade na Guerra Fria*, de Elizabeth Cancelli (2004) etc.

A despeito da incorporação dessa estranha camada de artigos, se se pode dizer do gesto apresentado que se trata de algo de difícil exame, dada a indefinição apriorística de seus próprios limites, importa notar que a arbitrariedade que o regeu, necessária a qualquer crivo analítico (assim como o é, evidentemente, o das palavras-chave), foi constituída em ato, ou seja, como a justa extração, de todo um arsenal discursivo, do material condizente às grades de leituras advindas tão e somente de seu enfrentamento. Se tal afirmação ainda não parece suficiente para que este gesto seja visualizado, somente a apresentação dessas grades poderá fornecer a medida mesma de sua qualidade e extensão.

Mantendo sob a mira o fato de que as classificações que seguem se deram como estritamente vinculadas à necessidade do manuseio de um material não antevisto, adverte-se que o esforço aí investido não procurou formatá-las como algo que viesse a corresponder, necessária ou antecipadamente, à forma da pesquisa. Isso em vista, a opção foi a da elaboração de um recorte histórico desse material, de forma a organizá-lo segundo três quadros cronologicamente consecutivos. Designados como *Atravessamento* (1, 2, e 3), cada qual foi configurado, respectivamente, como a reunião de artigos que permitiram abarcar, *grosso modo*, os seguintes espaços de tempo: 1840 a 1910; 1920 a 1950; 1960 até a atualidade.

Conformando, necessariamente, um arco temporal amplo, a intenção foi a de que tais conjuntos, uma vez configurados, pudessem exalar, via os lineamentos extraídos dos discursos que os perfaziam, a atmosfera própria aos seus tempos de origem ou endereçamento, de modo que fornecessem matéria suficientemente densa para que determinados modos de entrada e percursos pudessem ser vislumbrados. Nota-se que cada um desses quadros trazia um conjunto disperso de fontes, evidenciando a reunião de um arsenal que nada tinha de homogêneo (levando-se em conta, inclusive, a incorporação dos artigos tomados como estranhos à temática da pesquisa). Segue, pois, a apresentação do título de um artigo de cada qual, respectivamente, como meio de exemplificação do teor da investida: *O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal*, de Heloisa Barbuy (1996); *A criação dos museus de arte no Brasil pelo mecenato de Assis Chateaubriand*, de Maria Cristina de Freitas Gomes (2004); *As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte*, de Myrian Sepúlveda dos Santos (2002) etc.

Quanto aos lineamentos extraídos, segue a listagem abaixo.

Listagem 1: Atravessamento 1

| <i>Atravessamento 1</i> : lineamentos |
|--|
| - imagens do Brasil em exposições internacionais; |
| - da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816) a Escola Nacional de Belas Artes (1890), com foco em seu período como Academia Imperial de Belas Artes (1826): reforma de Araújo Porto Alegre como parte da chamada Reforma Pedreira (1854-1857); |
| - as Conferências Pedagógicas na corte (1854/ 1872); |
| - das Exposições Gerais de Belas Artes (Engbas): a obra, o artista, o público e o teatro da corte; |
| - as noções de arte, pátria e civilização no Brasil oitocentista: construção simbólica da Nação; |
| - o acesso às artes no Brasil oitocentista e na virada para o século XX; |
| - transformações nos modos de mostrar e ver (panoramas, cinematógrafos etc.), nos espetáculos públicos das cidades na transição do século XIX para o século XX; |
| - o público e o povo nas representações cômicas do país nos periódicos da época; |
| - a formação de um mercado da arte no país; |
| - <i>Belle Époque</i> (carioca e paulistana); |
| - modos de constituição de acervo e instituições expositivas pioneiras no país; |
| - memória e representação do país na formação da imprensa nacional; |
| - patrimônio arquitetônico; |
| - o processo de escolarização das massas no país, entre 1894 e 1923; |
| - higienismo e eugenia; |
| - gênero e família nas campanhas médicas em São Paulo. |

A composição deste quadro contou com um número equilibrado entre lineamentos extraídos da área de arte e de museologia. As Exposições Gerais de Belas Artes Egbas figuraram nos artigos provenientes da área de arte, especificamente, não obstante tenham constado nos periódicos de museologia abordagens referentes à polêmica Missão Artística Francesa, ao acesso à arte na virada do século XX, assim como à *Belle Époque* brasileira. Nestes, constaram os artigos cuja temática versou sobre patrimônio, as representações do país nos periódicos da época, ainda que, no que diz respeito a tal via, ou seja, aos artigos trazidos como diretamente estranhos a uma visão purista do tema da pesquisa, tenha havido, igualmente, um equilíbrio numérico entre ambas as áreas (arte e museologia). Com um número bem menor de publicações referentes ao período, figuraram, nos periódicos da Educação, somente dois artigos, ambos remetidos às reformas educacionais que ocorreram no Segundo Império: um deles sobre a Reforma Pedreira e a figura de Araújo Porto Alegre, e o

outro sobre as Conferências Pedagógicas da Corte (1854/1872). De modo geral, o número de artigos encontrados como pertinentes ao *Atravessamento 1* foi bem menor, em todas as áreas pesquisadas, que os encontrados no demais recortes temporais, logicamente, pelo próprio perfil das publicações selecionadas.

Desta feita, seguem os lineamentos referentes ao *Atravessamento 2*.

Listagem 2: Atravessamento 2

| <i>Atravessamento 2</i> : lineamentos |
|---|
| - Foucault e o uso de Manet para a evidenciação de uma relação entre arte moderna e cinismo; |
| - a internacionalização da pintura vanguardista; |
| - mecenato; |
| - colecionismo; |
| - arte e política no modernismo brasileiro; |
| - outras possibilidades narrativas acerca do modernismo brasileiro; |
| - as exposições e o mercado de arte; |
| - a noção de autonomia da arte; |
| - espaço expográfico: cubo branco; |
| - crítica de arte; |
| - Mário Pedrosa e a função social da arte; |
| - o poder revolucionário da arte; |
| - arte primitiva, das crianças e dos loucos; |
| - arte popular; |
| - Gilberto Freire, museu e teoria social; |
| - classificações da cultura: alta, baixa, <i>folk</i> , massa; |
| - memória e identidade nacional; |
| - caricaturas do poder no governo Vargas; |
| - representações do mundo do trabalho no governo Vargas; |
| - institucionalização dos carnavais entre 1934 e 1937; |
| - alterações nos modos de uso da rua na hierarquização da sociedade paulistana; |
| - políticas culturais no Estado Novo; |
| - escolas e museus e o ideário pedagógico de Anísio Teixeira; |
| - a dimensão estética e democrática da experiência na filosofia de John Dewey e o ensino de arte; |
| - o <i>Teachers College</i> e o ensino de arte no Brasil; |

| |
|--|
| - Mário de Andrade; |
| - patrimônio como expressão de nacionalidade; |
| - o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA); |
| - Formação em museologia no país; |
| - institucionalização do folclore; |
| - a patologização do natural pós segunda guerra: higiene e modernização; |
| - pan-americanismo; |
| - arquitetura de museus; |
| - tratativas para a criação dos primeiros grandes museus de arte moderna no país e a mostra de fotografia artística norte-americana em São Paulo, em 1947; |
| - Nelson Rockefeller e a doação de gravura de 1950; |
| - expografia de Lina Bo Bardi; |
| - MASP, moda e Pietro Maria Bardi; |
| - arte e <i>design</i> ; |
| - o ateliê livre de gravura no MAM-RJ; |
| - as Escolinhas de Arte no Brasil; |
| - arte abstrata no Brasil; |
| - Bienais e seus projetos educacionais; |
| - a formação de professores de arte na década de 1950; |
| - a função educacional da arte e o papel dos museus; |
| - o papel dos centros de pesquisa do INEP no projeto educacional do governo Kubitschek; |
| - cooperação internacional; |
| - UNESCO, políticas culturais e os museus; |
| - as tensões entre memória/preservação e desenvolvimento; |
| - cultura e desenvolvimento; |
| - <i>cultural war</i> no contexto da Guerra Fria; |
| - museus de arte e a construção de Brasília; |
| - Lina Bo Bardi e o caso MAM-BA; |

Os lineamentos configurados no quadro Listagem 2: Atravessamento 2 expressam uma arregimentação numérica decrescente se tomada da Arte para a Educação, passando pela área da Museologia. Desta vez, aqueles oriundos da área de arte excederam em quase 50% o dos museus, sendo que os da área educacional correspondem a cerca de 30% dos da museológica.

No que se refere aos periódicos da Educação, os lineamentos extraídos trouxeram: a influência do *Teachers College (Columbia University, NY)* na modernização do ensino de arte no país, em artigo de Ana Mae Barbosa; o nacionalismo no ensino de arte; a relação entre ensino formal e não formal no ideário pedagógico de Anísio Teixeira; a filosofia deweyana no contexto do escolanovismo e o ensino de arte no país; a formação de professores de arte; exposições escolares; o projeto educativo das Bienais; o trabalho do INEP no governo Kubitschek.

Grosso modo, afora os tópicos diretamente referentes às práticas artísticas e suas relações diretas travadas no período (como infância, loucura e abstração, por exemplo), os lineamentos extraídos da área da Arte trouxeram questões ligadas às representações do poder no governo Vargas, às políticas culturais e à dimensão bélica da cultura. Analogamente, aqueles extraídos da área museológica, afora suas remissões diretas à área, externadas, principalmente, nas relações entre o governo Vargas e o avanço dos processos de patrimonialização, aportaram para: o colecionismo; o mecenato; a constituição do Museu Nacional de Belas Artes; a moda no MASP de P. M. Bardi; a gestão de Lina Bo Bardi do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Quanto ao Listagem 3: Atravessamento 3, seguem os seguintes lineamentos:

Listagem 3: Atravessamento 3

| <i>Atravessamento 3</i> : lineamentos |
|---|
| - o Bloco Chave de Ouro na ditadura militar; |
| - o papel da arte e do artista no Movimento de Cultura Popular (MCP); |
| - arte, educação, comunidade e a pedagogia freireana e a autonomia; |
| - a arte ambiental de Hélio Oiticica; |
| - Joseph Beuys e seu conceito de escultura social; |
| - sistema das artes: mercado e atribuição de valor; |
| - bienais; caso Carolina Pivetta e a Bienal de vazio; |
| - o museu e as cidades; |
| - nova arquitetura de museus; adaptação de museus ao século XXI: modernizações; |
| - cubo branco x caixa preta: inovações expográficas; |
| - a arte e o público no capitalismo tardio; |
| - curadoria; |
| - mediação em arte: o trabalho dos setores educativos dos museus; |

| |
|--|
| - arte como evento; |
| - as megaexposições de arte; |
| - cultura e empreendedorismo: o caso MAR (arte e revitalização urbana); |
| - arte contemporânea e comunidade; |
| - arte relacional; |
| - ensaios sobre museus de arte e sua legitimação pedagógica; o caso Inhotim; |
| - reservas técnicas e o desafio da coleta contemporânea; |
| - a Virada Educacional na arte contemporânea; |
| - Bienal Mercosul; |
| - o caso da greve dos mediadores na Bienal do Mercosul; |
| - políticas do patrimônio e as intervenções de órgãos multilaterais no país (UNESCO, ONU e UNNICEF); |
| - museu e crise; |
| - museus e segurança; |
| - memória, patrimônio e poder; |
| - alastramento do patrimonialização como autoconsciência cultural; |
| - noção de estrutura do valor patrimonial; |
| - patrimônio e lei; |
| - educação patrimonial; |
| - preservação versus desenvolvimento; |
| - patrimônio, identidade e diversidade cultural; |
| - Nova Museologia; |
| - museus como agentes de emancipação e transformação do real; |
| - ecomuseus; |
| - os museus e o turismo; |
| - museus e sustentabilidade; |
| - museus e comunidade: formas de desenvolvimento local; |
| - museus e cidadania; |
| - museus e direitos humanos; |
| - museus e inclusão social; |
| - museus e narrativas indígenas; |
| - museus e cultura popular; |
| - processos de musealização e museificação da cultura; |

| |
|--|
| - cultura e crise; |
| - cultura e desenvolvimento; |
| - cultura imaterial e educação patrimonial; |
| - desafios da educação em museus sem paredes; |
| - museu e tecnologia; museus virtuais; redes de patrimônio; |
| - políticas culturais, a gestão do patrimônio cultural brasileiro e os museus; |
| - o Programa Cultura Viva; |
| - documentos fundamentais da Museologia; |
| - Museologia como disciplina científica; |
| - museologia e teoria de campo (Bordieu); |
| - órgãos, entidades, eventos, congressos e premiações em Museologia (inclusive, em Educação Museal); |
| - museologia: novas tendências, desafios e perspectivas; |
| - educação não formal e arte como meio de democratização da cultura; |
| - desenvolvimento do setor educativo dos museus; |
| - o público diante da arte contemporânea: busca de outras narrativas para o ensino de arte; |
| - museus de arte como laboratórios experimentais e forma de educação; |
| - práticas de mediação em museus de arte; |
| - museu, interatividade e tecnologia; |
| - museu, arte, educação e ludicidade; |
| - a pedagogia do espectador; |
| - materiais educativos para exposições de arte contemporânea; |
| - Proposta Triangular e Cultura Visual; |
| - a pedagogia Freinet para os ecomuseus: cooperação, afetividade, comunicação e registro; |
| - o método educativo conhecido como Estratégias do Pensamento Visual adotado nos centros expositivos de arte; |
| - Investigação Baseada em Arte (IBA) e Investigação Educacional Baseada em Arte (IEBA); |
| - comunicação e arte/ arte da comunicação em John Dewey: a liberdade como fim educacional; |
| - o resgate da Escola Nova pelas reformas educacionais contemporâneas e as propostas em arte no contexto museal; |
| - o que a arte pode aprender com a educação e o que a educação pode aprender com a arte; |
| - contribuições para o estudo de arte a cognição humana; |
| - arte e humanização do homem; arte como expressão ontológica da condição humana; noção de energia criativa natural; |
| - arte para além da aula de arte: a função educacional da arte; |
| - a estetização da política pela via da arte na educação; |
| - relação cultura, arte e educação no seu aspecto de formação (<i>bildung</i> e os efeitos da indústria cultural); |

| |
|--|
| - arte e educação contra o fetichismo; |
| - o conceito de ação cultural em espaços expositivos; |
| - educação e cultura: realizações estéticas e existenciais da juventude; |
| - conceito de ação educacional em espaços expositivos; |
| - ações educativas intergeracionais em centros de arte contemporânea; |
| - o museu como sala de aula; |
| - os sentidos do tempo na relação museu-escola; |
| - a estetização da escola: pedagogias culturais e o uso da imagem na educação; |
| - parceria museu-escola sob uma perspectiva culturalista do currículo; |
| - políticas de visitação das escolas aos museus e equidade cultural; |
| - educação formal, não-formal e informal; |
| - educação não-formal e a perspectiva da educação integral; |
| - ação educativa em espaços culturais de arte para formação de professores; |
| - metodologia interativa nos museus como complementar à educação formal: a criança como protagonista; |
| - avaliação dos processos de comunicação e educação nos museus; |
| - comunicação museológica para a aprendizagem e o papel das exposições pedagógicas ou escolares; a materialidade da cultura escolar; |
| - o CECA (Comitê de Educação e Ação Cultural do ICOM, 1996-2004); |
| - Programa Nacional de Educação Museal (PNEM, 2011); |
| - desafios e perspectivas para a educação museal; |
| - educação em museus de arte como produto; |
| - representações sociais da arte no contexto de sua exibição: intangibilidade e suas (contra) significações pedagógicas; |
| - as relações entre educação e arte nos discursos pós-críticos em educação; |
| - a centralidade da cultura nas revoluções de nosso tempo: ocupação. |

Se a profusão de escritos na *Listagem 3: Atravessamento 3* é inseparável do fato de que é nesse espaço-tempo que se situam os periódicos visitados, importa observá-la não apenas quanto ao incremento quantitativo evidenciado, mas principalmente pela qualidade das remissões que o compõem. De um modo geral, a produção exaustiva de tais quadros, ao anunciar não uma pretensão totalizante mas a simples extração de lineamentos próprios ao material visitado, tomados como esteio ou pano de fundo para a visibilização de possíveis manobras compositivas, permitem vislumbrar importantes deslocamentos no encontro arte-museu-educação.

Nota-se que, proporcionalmente ao número total de lineamentos apresentados em cada área dos três quadros compostos, ocorre, neste último, uma espécie de inversão da lógica até

então evidenciada. Ainda que se observe, também, um incremento numérico nos lineamentos das áreas da arte e da museologia, e estas se apresentem quantitativamente equilibradas, agora, é a área da Educação que as ultrapassa em pouco mais de 50%. Não é o endereçamento massivo direto aos museus de arte que, no entanto, justifica o fato. Realizada uma análise geral do perfil dos artigos visitados, apenas 3, de um total de 80, trazem diretamente o assunto³⁵. São eles: *As ideias nascem do real: ensaio sobre museus de arte*, de José Pedro Fróis (2011); *Ne pas toucher aux oeuvres: o princípio da (in)tangibilidade da obra de arte no contexto de sua exibição e suas (contra)significações pedagógicas*, de Marcelo de Andrade (2013); *O serviço educativo dos museus e o espaço imaginativo das crianças*, de Maria Isabel Leite (2004) (embora não haja a remissão direta aos museus de arte em seu título, este artigo versa sobre propostas educativas realizadas para crianças em visita os Solar Grandjean de Montigny e ao MNBA).

Não obstante, no que diz respeito aos museus, 18 outros artigos foram encontrados, tendo sido apreendidos segundo os seguintes lineamentos: museus de ciências³⁶; museus de história; o museu e a memória; o museu e a criança; o museu e o trabalho intergeracional; o museu e a formação de professores; o museu e a comunicação da herança educativa (materialidade escolar); o museu e o turismo; o museu e seu papel na preservação de culturas de transmissão oral (traz o museu-oficina Kuikare, na terra indígena Bakairi-MT).

Afora tais lineamentos, notam-se: o entendimento da educação patrimonial como possibilidade de inovação da tarefa educativa; a defesa do uso do museu menos como espaço complementar à educação formal do que como um espaço não-formal de educação cuja especificidade – e aí, o apelo recai nos museus de arte ou na transposição dos saberes da arte a outras tipologias museais – permitiria maiores possibilidades de comunicação/interação como qualidades imprescindíveis aos processos de ensino-aprendizagem; a noção de que uma específica parceria museu-escola constituir-se-ia como meio de equiparação cultural entre as diferentes classes sociais; a ênfase na defesa dessas instituições como exemplares da oferta de um serviço educativo em tempo integral; a noção dos espaços museais como efeitos a ações educativas e culturais.

³⁵ Dois outros artigos resvalam o assunto. São eles: *Primeira Exposição de Desenho Infantil e Juvenil do Paraná: uma renovação no conceito das exposições escolares (1943)*, de Dulce Regina Baggio Osinski (2014); *Centro Juvenil de Artes Plásticas e a formação de arte educadores na década de 1950*, de Moysés Kuhlmann Júnior e Ceres Luehring Medeiros (2009).

³⁶ Quanto à tipologia dos museus, são os de ciência aqueles que mais constam no material coletado, com artigos que evocam o estudo de suas transformações ao longo de tempo, assim como o de seu trabalho educativo.

No que diz respeito aos endereçamentos da área da educação à da arte, alguns deles, de interesse à pesquisa, seguem pinçados: a noção da necessidade de uma espécie de simbiose entre tais áreas, principalmente no que diz respeito às potencialidades que os saberes da arte poderiam fornecer à educação; a noção da necessidade do espraiamento dos saberes da arte no tecido social (inclusive, como meio de estetização da política), via o claro apelo à sua conjugação com o que se assiste como o próprio alastramento das funções da escola; a noção da necessidade de um endereçamento à cultura visual, cuja emergência assinalaria uma das fortes maneiras pelas quais, hoje, se pode dizer do contemporâneo, pela via de uma abertura dos saberes educacionais aos saberes da arte tomados como especialmente potentes para a formação de uma espécie de mediação cultural; a presença de certo entendimento epistemológico da arte, cuja vertente a assinala como expressão ontológica do homem, fonte de uma energia criativa natural de especial contribuição à cognição humana, constando, inclusive, dois artigos que versam sobre trajetórias pessoais de vida de artistas plásticos que exemplificariam o fato; a presença massiva de remissões diretas à filosofia deweyana como dimensão estética e democrática da experiência e, por isso, dignatária da possível conquista de mais liberdade como fim educacional; a presença de remissões diretas à pedagogia freireana como legado para políticas curriculares e formação de professores, mas também como algo a ser reavaliado frente uma sociedade cujo motor seria, conforme consta, o da industrialização da cultura, despontando uma suspeita sobre um determinado uso, nos dias atuais, da pedagogia libertadora ou da autonomia como referência primeira em educação; a presença de remissões diretas à arte nos artigos cuja base teórica sustenta-se nas pedagogias pós-críticas, evidenciando o entendimento de seu uso como motor para criação do novo em educação; a defesa de uma função educacional da arte cujo apelo, dentre outros, traz a noção de seu meio como detentor de uma ludicidade própria para se pensar a infância, assim como a da necessidade de um lugar para a arte contemporânea no currículo escolar.

Nesse contexto, um artigo chama a atenção por trazer um tema de franca implicação com os saberes museais. Trata-se de uma noção de estudo de futuros pela via de uma ferramenta que auxiliaria no desenho do amanhã desejado e, por isso, no planejamento e gestão de políticas ditas como adequadas, com a apresentação de exemplos de aplicação de tal recurso à educação. O artigo é *Os cenários futuros como consenso social: do contrato social ao universo educacional*, de Álvaro Chrispino (2001).

Grosso modo, os lineamentos pertinentes à área da museologia externaram, essencialmente, a extensibilidade do museu em relação a diversas frentes de atuação na

contemporaneidade, de enfoque sócio-cultural, assim como o desenvolvimento e intensificação de investidas educativas por excelência, em evidência à inseparabilidade entre tal incremento e seu próprio fomento. Quanto aos lineamentos próprios à arte da arte, destacam-se, dentre os demais, a vertente que assinala uma relação entre arte e cidade, arte e rua, arte e comunidade, assim como aquela que evidencia os novos arranjos da área no contexto de um momento outro das sociedades capitalistas, que não é mais o da indústria cultural nem, tampouco, o da sociedade do espetáculo, ainda que tais teorizações continuem a fazer sentido nas tantas tentativas de apreensão do real. Cabe mencionar, ainda, o quanto tal cenário tem sido engendrado pelos saberes educacionais, a ponto de ser possível afirmar, nesse sentido, a emergência de uma vertente específica que resgata, principalmente, os saberes da filosofia deweyana, teorizações providas da Estética Relacional, da Pedagogia Cultural etc.

Não seria possível finalizar a sumária análise desses quadros sem uma remissão à quantidade de lineamentos que trazem à tona o papel da cultura nesse contexto, conferindo-lhe certa centralidade.

Urge dizer, no entanto, que embora necessária, a arregimentação dos quadros *Atravessamento* (1, 2 e 3) não foi suficiente. Dois outros conjuntos tiveram que ser extraídos do material coletado de modo a se levantar alguma possibilidade de visão naquilo que era, ainda, excessivamente difuso. Um deles, intitulado *Outros*, reuniu artigos cuja abordagem, além de se constituir por matéria condizente à temática da pesquisa segundo diferentes graus de aproximação, extrapolava os marcos temporais propostos. Desta feita, foi composto por artigos como: *Memória e poder: dois movimentos*, de Mário Chagas (2002); *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*, de Thierry de Duve (2009); *Formas de Organização de Exposições nos museus de arte*, de Durval Lara Filho (2013); *Crítica, arte e bildung no Frühromantik*, de Guilherme Foscolo (2010) etc.

O outro conjunto mencionado, intitulado *Do educativo*, surgiu como a necessidade de destacar, de todo aquele arsenal de fundo, lineamentos pertinentes ao assunto (a educação) no encontro arte-museu-educação, de modo a clarear a condução da pesquisa e pôr em marcha seu crivo investigativo. Mantido sob a mira tal crivo, o escrutínio do material permitiu, portanto, que 13 categorias analíticas fossem sistematizadas, a saber:

- a pedagogização do encontro arte-museu-educação na emergência dos museus modernos;

- a pedagogização do encontro arte-museu-educação na emergência das noções de obra, artista e espectador em suas realções com o museal, e no que concerne aos deslocamentos históricos sofridos;
- a pedagogização do encontro arte-museu-educação nas transformações físicas sofridas pelo espaço museal segundo diversos deslocamentos conceptivos ao longo do tempo, tanto interna quanto externamente;
- a pedagogização do encontro arte-museu-educação nas diferentes concepções das relações entre o museu e a cidade;
- a pedagogização do encontro arte-museu-educação nos deslocamentos epistemológicos que assinalam determinados modos de entendimento da forja arte-museu-educação segundo os apelos cientificista e inclusivo;
- a pedagogização do encontro arte-museu-educação nas diferentes concepções expográficas e seus deslocamentos ao longo do tempo: o *mis-en-scène* expositivo;
- a pedagogização do encontro arte-museu-educação nos deslocamentos históricos das práticas nomeadamente educativas efetivadas no espaço museal: da emergência dos setores educativos às recentes práticas de mediação e produção de materiais didáticos específicos;
- a pedagogização do encontro arte-museu-educação nas emergências das figuras do curador, do curador artista e do curador pedagógico;
- a pedagogização do encontro arte-museu-educação nos deslocamentos sofridos no modo de entendimento do museu como espaço não formal de educação: desde a visão de sua função como complementar à educação formal até a proeminência de sua posição como exemplar da oferta de uma educação integral vista como abrangente do corpo social (inclusive, na extensão da vida), passando pela manutenção de um específico esforço educativo voltado para o público escolar;
- a pedagogização do encontro arte-museu-educação no paralelismo dos processos de musealização e de patrimonialização segundo a visão histórica desta forja;
- a pedagogização do encontro arte-museu-educação nas intervenções tecnológicas que perfazem os espaços expositivos;
- a pedagogização do encontro arte-museu-educação nas interlocuções exponenciadas entre o encontro arte-museu-educação e o apelo a uma noção de cultura, levando-se em conta o lugar central que esta ocupa na contemporaneidade;
- a pedagogização do encontro arte-museu-educação nas alterações lexicais sofridas ao longo do tempo nos discursos diretamente concernentes à forja do encontro arte-museu-educação.

Uma vez apresentadas tais categorias, claro está que a intenção não foi a de investigá-las segundo uma intenção final totalizante, no mínimo, inviável, nem tampouco a de escolher uma ou outra como aprofundamento de estudo. Tratou-se, antes, de escrutiná-las na medida em que despontavam sob diferentes situações de conflito próprias a tempos históricos específicos, a depender do movimento de deambulação pelo arquivo.

Foi na lida com o arquivo, pois, que o encontro com fontes específicas propiciou ao gesto investigativo uma espécie de reconfiguração: por um lado, a do escrutínio da dimensão bélica do encontro arte-museu-educação; de outro, a de uma especial atenção para o que Duve nomeou como vanguardismo, somado, é claro, aos discursos afins das áreas da educação e dos museus.

Tendo emergidas, pela via de tais discursos, as palavras que funcionaram, então, como pontas de lança para o atravessamento do arquivo da pesquisa – liberdade, revolução, participação, resistência e inclusão – segundo a elaboração de diferentes composições, tratou-se de investir, como meio da própria viabilização desse movimento, em um impulso investigativo cujo intento objetivava alcançar como que um passo atrás de onde se estava em direção ao que necessitava ser visto. Claro está, não por se referir a qualquer coisa como mostrar o que, antes, estava oculto, mas sim por uma atenção ao fato de que tais discursos operam, segundo seus próprios deslocamentos, arrefecimentos, hibridizações e insurgências, como arautos do porvir enquanto forjam uma investida incessante nas palavras de ordem de seus respectivos tempos.

Antes que as composições mencionadas sejam dadas à vista, urge apresentar, minimamente, o que se anunciou no início desta escrita como o segundo gesto investigativo. Assim, se se reservou ao primeiro a qualidade de uma horizontalidade, este, investiu em um movimento cujo esforço foi vertical, na medida em que, ao se deparar com determinada novidade, problema, polêmica, conflito ou evento histórico, buscou escavar o espaço-tempo imediato de sua aparição. Nesse sentido, o gesto investigativo cumpriu a função de abarcar, segundo uma propriedade outra e na medida de sua própria necessidade, fontes históricas situadas, muitas vezes, em tempos mais remotos que o abrangido, majoritariamente, pelos periódicos. Se os jornais e revistas de época consistiram, nisso, em fontes profícuas, os catálogos das exposições foram tomados como índices da produção de normalizações, ou seja, meio de verificação do processo de institucionalização de coisas que seriam, antes e talvez, impensáveis em tal âmbito. Assim, se determinadas exposições tiveram seus catálogos

consultados na medida exata da necessidade de que fossem trazidas à pesquisa, alguns jornais e revistas de época também o foram, sendo possível destacar: Correio da Manhã (RJ); Diário da Noite (RJ); Jornal do Brasil (RJ); O Observatório Econômico e Financeiro (RJ); Jornal do Commercio (RJ); A Noite (RJ); Revista Ilustrada (RJ); Careta (revista); O Cruzeiro (RJ); RASM (Revista Anual do Salão de Maio); Klaxon (SP); Arte em Revista (do CEAC-SP) e Revista Civilização Brasileira (RCB).

6. Composições

6.1 Arte-museu-educação e liberdade

“[...] uma vez que as guerras se iniciam nas mentes dos homens, é nas mentes dos homens que devem ser construídas as defesas da paz [...]” (UNESCO apud MURTA; CHAGAS, 2016, p. 67)

Em 7 e 8 de dezembro de 2017 ocorreu, em Milão, no Fórum Europeu de Cultura – evento expressivo da política cultural europeia que reúne vários artistas, profissionais da cultura e *stakeholders* –, o lançamento do Ano Europeu do Patrimônio Cultural cujo *slogan* propagado em vídeo promocional anuncia: “O patrimônio está em toda parte. Em cada experiência, memória e lugar. Descubra-o todos os dias. 2018: Ano Europeu do Patrimônio Cultural. Junte-se a nós” (DCGP-Portugal, 2018).

A fina ironia que o escritor e desenhista Millôr Fernandes expõe em referência ao espraiamento do par patrimônio-museu já em 1987 parece não ter sido considerada quando em artigo intitulado *Millôr Fernandes e a Nova Museologia*, o museólogo Mário Chagas a utiliza como meio de afirmação apologética do referido advento. Millôr, no entanto, ao partir, em referência a Noel Rosa, da ideia de que “o progresso é natural” e anunciar com humor provocativo notícias como “em Tóquio toquianos prevenidos contra a poluição andam com venda num olho. Descansam um usam o outro”; “a Sony mandou instalar em sua sede, também em Tóquio, uma máquina de vender oxigênio”; “Já já São Paulo entra no páreo, teremos no viaduto do Café, uma loja de clorificação dos olhos”, chega ao que ele próprio considerou como o êxtase de tal processo: “criar museus ao ar livre onde, por preço acessível, crianças e adultos possam ver, cheirar e mesmo subir em árvores!?” Ao que conclui: “Bolei até um nome pro museu – Praça Pública. Será que pega?” (MILLÔR FERNANDES apud CHAGAS, 1994, p. 67).

É, portanto, na mesma linhagem das notícias que beiram o absurdo que Millôr evoca uma imagem passível de ser tomada hoje como coisa natural. Afora uma discussão pontual de caráter eminentemente político-urbanístico que emana de sua provocação ao evidenciar o ocaso das praças públicas nas cidades atuais, caberia perguntar: o que resta ainda hoje como assombro ou espanto quando o que se vê é a ausência de quaisquer limites ou contornos no que diz respeito àquilo no que a maquinaria patrimonialização-musealização incide?

Para além da imponderável variação que a tipologia museal assumiu desde 1980 (conforme já visto com a antropóloga Regina Abreu na presente tese), vale a pena observar,

então, quais são as mais recentes ondas que têm movimentado tal maquinaria, dadas as coisas que nos têm sido postas ao trabalho da memória.

Com efeito, uma ida aos periódicos da área da museologia atesta o fato de que o espraiamento das práticas de patrimonialização-musealização assume, hoje, uma incidência impensável há poucas décadas, conforme atestam os exemplos que seguem: a proteção ao direito à luz das estrelas em locais do território brasileiro – o Saco do Céu em Ilha Grande (RJ) e o observatório do Pico dos Dias, em Brasópolis (MG) – tomados como próprios para a observação do céu noturno (DOMINICI; RANGEL, 2017); cidades inteiras (incluindo as megacidades) ou partes delas (FRANCO, 2009; UZEDA, 2016; GARCIA; VIANA, 2016;); cemitérios (RIBEIRO; TAVARES; BRAHM, 2017); zoológicos (PAIS, 2014); o terreiro de candomblé Ilê Opô Afonjá, em Salvador (BA) (SOARES, 2008); a coleção de fungos filamentosos do Instituto Oswaldo Cruz, como coleções vivas ou material genético brasileiro (CÂMARA, 2008; SILVA, M. ; ROMERO SÁ, 2016); coleções biológicas do Jardim Botânico (RJ) à luz das metas vinculadas ao binômio meio ambiente-biodiversidade (FORZZA; CARVALHO; ANDRADE et al., 2016); a casa azul da região do Bico do Papagaio, em Marabá (PA) que funcionou como centro clandestino de tortura à época da ditadura (THIESEN; ALMEIDA, 2015); a Sala de Milagres do Santuário do Bonfim, em Salvador (BA), pela via de um estudo comparativo pelo qual a quantidade de ex-votos, impossível de ser exposta de uma só vez – moldagem em cera de órgãos humanos, pinturas, fotografias, cartas, radiografias, diplomas, certificados dos devotos etc. – denotaria a necessidade de uma reserva técnica (SILVA, G., 2017); histórias de vidas de pacientes com Esclerose Múltipla que, diante da ameaça de perda, seriam compostas como uma rede de memórias autobiográficas (VENERA, 2017); a *Universeum* como a rede do patrimônio universitário europeu (TALAS, 2015) etc. Também se fala em: Museu das Coisas Banais (MCB), um cibermuseu como recipiente de memórias quaisquer na rede (BEZERRA; OLIVEIRA; SERRES, 2016); o Museu do Universo Observável, como iniciativa da comunidade astronômica internacional para o compartilhamento de imagens obtidas por telescópios em diferentes faixas de energia (DOMINICI, 2014); o Museu do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST) (CHAVES, 2014); O Novo Museu das Gentes Brasileiras, como a expressão de processos museológicos comunitários (PRIOSTE; VARINES, 2007); o Museu das Crianças com uma rede do imaginário e uma trupe da memória (VALENÇA, 2012); o Museu da Inocência, baseado em um romance homônimo do escritor turco Orhan Pamuk (OLIVEIRA, 2013); o *Ubiquitous Museum* como um museu

onipresente, um transmuseu ou uma constelação de museus imaginários baseado na noção de etnografia multilocalizada (CANEVACCI, 2015), e assim por diante.

Nessa toada, vale trazer à baila o *Stadtentwässerung*, museu do esgoto de Zurique, que conta a história dos banheiros desde a Idade Média até o presente, de modo que “privadas estão colocadas em pedestais sem qualquer referência ao urinol de Duchamp” (OBRIST, 2014, p. 139), conforme atesta o curador Hans Ulrich Obrist. Este, ao se referir à descoberta do local pela via de sua notória exploração das fronteiras entre museu e cotidiano, realizou, no ano de 1994, uma exposição no espaço intitulada *Cloaca Máxima*. Na ocasião, integrou ao acervo do local obras como: *Merda d’artista*, de Piero Manzoni, latas seladas que contém, supostamente, 30 gramas de excrementos do artista; imagens e relevos escatológicos de John Miller; desenhos de bombas caindo de aviões de guerra e helicópteros como feras comedoras de homens defecando no mundo, de Nancy Spero; um altar de defecação que combinava o urinol duchampiano e as latas de Manzoni, de Otto Muehl; pinturas em rolo de papel higiênico, de Gerard Richter.

Segundo Obrist, a exposição ganhou os olhos de um público bem maior do que o que comumente visita o Museu (cerca de 10 a 20 pessoas por mês), proporcionando momentos de intercâmbio criativo entre a arte e a vida.

Ao chamar a atenção para a publicação *Histoire de la merde* (1978), de Dominique Laporte, pela qual a linha dura da fronteira entre público e privado teria sido demarcada principalmente pelo movimento higienista do século XIX como ponto alto de uma divisão absoluta entre economia, como local da sujeira, e Estado, como local da pureza que a tudo vem filtrar, o curador ressalta a potencialidade que a arte teria em se situar “dentro das transições e passagens, abrindo oportunidades para incursões do público no privado e vice versa” (OBRIST, 2014, p.140).

A capacidade que a arte teria, no discurso do curador, em transitar e fazer transitar entre tais polos (público e privado), em produzir intercâmbios criativos entre pessoas e lugares, infiltrar-se e enredar práticas a princípio díspares, como algo que se constitui à parte das coisas sobre as quais atua exercendo uma espécie de poder transformador sobre o mundo, representa uma posição frequente nas abordagens que focalizam o recente fenômeno do par patrimonialização-musealização segundo o veio intrinsecamente educativo que detém.

Sim, porque é disso que se trata: do chão de esgotos aos céus de estrelas, do meteorito de Bendegó³⁷ (SILVA, S., 2010) às coleções de microorganismos vivos, do universo observável à captura de histórias pessoais, estaríamos diante de um mundo plenamente educável (VIEIRA, 2016). O espriamento da tarefa de educar, tomada por todos e por cada um como de primeira ordem, evidencia, pois, mais do que uma crença generalizada, o desejo mesmo de que um aparato fundamentalmente pedagogizador, já invisibilizado porque visto como natural, atue como meio seguro na constituição das relações travadas entre nós e o mundo, de modo a conduzi-las no ato mesmo de sua produção e desenvolvimento, extraindo de cada qual o ponto certo de sua eficácia e benevolência.

É, portanto, em um mundo tornado demanda contínua à produção de uma pedagogização das relações nos mais diferentes domínios, que a institucionalização do binômio arte-cultura conjugado a certo trabalho da memória assume há muito e cada vez mais um papel crucial na geração ininterrupta de uma alunização radical dos ditos cidadãos, tornados, naquilo que aqui interessa, eternos espectadores alunos.

Isso evidencia o fato de que a cultura e a arte não são o verniz das sociedades, não estão a serviço da lustração de coisas já feitas, mas atuam, antes, no cerne das relações de poder que as (des)constróem, dos conflitos que as engendram e que fazem ver, no bojo do entrechoque de forças múltiplas, a contingência das ações de uns sobre os outros na forja constante das subjetividades.

Foucault (2010), ao tomar o poder como algo que não se dá, não se troca ou retoma, mas que se exerce e existe em ato, sendo, portanto, um relação de força, opera um desvio, na análise que efetua na década de 1970, do economicismo presente nas teorias, segundo as concepções jurídica e marxista, do poder político. No curso *Em Defesa da Sociedade*, realizado no *Collège de France* em 1975-1976, o filósofo desloca, então, a analítica do poder para uma perspectiva importante de ser vista porque passível de uma franca evocação, ainda que tenha sido declaradamente redimensionada ao longo de sua produção.

Trata-se de uma análise que situa o poder em um sistema de guerra-repressão, pela qual a subversão da própria noção já repisada do poder como aquilo que reprime (hipótese de Reich, visível em Hegel e Freud) em favor de seu entendimento como o emprego de uma

³⁷ O meteorito de Bendegó foi encontrado em 1784 no interior do sertão da Bahia e transportado para o Museu Nacional em 1888. Segundo a autora, a saga para o transporte da pedra gigante da Bahia para o Rio de Janeiro é emblemática do próprio processo de institucionalização do discurso científico no país como verdade acionada para a consolidação da ideia de nação brasileira. A pedra leva o nome do riacho em que caiu durante o seu deslocamento, tendo permanecido por lá por 103 anos até que, finalmente, fosse levada ao Museu.

relação de força perpétua no interior de uma pseudopaz solapada por uma luta contínua, passa a ser conjugada com uma visão do poder nos termos de combate, enfrentamento, guerra (hipótese de Nietzsche).

Assim, se se assiste, como consequência do desenvolvimento dos Estados ao longo da Idade Média, ao apagamento das relações belicosas no corpo social tendo em vista a ocorrência da estatização da guerra, de modo que tais relações, efetuadas entre os homens até o limiar da época moderna, passaram a funcionar nos limites exteriores do Estado, tendendo a se tornar uma atribuição técnica própria ao aparelho militar com o aparecimento do exército como instituição, valeria trazer à tona as forças que a genealogia do poder como guerra desencava.

Com efeito, tais forças trazem à luz o fato de que alguém, anterior a Clausewitz³⁸, enxergou a guerra na filigrana da paz, no princípio de inteligibilidade do Estado, nas instituições e na história, na conclamada ordem civil. Ao observar a emergência, nos séculos XVII e XVIII, do princípio que Clausewitz teria invertido, Foucault (2010) apresenta sua (re)inversão – a política seria a guerra continuada por outros meios – segundo três acepções: 1- as relações de poder em sociedades como a nossa teriam sempre um ponto de ancoragem numa certa relação de força estabelecida *na* e *pela* guerra em momentos historicamente precisáveis; 2- essa relação de força teimaria em ser reinserida perpetuamente nas instituições, nas desigualdades econômicas, na linguagem e nos corpos fazendo reinar sempre, via certos episódios, fragmentações e deslocamentos, a continuação silenciosa da guerra, ainda ou principalmente quando o que se conta é a história da paz civil e de suas instituições; 3- a decisão final adviria, sempre, da própria guerra como o momento de uma prova de forças em que as armas seriam os juízes, de modo que somente as derradeiras batalhas substituiriam o exercício do poder como guerra continuada.

A introdução do problema da guerra na análise do poder seria, mais tarde, obliterada no decorrer do próprio pensamento foucaultiano em favor de seu interesse pelos diferentes processos de subjetivação engendrados em nossas sociedades, traçando um percurso que vai do biopoder à governamentalidade. Não obstante, se o modelo binário da guerra se tornou insuficiente em face da visão de uma multiplicidade de lutas pontuais como expressão de ações sobre ações ou, se se preferir, do governo das condutas forjado por todos e cada um, a

³⁸ Teórico da guerra e estrategista militar no Reino da Prússia, Carl von Clausewitz (1780-1831), autor da obra *Da Guerra*, ficou conhecido pela assertiva de que a guerra não seria nada mais que a continuação da política por outros meios.

escolha, aqui, foi a de trazer e manter o binômio guerra-poder sob uma mirada investigativa devido a aspectos que se relacionam tanto à sua emergência no século XVII como o discurso da luta ou do enfrentamento das raças através das nações e das leis³⁹ quanto à colonização que lhe foi investida, de variadas formas, a partir do século XVIII.

Por certo, o discurso da luta ou do enfrentamento das raças emergiu, segundo Foucault (2010), depois do fim das guerras civis e religiosas do século XVI, mais propriamente nas lutas políticas da revolução inglesa do século XVII e na França do século XVIII, a propósito da dupla contestação – popular e aristocrática – do poder régio, o que comprovaria sua ambiguidade. Colonizado no século XVIII pelo poder régio, teria sido neutralizado no século XIX pela dialética hegeliana (e outras), antes que fosse enquadrado na perspectiva da luta de classes, e utilizado pelo nazismo em prol da questão racial em políticas de discriminação e extermínio. A partir daí, a proliferação e a superfície de alargamento de tal discurso teriam sido rápidas, avançando pelo século XX afora.

A complexidade aí presente exige que a abordagem de tal discurso se dê segundo algumas frentes de observação afinadas aos interesses da pesquisa (tanto no que diz respeito aos seus focos de análise quanto àquilo que se lhe constitui como força estruturante sob o ponto de vista teórico-metodológico), a saber: 1- trata-se da emergência daquilo que se constitui como o primeiro discurso histórico-político sobre a sociedade, pelo qual o sujeito que fala, inserido em uma perspectiva de combate e, por isso, não totalizado nem neutro, estabelece um vínculo até então inexistente entre relações de força e verdade, impondo um direito singular e ambíguo marcado pela dissimetria: uma verdade-arma; 2- o binômio história-política expõe a impossibilidade de se compreender a emergência da dimensão moderna da política ou do saber político como elemento de ação nas lutas reais da sociedade sem que se traga a própria emergência do saber histórico como descrição e análise de forças, ou seja, de um saber que, por si mesmo, funcionaria como elemento de combate ao afirmar que estamos em guerra e que se faz a guerra decifrando a luta que perpassa as instituições de direito e de paz; 3- por sua via, entramos em uma forma de tempo em que a questão do poder vinculou-se a das servidões, libertações e alforrias ou, se se preferir, a uma história cujo verdadeiro sujeito seria o povo, de modo que a ideia da revolta passou a ser formulada não

³⁹ A noção das raças, nesse contexto, diz respeito a grupos que não têm a mesma origem local, cujo vínculo teria se dado pela violência da guerra. Tal noção seria derivada da noção de nação. Esta designaria, por sua vez, o sujeito que fala como um sujeito da história de tal modo que a nobreza era uma nação, a burguesia também era uma nação etc. Daí derivaria, igualmente, o conceito de nacionalismo do século XIX, o problema revolucionário da nação, bem como, mais tarde, a noção de classe (FOUCAULT, 2010).

apenas como resposta ao que haveria de intolerável na situação dos mais injustiçados, mas como direito absoluto de uma necessidade histórica correspondente à guerra, sendo indissociável, portanto, da própria ideia de revolução que perpassa o funcionamento político da história do Ocidente há mais de dois séculos; 4- o fato de que esse discurso histórico-político, tendo sido efetuado como uma arma política acionada no ponto de articulação entre o poder e o saber administrativo da monarquia, e se oposto, portanto, a uma função tradicional da história que operava pelo jugo da lei e da glória via, principalmente, a monumentalização de determinadas memórias centradas na soberania, ao ser reimplantando sob uma forma autoritária exatamente entre o poder régio e administração pública na França do século XVIII, vincula-se, ainda que pela via de seu próprio apagamento ou colonização, ao nascimento das primeiras instituições de História⁴⁰ – e, por conseguinte, à própria acepção moderna de museu –, nutridas pela defesa da necessidade de uma certa organização do saber histórico no contexto das sociedades disciplinares; 5- é justamente mediante o trabalho da disciplinarização dos saberes no século XVIII como uma das mais importantes estratégias de domínio do discurso histórico-político como força real das nações em luta que uma específica ideia de liberdade será forjada, e que a figura do bárbaro, em contraposição à do selvagem como ser, ainda, socializável, será utilizada contra o pano de fundo da história ou da própria ideia de civilização: ao ser apresentado como distinto mas demasiado aventureiro, sem pátria, comércio, arte ou lei, a liberdade que lhe era anteriormente imputada sofre uma irremediável associação com a pobreza, a brutalidade, a pilhagem, a crueldade e a violência, dando a ver, portanto, a constituição, no Estado Moderno, de uma importante clivagem pela qual a ideia de liberdade passa a ser vinculada à verdade e ao saber – e, altivamente, ao saber da arte – como produtos da ordem e da paz, cuja frutificação seria impossível do lado de lá desta suposta fronteira, ou seja, sob o caos ou o grotesco da guerra.

Grosso modo, tais frentes condensam: aquilo que teria permitido o elogio que Foucault (2010) rende ao discurso histórico-político quando o vê funcionar, no momento de sua emergência e ocorrências pontuais, como uma espécie de contra-história dado que aquebranta de modo irreversível o discurso da verdade e da lei tal como eram feitos, chama a explicação por baixo invertendo as polaridades tradicionais da lei e da história e redescobre o infinito da

⁴⁰ De acordo com Foucault (2010), vemos esboçar-se, no século XVIII, uma espécie de Ministério da História: em 1760, com a criação da Biblioteca de Finanças; em 1763, de um Arquivo de Documentos; em 1781, da fusão dessas duas instituições em uma Biblioteca de Legislação de Administração, História e Direito Público. Tais iniciativas configurariam, dez anos antes dos Estados-Gerais, a primeira aceitação implícita de algo como uma constituição e seria a partir desses materiais reunidos que os Estados-Gerais foram projetados e organizados em 1789.

história se desenvolvendo inteiramente nela; a apreensão de que algumas das linhas constitutivas deste discurso continuam ativas até hoje, uma vez que assistimos à contínua reinscrição do binarismo que lhe é fundante via, por exemplo, o modo majoritário do pensamento revolucionário, ainda que cooptado por diferentes formas de autoritarismo; uma via de entrada outra para o entendimento da própria emergência do museu moderno, na medida que tais ocorrências estiveram ligadas, ainda que pelas avessas: a racionalidade reinante no mundo organizado do museu expressaria uma necessidade específica de mediação entre as coisas e os homens (e, em especial, entre a arte e os homens), em um mundo que não mais poderia se manter seguro sem que se ordenasse o próprio movimento de suas populações, prevenindo-o de toda e qualquer insurgência; também por uma via de entrada outra, a compreensão do modo como uma determinada ideia de liberdade que segue, também, até os dias atuais, é forjada no século XVIII como expressão da verdade e do saber (e, especialmente, do saber da arte) sob a égide da paz.

Neste momento, interessa dizer que a necessidade de fazer reverberar pesquisa adentro uma ponta da complexidade de tal discurso naquilo mesmo que o funda e coopta sobreveio quando do encontro, no processo investigativo da presente pesquisa, com uma expressiva presença de imagens de guerra na massa discursiva pertinente às práticas artísticas da primeira metade do século XX, ainda que a remissão direta à esta específica belicosidade do período não seja condição *sine qua non* para a evocação da dimensão operada por Foucault entre poder e guerra, nem tampouco expurgue, das manobras realizadas, uma atenção primeira ao minucioso trabalho do governo típico das sociedades de controle, conforme o escritor e artista William Burroughs as teria designado (DELEUZE, 1987).

Para dar ensejo, nesta trajetória investigativa, à problematização da incidência do aparato educativo nos meandros do que nos é oferecido como o trabalho institucional expositivo da arte segundo a conformação de um movimento que não é unilateral, mas recíproco, com vistas a retirar do valor desse encontro e de sua inegável intencionalidade aquilo que o absolutiza como um bem inquestionável, culturalmente edificante e para sempre memorável, há de se somar à utilização das novas observações assinaladas como ferramentas para o trabalho analítico, o elemento que a pesquisadora Elisa Vieira acresce à (re)inversão do princípio de Clausewitz desencavada por Foucault quando, ao examinar, especificamente, a intensificação da experiência educacional contemporânea, pergunta: “[se] a política é a continuação da guerra por outros meios, não seria a educação a continuação da política por outros meios?” (VIEIRA, 2016, p. 129).

Desta feita, trata-se de presentificar a cifra mesma de uma guerra contígua à política e ao intento educativo nos tantos discursos de paz, coesão social e cuidado para com a população que se disseminam com bastante ênfase a partir da década de 1930 como condição para a conquista de uma sociedade encaminhada retamente para o progresso conforme o florescimento das artes poderia comprovar.

Se se há de afirmar, pois, uma espécie de florescimento marcado desde então pela implementação oficial, em solo brasileiro, da patrimonialização de bens históricos, artísticos e culturais, assim como pela institucionalização da arte moderna ou pela eclosão dos grandes museus de arte no final da década de 1940, trata-se de tornar impossível a abordagem de tais feitos sem que se mencione, livres de quaisquer hierarquizações, a simultânea ocorrência de tantos outros que lhes são, pois, indissociáveis: a incidência de campanhas médicas nas questões de gênero e de família na cidade de São Paulo entre 1890 e 1940 (MATOS e MORAES, 2007); a hierarquização da sociedade paulista no usufruto das ruas entre as décadas de 1920-1945 (TANNO, 2009); a patologização do CC (cheiro de corpo) no pós-guerra (KOBAYASHI; HOCHMAN, 2015); a perseguição do Bloco Chave de Ouro pela polícia às quartas-feiras de cinzas do carnaval carioca (CAETANO, 2015) etc. Indo diretamente a uma fonte da década de 1930, ressalta-se: a criação de uma política sanitarista de prevenção de moléstias via educação sanitária da população, assim como da higiene do trabalho, da alimentação, das habitações e das piscinas; construção de dispensários, preventórios, sanatórios e hospitais em todo o país para prevenção e tratamento de: tuberculose, malária, peste bubônica, sífilis, e, especialmente, da lepra com a inestimável contribuição da Fundação Rockefeller por meio da organização de uma polícia de extinção de focos de contaminação; a reorganização do serviço da polícia sanitária dos portos marítimos, fluviais e aéreos; o reaparelhamento para o tratamento de doenças psiquiátricas; a ampliação das redes de abastecimento de água e de esgotos; a construção de serviços de puericultura e de equipamentos voltados à proteção e saúde das crianças: maternidades, lactários, creches, consultórios e hospitais infantis; o encerramento de questões sociais como caso de polícia com a implementação de leis trabalhistas e comissões de conciliação e julgamento; a criação de uma política de controle da imigração e de núcleos de povoamento; a organização e sistematização de estatísticas concernentes à assistência social e ao trabalho; a consolidação da demarcação das fronteiras do país etc. (O OBSERVADOR..., 1939).

Torna-se necessário apontar, no entanto, que se se poderia inferir, em tal processo, o peso da mão do Estado como mandatário exclusivo de um intento educativo explícito e

multifocal no controle da população, fortemente verificável, segundo o que aqui interessa, no trabalho de patrimonialização implementado no país, a própria visão dos rumos que tal processo tomou, atestada na presente escrita há exatos 81 anos da criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937) no governo de Getúlio Vargas, expõe o equívoco de tal crença, uma vez que: 1- visibiliza a presença de tal intento em todo tecido social de uma forma que extrapola quaisquer limites de intervenção denotando o fato de que linhas de variadas estirpes lhes são constitutivas; 2- torna igualmente clara a impossibilidade de que a máquina estatal funcione como algo que estaria no comando absoluto ou, ao contrário, à margem das relações que nos subjetivam e assujeitam todos os dias.

Em um mundo que já se oferece à plena pedagogização, importa, portanto, tomar o encontro arte-museu-educação menos pelo que poderia proporcionar nos termos de uma potência própria ou específica (nunca passível de ser dada de antemão), do que pela verificação de que a primazia do vetor educativo como produto e produtor de intermináveis vitrines contentoras deste mundo, visíveis ou não, dizem respeito, antes e mais do que tudo, ao sucesso de um específico processo de governo de si de do outro, legitimado como necessidade ímpar para o bem comum, tanto na forma de desenvolvimento social quanto da edificação de si.

Nesse sentido, valeria notar o quão, nessa perspectiva, o referido encontro é por si mesmo um ato belicoso, uma vez que opera para manter crível o ideal de liberdade que, historicamente, lhe é imputado, ao mesmo tempo em que o mantém utilizável em nome de mais governo, inclusive e mais ainda quando o que se vê aí inscrito é o cunho da transgressão. Notar tal incompatibilidade parece ser uma das mais urgentes necessidades de nosso tempo, tanto e principalmente porque nem sequer a notamos em meio à sua própria disseminação.

Isso em vista, valeria trazer à baila a imagem de duas situações expositivas a princípio díspares ou fortemente distanciadas: o Museu de Auschwitz-Birkenau e o Instituto Inhotim. O primeiro, inaugurado no ano de 1947 como um museu-memorial de Estado, Auschwitz-Birkenau concentra uma rede de campos de concentração cujas terras, ao sul da Polônia, foram anexadas à época pela Alemanha nazista, sendo visto hoje como o maior símbolo do Holocausto por ter perpetrado o genocídio de aproximadamente 1,2 milhões de pessoas. Declarado pela Unesco em 1974 como patrimônio da Humanidade, recebeu mais de 2 milhões de visitantes em 2016, um recorde na história da instituição, justificado pelo diretor do local, Piotr Cywinski (2016, s. p.), pelo fato de que

no mundo de hoje, atribulado por conflitos, pelo aumento da sensação de insegurança e pela ascensão do populismo, é mais necessário do que nunca

lembrar os capítulos mais sombrios do passado e os alertas que contêm os exemplos desse passado obscuro, como o campo de concentração de Auschwitz.

Alguns desses alertas parecem ter sido, no entanto, igualmente exterminados segundo o que nos conta generosamente Georges Didi-Huberman (2013) quando de sua visita ao local em 2011. Para mencionar apenas algumas das decisões curatoriais apreendidas, nesse sentido, como sensações dolorosas pelo filósofo, seguem: a transformação do paredão de execuções ou paredão da morte originalmente pintado de preto e constituído por placas de cimento, areia e madeira para evitar que as balas ricocheteassem, em uma parede de teatro feita de um aglomerado de fibras cinzentas unidas por argamassa, gesso ou cimento líquido, destinada a receber imagens piás, flores, coroas e pedras funerárias etc.; a transformação dos galpões 13 a 21 em pavilhões nacionais com total reconfiguração dos espaços internos em lugares de exposição, à maneira da Bienal de Veneza:

o pavilhão polonês, com seus grandes quadros didáticos e sua ênfase nacional; o pavilhão italiano, com sua arquitetura inferior entrançada, como se carecesse de uma extravagância decorativa para veicular suas mensagem histórica; o pavilhão francês, com seu ‘roteiro’ assinado por Annette Wiewiorka, sua ‘cenografia’ e seu ‘grafismo’, seus rostos e sombras desenhados na parede, sua instalação imitando uma obra de Christian Boltansky e uma cartaz do filme Shoah, de Claude Lanzmann (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 108).

Soma-se a transformação das fotografias do *Sonderkommando* – prisioneiros judeus encarregados do trâmite dos cadáveres, eles próprios fadados à morte – como únicos testemunhos visuais de uma operação de asfixia por gás durante o desenrolar de seu próprio acontecimento, em objetos de memória via uma operação outra: a da redução das condições de realização ou de existência dessas imagens tanto pela manipulação de seus elementos quanto pela omissão de uma delas.

Nessa operação de redução, três das quatro fotografias clandestinas realizadas por um dos membros do *Sonderkommando* em um dia de agosto de 1944, muito embora sejam comunicadas como réplicas, foram, segundo Didi-Huberman, decupadas: a imagem das mulheres que correm em direção à câmara de gás é um *close* que extrai da fotografia real uma área bem maior ocupada pelo bosque de bétulas; as outras duas imagens que mostram a incineração dos corpos ao ar livre suprimem, como uma espécie de procedimento de correção, o ângulo enviesado com que foram tiradas, assim como a penumbra que lhes cobria, advinda da própria câmara de gás. Quanto à quarta fotografia, exatamente a que foi extirpada nas decisões curatoriais do projeto que ergue o Museu-Auschwitz, ela diz respeito ao momento em que o fotógrafo clandestino de Birkenau, tendo decidido registrar a poucos metros da

guarita a corrida desesperada das mulheres conduzidas à câmara de gás, na impossibilidade de retirar a tempo a câmera fotográfica do balde onde estava escondida, posicionar o olho no visor e ajustar o foco, acabou por clicar as árvores do campo às cegas.

A decisão curatorial que suprimiu essa imagem daquilo que é comunicado a milhões de pessoas, no trabalho do Museu, como *a* memória de Auschwitz, externa e sintetiza, com uma agudez irrefutável, o procedimento comum às demais reduções descritas. Considerada inútil pelos curadores por não conter diretamente o referente que visa, a imagem ausente conserva e devolve aquele lugar à materialidade mesma que o efetiva pela qual seria possível afirmar que até mesmo a câmara de gás existia para cada um na “rede cruelmente relativa das ‘triagens’, das decisões da SS e, em geral, das inúmeras condições em que cada destino podia variar” (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 124), por pouco que fosse.

Como efeito, a imagem ausente, somada a duas outras tomadas como prova de que foram tiradas do lado de dentro de uma câmara de gás cuja porta estava aberta para o norte para fins de arejamento – exatamente aquelas em que se descobre a cremação dos corpos sobre a plataforma –, evidenciam, segundo o filósofo, no perigo de uma forja cujas consequências seriam rápidas e implacáveis, a transformação de um trabalho de morte em trabalho do olhar, deixando às claras a bifurcação mínima de um destino que passa a ser marcado, eminentemente, pela ação advinda de uma força real de resistência.

Nada mais coerente, pois, que a materialidade de um testemunho cuja integridade se ergueu em meio a um trabalho infernal quase diário seja insuportável ao *metafísico do Holocausto*. Este, ao colocar as câmaras de gás como o “centro absoluto da solução final” ou o “cerne de um drama e de um mistério” fazendo daquele lugar, por excelência, o “lugar da ausência da testemunha” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 124), somente pode afirmar tal materialidade pela via de seu próprio apagamento ou, se se preferir, por procedimentos que retiram dela sua integridade, reduzindo-a.

Com Didi-Huberman reafirma-se, portanto, que a cultura não é “a cereja do bolo da história”, mas um “lugar de conflitos em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos, por mais ‘bárbaros’ ou ‘primitivos’ que sejam” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 105). Ao refletir se poderia haver qualquer ponto de contato entre a luta pela vida nos campos de concentração e as formas culturais da sobrevivência apresentadas no contexto de um lugar de cultura conforme teria sido feito de Auschwitz-Birkenau, o ensaísta adverte que aquilo que possibilitou a existência dos lugares de barbárie, “pensado[s], organizado[s] e sustentado[s] pela energia física e espiritual de todos aqueles que

nele trabalharam negando a vida de milhões de pessoas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 105), foi, também, uma determinada cultura: tanto a cultura antropológica e filosófica da raça, como a cultura estética que traçou uma linha divisória entre uma arte que podia ser ariana e outra que era vista como degenerada.

O que pensar, então, se a imagem extirpada, vista como “defeituosa, abstrata ou desorientada” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 121) é exatamente aquela que mais poderia funcionar, em nosso tempo, como um alerta que contém os exemplos do passado, como diz querer Piotr Cywinski?

A violência da ação curatorial aí investida diz respeito, portanto, ao fato de que tais imagens são menos inúteis do que perigosas no seio de um projeto cuja estratégia primordial é a de não abrir espaço para o (in)imaginável, primando pela determinação de uma legibilidade reta na apreensão do lugar, afeita a uma idealização que reduz a sua complexidade a uma só e mesma coisa. Com efeito, o mesmo aparece subliminarmente nas chamadas turísticas para o campo, dirigidas como que a um determinado infante, as quais asseveram que o visitante deve: fazer silêncio, afinal, não se trata de uma atração turística qualquer, mas de um memorial onde milhões de pessoas foram mortas; munir-se dos serviços ofertados gratuitamente pelo local para melhor aproveitamento da visita: um pequeno rádio com *headphone* e o acompanhamento de um guia durante todo o *tour* com comunicação disponível nos idiomas inglês, francês, alemão, italiano e espanhol; não esquecer de usar sapatos confortáveis; providenciar lanche e levá-lo na mochila; levar água e protetor solar; se for inverno, usar um casaco pesado, gorro, luvas e cachecol, dado que faz frio e venta nos campos, especialmente no de Birkenau, que é mais descampado (OLIVEIRA, [2015?]).

De algum modo, é exatamente a imagem desse descampado – mas não somente ela – que parece favorecer a ousadia de uma aproximação, conforme já anunciado, entre o Museu Auschwitz-Birkenau e o maior museu de arte contemporânea a céu aberto do mundo, o Instituto Inhotim. Algo de específico vem à tona no emparelhamento dos espaços, por assim dizer, livres destas instituições, a ponto de se esboçar, aqui, uma espécie de inversão das opiniões comuns sobre ambos.

Didi-Huberman afirma a respeito do descampado de Birkenau: se a força visual dos muitos troncos de árvores do lugar torna discreta a presença do arame farpado com seus postes de cimento e fios eletrificados, deixando ver a abertura para o distante, ainda assim tal abertura choca-se com as horizontais eriçadas do arame, que rasuram, riscam, ceifam e barram o espaço. Em um só momento, pois, os próprios troncos das árvores transformam-se

nas “malhas de uma armadilha obsidional” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 118), de modo que o campo de Birkenau “fecha-se em sua negação do direito na mesma medida em que é visualmente aberto para o exterior” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 114). Segundo o filósofo, o espaço aí implementado não é o da supressão das referências mas aquele que, para além de toda orientação ou desorientação, oferece nada mais que a apreensão de um *horizonte mentiroso* cuja maior força era a de mitigar os ânimos ou, se se preferir, incitar a desistência.

Se se trata de um horizonte físico mentiroso, valeria notar, nas perguntas que o filósofo lança ao lugar tornado cultura – “o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 108); “cumpre então simplificar para transmitir? Embelezar para educar? [...] Temos de mentir para dizer a verdade?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 120) – que a consagrada distância que se faz crer que existe ou não entre um estado de prisão na dimensão de uma guerra e o governo das condutas no interior de um equipamento cultural, haveria de ser redimensionada.

Nessa perspectiva, seria possível afirmar que os tantos centímetros que separam as duas cercas de arame farpado existentes no Museu-Auschwitz, não obstante mostrem a distância cravada entre duas temporalidades e duas gestões fundamentalmente distintas de uma mesma porção do espaço da história – a cerca originalmente instalada ao redor daquele território quando funcionava como local de barbárie, continua lá, com sua peculiar trama de metal já escurecida pela ferrugem, enquanto outra que lhe é contígua, na cor cinza-claro e em primeiro plano para quem esta no interior do campo, externa a transformação do local em lugar de cultura – evidenciam a qualidade de uma métrica cuja escala é de difícil apreensão.

Embora não se trate, aqui, absolutamente, da proposição da anulação de uma divisa que separa instâncias tão diferentes (o que, com Auschwitz, é impossível esquecer), vê-las como vizinhas, sobrepostas ou justapostas parece já ser suficiente para pôr em estado de confusão linhas que são, a nós próprios, constitutivas. Afinal, trata-se da desestabilização da crença de que, de um lado haveria sempre o absoluto de um encarceramento e, de outro, a plenitude da liberdade.

Assim, se a *pedagogia memorial* instaurada em Auschwitz revela, também, ao filósofo, um horizonte mentiroso – em nome do alcance de uma legibilidade suspeita trai as condições de existência do que tem à mão (como no caso de querer fazer, curiosamente, com que o visitante esqueça que um membro do *Sonderkommando* teve que se esconder para ver, dado o extremo perigo que vivia) – suscitando perguntas facilmente transportáveis às

instituições museais em geral, assim como o é, inclusive, para Inhotim – a rigor, trata-se de uma só e mesma pedagogia: a pedagogia museológica ou a educação para o patrimônio –, o que impediria que o aberto dos 140 hectares de área de visitação desta instituição, tomados integralmente como cenário expositivo, fosse radicalmente visto, ainda que por outros motivos, também como um “implacável ferrolho do espaço e implacável fatalidade do tempo?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 119).

Se tal associação parece, à primeira vista, de uma radicalidade imprudente, afinal, trata-se de um território aberto que expõe o encontro feliz e inadvertidamente profícuo entre a arte contemporânea e a natureza, caberia notar que a relação de causalidade entre elementos díspares presente nas perguntas de Didi-Huberman – ficcionalizar para lembrar, simplificar para transmitir, embelezar para educar, mentir para dizer a verdade – assumem, neste caso, uma envergadura ímpar. Afinal, é em um ambiente de uma estetização sem bordas como o de Inhotim que mais somos musealizados, ou seja, que a eficácia da referida pedagogia estetizante atinge seu ápice, sobretudo por sumir diante do regozijo causado pela sensação fabricada de uma tal liberdade. Estaria aí, pois, a maximização da eficácia da arte em um trabalho deste tipo.

A efetivação de um *tour* pelo local, segundo o traçado de uma rota subvencionada, aqui, pelo uso de uma publicação lançada pelo próprio Instituto Inhotim em 2008, parece poder deixar claro do que se trata. O convite que se faz, portanto, é o de um passeio à contrapelo, como diria Benjamin, do que pregam os discursos que contam o local nas vozes de curadores que participaram diretamente de sua formação: Allan Schwartzman, Jochen Volz e Rodrigo Moura.

O lugar, eminentemente estruturado segundo “encomendas e instalações *site-specific*” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 30), é trazido como exemplar do fato de que a importância dada às obras é a “mesma que o local e o tipo de ambientação projetados para mostrá-las” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 30). De acordo com Allan Schwartzman, “o grande desafio narrativo para nós, curadores e expositores, está em agrupar momentos especiais na forma de uma viagem ou séries de viagens [...]” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 30).

Desta feita, roteiros sofisticadamente elaborados segundo conhecimentos específicos capazes de proporcionar encontros previstos entre o visitante e o conjunto arquitetura-paisagem-museu são funcionalizados como se, todavia, as disposições das obras na natureza ou mesmo nas galerias, incluindo o trabalho da construção e implantação destas naquele grande cenário, ele mesmo finamente construído, se constituíssem como o produto de uma

afinidade natural entre tais instâncias – um diálogo harmonioso, como se insiste em dizer –, a tal ponto que determinados enquadramentos, e, de certa forma, o todo daquele espaço, parecem brotar espontaneamente, diferenciando-se do comum das coisas devido à vocação que a arte teria em transformar tudo o que dela se aproxima, inclusive cada um de nós.

O problema que, aí, parece ser passível de ser apontado, não diz respeito, obviamente, ao necessário uso dos saberes próprios ao trabalho expográfico, presente em toda e qualquer situação expositiva, nem tampouco, de modo estrito, à concepção que o rege, mas sim ao fato de que a intensidade estetizante que deflagra, invariavelmente trazida como o mais potente meio de arrebanhamento e interação do público, atinge sua eficácia se, e somente se, a produção da arte deixar de ser vista no ato mesmo de sua mostragem.

Para que a afirmação não soe como demasiado radical ou, de algum modo, leviana, a explanação das decisões apontadas segundo a concretude que têm, parece poder esclarecê-la.

Trazido como em constante evolução à maneira dos próprios organismos presentes na natureza, uma das mais recorrentes analogias endereçadas a Inhotim, o aproxima dos jardins de Burle Marx. Não obstante este tenha atuado como figura ativa na constituição do local, trata-se de notar que o modo como essa analogia é posta a funcionar redimensiona características vitais à concepção paisagística em tela, reconhecida pela formulação de uma espécie de simbiose entre a experiência da paisagem e o movimento do corpo, reconfigurando-a segundo determinados saberes museológicos.

Daí que “noções formais como continuidade, simultaneidade e mobilidade estão na raiz conceitual de Inhotim [...] [e] o *continuum* da paisagem, de que fala Burle Marx, aqui serve à formação de um museu sem contornos rígidos” (MOURA, 2008, p. 34). Segundo Moura,

Um pouco como no abismo, em Inhotim não avistamos o final nem sabemos onde ele está [...] o que há aqui é o prolongamento e a perda de uma moldura nítida. No campo da museologia para a arte, uma contribuição seria o cruzamento entre a natureza e o cubo branco, recriado e remodelado no inteiror de nossos pavilhões quase industriais, livre de paredes e divisórias fixas. Entre as salas de exposição e a paisagem de Inhotim, não há competição, mas diálogo. No imaginário, o museu é infinito (MOURA, 2008, p. 36).

Dito isto, trata-se de notar que naquele “lugar sem centro, sem ordem obrigatória ou ponto de vista predominante”, ou seja, em um “museu topológico, que não se fecha em círculos, mas propõe um espaço möebiano” (NAVES apud MOURA, 2008, p. 34) em que o próprio discernimento entre espaço interno e externo se apaga, o que se tem é a produção de

uma fina condução do visitante, obliterada, no entanto, por uma sensação de liberdade fortemente regrada pela noção de escolha frente a visão de “percursos livres e não lineares entre as obras ao ar livre e o arquipélago de pavilhões que pontua o conjunto de jardins” (MOURA, 2008, p. 34). Se se pode dizer, nessa produção, da ocorrência de um alavancamento do entendimento da própria arte como sinônimo de liberdade, isso não se dá sem que a estetização generalizada promovida pelo trabalho museal englobe as obras ali, especialmente, apresentadas, de modo que é no infinito mesmo de seu recorte, conforme declarado por Moura, que se constitui, assombrosamente, a sensação de um sem-fim em meio a um espaço-tempo blindado, autorreferente, embotado.

Em afinidade como tal noção de liberdade, uma espécie de sentido supra-histórico pode ser fortemente notado nos discursos sobre a instituição, curiosamente articulado à defesa do cumprimento de sua responsabilidade específica em relação aos aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais da região onde se insere.

Assim, ao mesmo tempo em que a própria escolha do nome – Senhor (Nhô ou Inhô) Tim, de seu dono original – refletiria “uma preocupação e consideração para com a localidade e sua história” (VOLZ, 2008, p. 18; MOURA, 2008, p. 33), marcada pelo contínuo enfrentamento do desafio de assegurar a constituição de uma identidade institucional afim às peculiaridades de uma região repleta de comunidades quilombolas reconhecidas pela Fundação Palmares, isso não se faz sem a contínua remissão a Inhotim como

lugar de convivência multicultural e de várias gerações, sem nenhuma diferenciação entre local e internacional, onde a arte das culturas da Europa, da Ásia e das Américas pode viver lado a lado, onde o conteúdo e a vivência da arte, e não as relativas realizações individuais, são determinantes (SCHWARTZMAN, 2008, p. 30).

O mais curioso nisso, no entanto, talvez seja o fato de que a transmutação de um sentido supra-histórico em força consensual como resultado do trabalho da arte acaba por sofrer uma sobreposição ao se notar, nesse mesmo conjunto de discursos, uma camada expressiva daqueles que trazem o local, dado suas condições naturais específicas e a dinâmica do trabalho realizado, como afeito à vivência de algo como um estado de transcendência em relação à própria arte, à cultura e ao mundo. Desta feita, afirma-se que

[...] ao contrário de um museu que as pessoas visitam por poucas horas de arte e apenas arte, Inhotim trabalha por promover maior integração. Aqui podemos mudar constantemente as condições de enquadramento e apresentação. Podemos atender não apenas as questões da cultura, como também ao mundo, ou ao desejo de sermos retirados dele, ao som do vento por entre as árvores, à microexperiência da forma de uma folha e à macroconscientização da terra como um organismo vivo. Neste lugar tão

retirado do que se conhece como experiência moderna da cultura, podemos enfocar, refocalizar e contextualizar a arte a fim de percebê-la de outra maneira, criar um lugar onde o natural e o construído, o nativo e o inventado possam conviver, fundir-se e, por vezes, trocar de lugar. Ainda estamos na primeira infância. Se tomarmos as decisões acertadas, então dentro de relativamente pouco tempo teremos realizado algo verdadeiramente inédito, que transcende os tempos e os gostos [...] (SCHWARTZMAN, 2008, p. 31).

Tomado como “o topônimo duma localidade virgem para criar um museu novo, do nada e no nada” (MOURA, 2008, p. 33), um *refúgio*, um local originário que funcionaria como a “a antítese do templo da arte, urbano e moderno” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 25), Inhotim desponta, igualmente, como a concretização de um pensamento museológico que estaria à frente de realizações nacionais referenciais no setor, não apenas por escapar ao tradicional embate entre a paisagem natural e o ambiente expositivo – como aconteceria, por exemplo, no MAM (RJ) onde as obras teriam que competir com a Baía de Guanabara e o Pão de Açúcar, ou, por motivos similares, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (RJ), no Museu de Arte da Pampulha (BH), no museu de Arte Moderna da Bahia e no Pavilhão das Indústrias (Pavilhão da Bienal), em São Paulo –, mas principalmente por acionar, na conquista de um *diálogo* caracterizado como inovador entre a paisagem natural, a arquitetura e a arte, uma qualidade interativa outra, capaz de suplantar o regozijo próprio aos espaços comedidos dos outros museus, frisando-se a ausência dos limites de escala para a exibição das obras. Nesse sentido, de acordo com Schwartzman,

as últimas décadas forma testemunhas do crescimento inédito e anteriormente inimaginável do público de arte contemporânea e das instituições que a apresentam. Museus projetados pelos arquitetos mais notáveis de nossa era foram constituídos em quase todos os centros urbanos do planeta, cada um deles ponto de convergência de orgulho cívico e expressão máxima de senso de realização e erudição de uma comunidade. O problema com o grande número de museus é que, embora os melhores ofereçam condições técnicas ideais para preservar e expor arte, eles podem ser frios, pouco comunicativos e até mesmo alienantes. Apesar de um tanto idealizada, sua pureza também pode ser artificial e insipidamente neutra. Particularmente numa época de globalização, em que todas as pessoas, por toda parte, têm acesso instantâneo às mesmas informações, observa-se uma carência crescente de identidade singular, vivência e autenticidade. Portanto, não é de se surpreender que, até hoje, praticamente todo artista convidado a trabalhar em Inhotim não tenha deixado passar essa oportunidade (SCHWARTZMAN, 2008, p. 33).

Se o discurso aí recai na ideia da grande arte, desfavorecendo a legitimação de uma importante afirmativa que, igualmente, o compõe – exatamente a de que Inhotim estaria aberto às representações artístico-culturais das comunidades que se lhe avizinham – urge olhar para as práticas expositivas diretamente relacionadas a algumas obras de arte em

específico (trazidas, pois, com A maiúsculo) segundo a defesa, igualmente posta, da conquista de uma identidade singular, vivência e autenticidade.

Já de início, cumpre observar que, qualquer que seja o desenho dos percursos traçados pelo espectador, os *roteiros de viagem* funcionam como vivências de sequências espaço-temporais cuja apreensão perceptiva age, basicamente, por contraste, de tal forma que o que se vive é uma espécie de efeito *looping*, seja no interior de uma galeria ou fora dela (contanto, inclusive, com a própria alternância entre o espaço aberto e o fechado).

Nesse sentido, determina-se, sob espaços-tempos variados, a oferta de vivências conduzidas linearmente, em direção, sempre, a um ponto mais alto – o ápice daquela sequência – a partir do qual um outro percurso recomeça, de tal maneira que o visitante é mantido sob uma espécie de estado de entretenimento constante.

Segundo Allan Schwartzman,

Embora em grande parte a experiência de Inhotim esteja associada ao desenvolvimento de uma relação espacial entre as obras de arte e a paisagem, uma estratégia igualmente produtiva inclui retirar o visitante desse contexto extraordinário e imergi-lo em outro mundo, tal como o espaço fechado e escuro onde se apresentam vídeos e a visão narrativa singular de um artista como Anri Sala [...] Após uma experiência como esta, o retorno do visitante à paisagem é potencialmente muito mais impactante (SCHWARTZMAN, 2008, p. 28-29).

Em meio a essa espécie de jogo dentro-fora, a referência que Schwartzman faz ao artista albanês Anri Sala permite evidenciar a efetivação do procedimento em tela no contexto de um espaço fechado na medida em que é exatamente o vídeo de sua autoria – *Mixed Behavior* (Comportamento Ambíguo, 2003) – que é apresentado como o zênite de um determinado percurso no interior de uma galeria.

Em contraste, por exemplo, com a Galeria Mata como espaço no qual o visitante vivenciaria, em uma sala envidraçada e cercada por jardins, a visão do diálogo entre “a pele da arquitetura em relação com a paisagem” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 30) nas fotografias de Luisa Lambri dos prédios de Niemeyer, a Galeria Forte, local onde o referido vídeo de Anri Sala foi instalado, faria culminar a experiência de uma específica produção em arte trazida como “mais agressiva, confrontadora e um tanto punk” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 30). Na descrição do curador, sob a ordem de um espaço contínuo e emparedado,

a exposição das obras começa com um conjunto de pinturas em grandes dimensões por Michel Majerus, sendo a primeira um tipo de pôster imponente, próximo à entrada do pavilhão, um embate entre Marilyn Manson (1969) e Willem de Kooning (1904-1997) que dissolve a arquitetura

ao recobrir completamente a parede que lhe serve de suporte. Em seguida o espectador é direcionado para uma comunhão deliberadamente improvável de obras horizontais de Tobias Rehberger, Paul McCarthy e Nuno Ramos; uma apresentação amplamente reinterpretada do épico fotográfico completo *Teenage lust* (Luxúria adolescente, 1983), de Larry Clark; e, finalmente, a experiência bombástica da obra em vídeo *Mixed Behaviour* (Comportamento ambíguo, 2003), de Anri Sala, trazendo uma comemoração do ano novo que mais parece uma guerra (SCHWARTZMAN p. 30).

Se, na perspectiva aqui assinalada, não se trata, simplesmente, de rechaçar ou acolher o princípio que rege qualquer trabalho expositivo-curatorial, cabe, no entanto, observar que no caso Inhotim o procedimento descrito parece contribuir sobremaneira para uma espécie de aniquilamento do valor estético-político da produção artística exposta devido ao fato de que a especificidade própria ao lugar histórico de emergência de cada qual acaba por ser sobredeterminada pelas posições que ocupam como pontos turísticos de passagem nos roteiros de visitação programados, passo a passo, segundo a proposição de determinados efeitos eminentemente sensoriais. Desta feita, ainda que funcione perceptivamente como um parque de diversões, a eficácia da proposta reside em se revestir, laboriosamente, a espetacularização da obra com a parcimônia própria à sobriedade tradicionalmente requisitada no endereçamento à arte pela via de sofisticadas elaborações que a colocam em relação com a arquitetura e a paisagem.

Nesse sentido, é no elaborado jogo entre contrastes perceptivos concretamente arquitetados que outra observação vem à baila. Em relação ao que, aqui, se intenta apreender, parece sintomático observar que *Mixed Behavior*, uma proposta artística em vídeo na qual Anri Sala traz um DJ discotecando na noite do ano novo em meio a fogos de artifício no alto de um prédio em Tirana, capital da Albânia, seja trazida na fala do curador segundo certa displicência no que se refere à sua franca implicação com o que se passava em um ambiente altamente belicoso: como a visão, em uma sala escura, de “uma comemoração do ano novo que mais parece uma guerra” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 30), o vídeo, realizado em um momento em que o país, recém saído do regime socialista, ensaiava seus primeiros passos para a democracia em meio à Guerra de Kosovo, é referido, antes, como ponto de culminância de certo percurso expositivo, ou, se se preferir, de alternância entre um percurso e outro.

Essa mesma lógica pode ser referida a obras alocadas em ambiente externo. A título de exemplo, seguem: a famosa *Immensa*, de Cildo Meireles, originalmente realizada em 1982, não por acaso, na escala 1:1 com o corpo humano dado que discute as hierarquias sociais e suas relações de força, foi, sob o aval do artista, agigantada em Inhotim, tornando as “palmeiras pequenas diante de sua presença e criando uma nova relação corporal com o

espectador [...]” (MOURA, 2008, p. 34); a obra *Bisected triangle, Interior curve* (Triângulo bisseccionado, Curva interior, 2002), de Dan Graham, como produto de uma pesquisa artística originalmente voltada à elaboração de uma linha tênue entre arquitetura e escultura, à discussão da habitação e do urbanismo nas grandes cidades, assim como à do lugar da arte e sua relação com o espectador – formas simples revestidas de vidro, quase sempre com espelhamentos, provocam distorções na percepção do espaço circundante, misturando o dentro e o fora – ganha, em Inhotim, um enorme lago artificial como pano de fundo, de modo a criar “uma relação lúdica e fenomenológica com o espectador: um momento de descoberta na interação ótica e corporal com a paisagem [...]” (MOURA, 2008, p. 34-35); a obra *By means of a sudden intuitive realization* (Por meio de uma repentina compreensão intuitiva, 1996), de Olafur Eliasson, produto de uma pesquisa artística originalmente voltada à construção explícita de pequenas realidades via a manipulação de materiais como a água e a luz, ou seja, uma expressão da reflexão do artista sobre a natureza e a cultura na observação mesma dos usos dos sentidos, costumes e reações, como meio de se propor um posicionamento crítico frente as experiências vivenciadas, é trazida, em Inhotim, pela via do contraste com a obra que lhe é imediatamente anterior no percurso definido (exatamente *Bisected triangle, Interior curve*), ou seja, como a criação de “um espaço de interioridade, claustrofobia e reclusão na imensidão do jardim” (MOURA, 2008, p. 35), funcionando como um ponto de inflexão de um determinado trajeto, uma vez que “propõe uma síntese entre fenômenos da natureza e construções do homem” (MOURA, 2008, p. 35).

Se muitas outras obras e suas formas de exibição poderiam ser trazidas como meio de evidenciação do procedimento expositivo em tela, importa notar que o acirramento da defesa de Inhotim, no discurso institucional, como uma iniciativa que externaria a concretização, em escala arquitetônica e paisagística, do desejo dos próprios artistas de haver um lugar no qual pudessem realizar “projetos fantasiosos, cuja realização eles imaginavam ser inviável” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 26), não se dá sem a afirmação reiterada – como uma espécie de compensação relativa ao risco de que pudesse parecer que não há, ali, “uma coleção criteriosamente focada” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 26) – de que, ao contrário das investidas expositivas comuns, tratou-se de manter, no modo mesmo como as obras ecoam naquela paisagem singular, a fidelidade às “intenções artísticas originais” (MOURA, 2008, p. 37).

Sob tal perspectiva, como a tentativa da produção de uma espécie de blindagem a qualquer possibilidade de dúvida, a imagem do Instituto é associada a produções

historicamente reconhecidas na história da arte do país, que remontam às décadas de 1960 e 1970, via a evocação direta de determinadas obras, exposições e artistas, sendo Hélio Oiticica a referência eminente.

Desta feita, o discurso institucional em tela, valendo-se da fala de Oiticica de que “a velha sala de museu [...] não dá mais pé” (OITICICA apud MOURA, 2008, p. 38), parte para a exposição *Do Corpo à terra*, formalizada em 1970 em Belo Horizonte, e, em meio a rápida remissão a obras como *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político*, de Cildo Meireles, e *Trouxas ensanguentada*, de Artur Barrio, investe na noção da existência de uma afinidade entre Inhotim e o museu sonhado por Frederico Moraes quando o curador o afirma, naquele contexto, como o “plano-piloto da futura cidade lúdica [...] laboratório de experiências, campo de provas visando à ampliação da capacidade perceptiva do homem” (MORAIS apud MOURA, 2008, p. 39). A abordagem retorna, ainda, a Oiticica em referência à exposição *Nova Objetividade* (1967) e, em específico, à obra *Tropicália*, de tal modo que a expressão “fundos de quintal” utilizada por Oiticica como forma de descrevê-la, é trazida pelo curador como “uma expressão que pode definir a experiência com arte em Inhotim: pisar a terra outra vez” (MOURA, 2008, p. 39).

Mas, como associar a tentativa de ampliação da qualidade perceptiva do espectador conforme se assistiu na década de 1960 com a abertura da estrutura da própria obra de arte e o que essa iniciativa implicava em termos diretamente políticos no contexto da contracultura, e aquilo que o projeto expográfico de Inhotim efetua quando conduz o trabalho dos sentidos via as elaborações que conjugam os roteiros de visitação às proposições que unem arte-arquitetura-natureza segundo a noção da oferta de uma experiência originária e autêntica porque vinculada à terra?

Nota-se, portanto, uma espécie de apagamento das diferenças cruciais que habitam as iniciativas postas em associação direta. Na esteira de tal discurso, a ausência da necessária perspectivação histórica que traria à baila a inexequibilidade de uma aproximação entre as produções imbricadas com um contexto político específico e a performatividade própria ao discurso museológico efetivado em Inhotim é continuamente obliterada por ações que, ainda que soem como medidas supostamente reparatórias de tal falta, reinvenstem na afirmação da forte preocupação do Instituto em propiciar, ao público, o legítimo contato com a dimensão política que a produção da arte encerra.

Nesse sentido, uma dessas ações chama a atenção: exatamente a que enleva a referida defesa ao enfatizar a iniciativa de Inhotim em adquirir obras de importância política

inquestionável: na ocasião, *Samson* (Sansão, 1985), de Chris Burden e *Neither* (Nenhum, 2004), de Doris Salcedo.

A obra *Samson*, trazida por sua “particular importância histórica, interativa, experimental e política” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 34), faz franca alusão à narrativa bíblica indicada em seu título. O mito bélico que, às custas de um suicídio heroico, é sinônimo da fundação da resistência para o povo de Israel é aludido na obra de Burden, segundo o artista e professor Lucas Delfino (2010), como exemplo transcendente de abnegação e recusa à rendição ao inimigo, sem deixar, no entanto, de evocar a falha fatal de Sansão quando hesita e sucumbe à sedução da filistina Dalila, que o trai e entrega. Desta feita, a obra, constituída como uma maquinaria que nada tem de antropomórfica – trata-se de um macaco mecânico de 100 toneladas que, conectado a um sistema de transmissão e uma catraca, pressiona milimetricamente duas grandes vigas apoiadas contra as paredes da galeria todas as vezes que um visitante passa por ela, até o ponto em que todo aquele espaço poderia ser destruído – evoca as seguintes imagens em relação: a de Sansão quando se instala entre os pilares do templo em que era comemorada a cerimônia pagã de seu aprisionamento e, dotado de força divina, num abrir de braços, põe o prédio abaixo ceifando muitas vidas (inclusive a sua) e a subversão da visão do museu como espaço sacro da arte a tal ponto que a interdependência entre sua exibição e certa compulsão por vê-la comprometeriam a própria capacidade da arte em existir (STILES apud DELFINO, 2010).

Para Schwartzman (2008), *Samson* desafia o *status quo* na medida em que sua integridade sofre o risco que ela mesma traz ao vincular sucesso ou popularidade com a destruição da arquitetura onde se insere. Afirmada uma “força escultórica [que] transcende a autoria e incorpora o *ethos* antielitista que ditou a estrutura da arte até nossos dias” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 34), a obra é trazida pelo curador como “uma parábola da ética do fazer artístico e das arapucas da industrialização da cultura” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 34).

Instalada logo à entrada do Instituto em uma área percebida como uma espécie de antecâmara, a proposta permite que o visitante se envolva com ela “sem necessariamente identificá-la como obra de arte, até que sons metálicos, estridentes e abruptos indicam que o mecanismo grande e visível aumentou a tensão sobre as vigas e, portanto, sobre as paredes do prédio” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 34).

Não obstante, para Delfino (2010), ainda que seja possível distinguir uma rachadura que se estende até o limite do elevado pé-direito da sala, assinalando, discretamente, “a

reticente ameaça do Sansão de Inhotim” (DELFINO, 2010, p. 14), não se deve negligenciar o fato de que tal obra, encerrada em um museu, terá sua “vocalização subversiva [...] substituída pela delicadeza dos tratos museológicos, a encerrar perpetuamente as ranhuras que insiste em riscar nas paredes brancas do cubo branco onde está instalado” (DELFINO, 2010, p. 15). Ao evocar, igualmente, o risco de que o artista que figura nas atrações de Inhotim desponte, antes, pela via do “escancaramento de gestos insinceros” (DELFINO, 2010, p. 16), principalmente quando deseja prescrever “modelos operativos pretensamente críticos, desejosos de tornar transparentes mecanismos e convenções das instituições de arte com as quais comungam” (DELFINO, 2010, p. 16), o autor traz o depoimento de um visitante quando de seu encontro com Samson:

Depois de passar pela roleta, ir buscar o nome do artista e ter o prazer de me deparar com o nome de Burden, chamam-me a atenção para o fato de que a correia que devia fazer o mecanismo girar milimetricamente a cada passagem dos espectadores estava girando em falso e que, obviamente, as paredes não estavam sendo pressionadas [...] Era a última galeria que estávamos visitando e com ela Inhotim vinha abaixo – de maneira diversa da imaginada por Burden (MIGLIORIN apud DELFINO, 2010, p. 16).

Segundo a perspectiva em tela, não se trata de trazer o caso, no entanto, por uma via denunciativa que aponta as instâncias aí envolvidas – o artista, a instituição e o público – como mais ou menos conscientes de seu papel de algozes ou vítimas, mas sim pela atenção ao modo como o discurso daquele visitante mostra a efetivação de uma relação em ato entre o que viu no giro em falso da catraca e a performatividade museal daquele lugar inteiro.

Dito isto, a segunda obra referenciada, *Neither*, permite tornar mais visível o ponto fulcral da presente investida, não somente por versar diretamente sobre as noções de aprisionamento e liberdade, mas também pelo fato de que é inspirada em uma visita que Doris Salcedo faz a Auschwitz.

A proposta da artista colombiana consiste em uma sala branca vazia que conta com a elaboração, em suas paredes, do paciente desenho de milhares de losangos, cujos traços são marcados, também, via uma espécie de perfuração em maior ou menor grau daquelas superfícies, sendo que, em determinadas pontos, tais losangos são rebatidos ou prosseguem, por superposição ou continuidade, segundo a materialidade de uma grade (alambrado) que é, ali, instalada. Salcedo investe na desarticulação das noções fixas de dentro e fora, ainda que traga à tona a atmosfera de certo confinamento. Segundo a própria artista, *Neither* diz respeito ao seu interesse pela realização de

[...] uma obra que tenha uma experiência, não que narre uma história. Não queria contar a história do campo de concentração, mas sim a experiência de estar em um espaço onde a memória não exista. Você entra aqui, começa a ver a superfície, é repetitiva, exatamente igual. Nesse momento, você tem uma realocação de sua memória, é como se o tempo ficasse em suspenso. Não há nada, é como uma vida confinada, onde tudo – suas memórias, seus objetos, sua vida – é retirado de você para que viva em um espaço vazio (SALCEDO, 2008, s. p.)

Mantidas as particularidades, parece ser possível emparelhar, por afinidade, a proposta de Salcedo à discussão em tela, de tal modo que sua instalação em Inhotim assume, aqui, uma intensidade ímpar. Como a oferta da experimentação de um espaço-tempo claustrofóbico em uma brancura sem-fim, tal proposta externaria, dentre outras, a possibilidade (ainda que, nunca, a garantia!) de que a hegemonia que externa e rege os modos de apreensão do próprio espaço-tempo onde se instala, capaz de fazer supô-lo, sempre, como naturalmente liberto, pudesse ser implodida em favor de percepções díspares.

Não obstante, *Neither*, apontada como grande demais para ser permanentemente instalada na maioria dos museus, e materialmente frágil para suportar muitas reinstalações (SCHWARTZMAN, 2008), ganhou o *status* de um triunfo a mais na coleção do Instituto. Tal dado, somado à trajetória até aqui elaborada, corrobora a afirmação de que o discurso curatorial, à medida em que segue aproximando-se da obra quando a descreve como “um edifício simples e próprio ao fundo do jardim, onde visitantes deixam a paisagem habitada e se aventuram morro acima pela trilha sinuosa ladeada por árvores, encontrando outras obras” (SCHWARTZMAN, 2008, p. 28), parece fazer com que a possibilidade aventada seja crescentemente distanciada em favor de uma experiência cuja factualidade seria, no máximo, a da autorreferência (ainda que isso não seja, também, da ordem da garantia).

Se isso é certo, trata-se, pois, de fazer ressoar na frase de Schwartzman (2008, p. 28) – “*Neither* já existia, portanto nossa tarefa consistia em enquadrar sua experiência” – a afirmativa de que também a proposta de Salcedo acaba por ser tragada, naquele imenso aberto, para o interior de um espaço-tempo fechado, imóvel e perfeito. As coordenadas espaço-temporais que regem a experiência da visita em Inhotim tendem a neutralizar aquelas traçadas pela artista como a materialização de seu pensamento acerca das relações entre os homens e os espaços, não por acaso, disparado no momento em que visita um campo de concentração.

Tendo sido aquebrantado o ideal de liberdade que reina em Inhotim, seria pertinente, ainda, outra observação entre o seu ambiente aberto e o de Auschwitz-Birkenau, de modo a intensificar a inversão proposta. Este, não tendo sido tomado por uma varredura estetizante

totalizadora que é, ao mesmo tempo, da ordem da grandeza e da minúcia, teria, de alguma forma, potencialmente abrandado a implacabilidade do horizonte que lhe é remetido. A despeito das decisões curatoriais, o lugar teria a qualidade latente de convocar o visitante, segundo Didi-Huberman, ao exame de seus próprios atos do olhar. Tal convocação partiria, de alguma maneira, das coisas chãs, como se ali elas nos “olhassem a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 127). A possibilidade de se viver um abatimento particular perante a história, como se se tivesse que envergar par ver melhor, corroboraria, então, para a produção de um olhar inquiridor, à maneira do arqueólogo. Como se não bastasse, outro fenômeno acomete o local, sancionando uma aversão a quaisquer idealizações: a área que cerca dois de seus crematórios na orla do bosque de bétulas expõe com uma relativa constância o massacre que ali se deu; tendo sido inundada por chuvas, regurgita incontrolavelmente lascas e fragmentos de ossos humanos, não havendo aterro que dê conta de imobilizar uma superfície que “ainda recebe solicitações do fundo, que ainda vive do grande trabalho da morte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 128).

Nada, portanto, que faça lembrar o engodo do olhar lançado às alturas em Inhotim, como se até mesmo quando repousa sobre os lagos artificiais que desenham as linhas tortuosas daquele espaço, os utilizasse, na medida em que espelham o céu, como meio de ascender às alturas, lá mesmo onde estaria escondida a verdade transcendental que a arte em sua comunhão com a natureza emanaria.

Não obstante a possibilidade assinalada por Didi-Huberman em relação ao Museu-Auschwitz, própria, sem dúvida, não somente daquilo que o solo daquele lugar emana, mas também de uma particular qualidade de seu olhar, seria necessário formular, no que diz respeito às relações comumente postas no caso da visitação a esse museu e ao Instituto Inhotim – ao primeiro, como a ida a um passado morto ao passo que a este último, como a ascensão a um futuro que um dia chegará –, as seguintes perguntas: quais são os pedaços de nossos corpos que, à maneira dos ex-votos, estaríamos ofertando de bom grado a esses espaços em agradecimento à graça recebida de nos manter idealmente protegidos e supostamente libertos no interior de nosso próprio tempo? Quais despojos de nossos próprios corpos em força esses espaços enlutam na guerra cotidiana que se trava e que nem sequer notamos, sobretudo quando cremos que em um mundo dado ao par patrimônio-museu – ou seja, à plena pedagogização –, um dia se cumprirá a promessa de uma prosperidade regrada pelos desígnios da paz?

Figura 6: *Neither* (2004), de Doris Salcedo



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/neither/mAH4FawHh1wNAA>. Acesso em 13 dez. 2018.

6.2 Arte-museu-educação e participação

“Isto é para informar o Público que, tendo-me cansado da insolência do Povo comum, a quem beneficiei com visitas a meu museu, cheguei a resolução de recusar acesso à classe baixa, exceto quando seus membros vierem acompanhados com um bilhete de um *Gentleman* ou *Lady* do meu círculo de amigos a fornecer um bilhete a qualquer homem ordeiro para que ele traga onze pessoas, além dele próprio, e por cujo comportamento ele será responsável, de acordo com as instruções que ele receberá na entrada. Eles não serão admitidos quando *Gentleman* e *Ladies* estiverem no museu. Se eles vierem em momento considerado impróprio para sua entrada, deverão voltar outro dia” (SUANO apud BEMVENUTI, 2004, p. 16).

Decerto, o modo de se pensar o acesso aos objetos tidos como dignos de serem mostrados à pessoa comum, sofreria importantes alterações no mesmo século em que Sir Ashton Alkrington Hall, na esteira daqueles que, afortunadamente, teriam uma coleção própria a ser mostrada, determinaria a maneira como cada qual deveria portar-se diante dela, conforme consta na nota supracitada, extraída de um jornal inglês de 1773. Zelo e respeito deveriam ser garantidos via o controle assistido das esporádicas visitas, previamente agendadas, à sua propriedade. Afinal, a benevolência de tal gesto não poderia ser respondida com a prática dos pequenos furtos, nem tampouco com o escancarado das agruras que acometiam uma massa populacional desinformada e analfabeta, cuja recorrente postura em espaços como aquele teimava em reproduzir a curiosidade própria às coisas dos circos e das feiras (BEMVENUTI, 2004).

Dentre ocorrências de várias ordens, o paulatino encampamento, pelo Estado, das coleções principescas (que remontam ao século XV), a emergência do museu moderno e o arrefecimento incontestado, antevisto por Benjamin, do *coleccionador autêntico*, atestariam que o que estava em curso era uma mudança crucial no modo de transmissibilidade da cultura (AGAMBEN, 2013b).

Nesse sentido, à inclinação em se apontar Sir Ashton Alkrington Hall como um promissor parceiro da instituição museal, caberia somar o fato de que discursos como o dele sofreriam, a partir de então, uma crescente inibição, ao menos pública e oficialmente.

Em âmbito nacional, foram as *Exposições Gerais de Belas Artes* (Egbas), que aconteceram no Rio de Janeiro do século XIX, que se configuraram, no seio de uma instituição educativa – a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) –, como espaços seminiais da abertura do contato entre a produção da arte dita oficial e o grande público, em um país que ensaiava o uso dessa produção no contexto de reformas educacionais de abrangência nacional,

assim como o agenciamento de um nascente mercado de arte que teria, na figura do colecionador privado, uma importante contribuição.

Dirigir, a tal contexto, certa demora do olhar, permite trazer à baila disjunções e conjunções fundamentais entre práticas artísticas situadas em diferentes tempos.

Ao que parece, o tema da nota publicada no jornal inglês do século XVIII, faz despontar, ainda que por tantas outras vias, uma questão que se apresenta, até hoje, como o nó górdio do encontro arte-museu-educação: afinal, como vencer a distância que é aberta entre uma produção que nasceu no interior das igrejas e dos palácios e o indeterminado das aglomerações variáveis de um conjunto de anônimos no interior de um espaço institucional voltado, exatamente, para isso? Dito de outro modo: como fazer funcionar o que se designará como arte e público no interior de um museu (nota-se: três instâncias recém-inauguradas)?

Se a pergunta aponta o pressuposto da legitimidade de uma oferta, resta observar que, nos diferentes modos pelos quais os saberes pertinentes a tal maquinaria (arte-museu-educação) têm, historicamente, se conformado, dentre as tantas palavras que compõem os grupos lexicais próprios ao enfrentamento da referida distância a ser vencida, uma delas pode ser trazida, nos deslocamentos que sofre, como catalisadora da noção do cumprimento desta missão autoimputada: a palavra *participação*.

Reservada a devida atenção ao fato de que tal palavra tenha sido proeminentemente visibilizada na esfera de uma específica produção artística da década de 1960, a intenção é, aqui, a da efetuação de uma manobra que permita a problematização de seu uso no que diz respeito à própria noção da realização, pelo setor, de um trabalho idealmente inclusivo, dado que parece ser esse o entendimento que lhe é majoritariamente atribuído.

Para isso, parte-se da 25ª Egba (1879) e opera-se um salto para a Bienal do Mercosul (2007). Como marcos de um arco temporal expressivo (128 anos as separam), a elaboração de relações entre práticas pertinentes a diferentes épocas segundo a perspectiva assinalada não se deu sem o vislumbre da possibilidade de uso de uma fonte eminentemente teórica encontrada no arquivo da pesquisa no ato mesmo da presente investida. Tal fonte, já apresentada, dado que acabou por tomar uma posição estratégica na tese, teve, aqui, uma função específica que respaldou, inclusive, certa imersão no curso do pensamento educacional, inevitavelmente atrelado ao âmbito da arte institucionalmente exposta, assim como às configurações historicamente tecidas acerca do ensino da arte. Trata-se, pois, do que o teórico francês Thierry de Duve nomeia como *vanguardismo* segundo um intento voltado ao seu escrutínio

como parte do que teria restado da arte do século XIX, na arte do século XX e, deste, no século XXI.

Uma visita à 25ª Egba dá início, portanto, à empreitada.

Tal exposição, reconhecida por ter atraído uma quantidade de visitas próxima ao total da população da cidade do Rio de Janeiro de 1879, é trazida como um momento em que as conversas sobre as belas artes efervesceram, conforme assevera Ângelo Agostini, exímio cartunista à época:

Dá-se um fato singular, extraordinário atualmente no Rio de Janeiro, a cidade dos bocejos longos e dos Fagundes curtos de inteligência: discute-se belas artes. E discute-se com paixão, encarniçadamente na imprensa, nos teatros, nos cafés, nas palestras familiares, e até na própria Academia se discute belas artes! (REVISTA ILLUSTRADA, 1879b).

Reconhecido por tomar as Egbas como matéria para o exercício de uma crítica ácida em sua revista independente, marco da imprensa nacional, Agostini liderou, em tal âmbito, um acirrado debate que teria mobilizado a sociedade carioca em torno dos assuntos da pintura. A polêmica teria sido despertada pelo fato de que, na Exposição Geral daquele ano, a Academia chamava a atenção para uma discussão de gosto ao trazer duas gigantescas cenas de batalhas de pintores consagrados que rivalizavam entre si: Victor Meirelles, com *A Batalha de Guararapes*, como resultado de uma encomenda do Ministro do Império em 1872, o Conselheiro João Alfredo, com as dimensões de 4,9m x 9,2m, e Pedro Américo, com *A Batalha do Avañy* (1877), pintada e exposta pela primeira vez em Florença, com 5,0m x 10,0m (FERNANDES, 2004; SILVA, J., 2008).

Uma consulta à *Revista Illustrada* permite alcançar o teor dessas discussões. *Grosso modo*, Agostini as expõe quando expressa, ironicamente, tanto a recusa da existência de uma escola brasileira na produção acadêmica do período (uma vez que a expressão constava no catálogo da exposição, em referência, propriamente, a uma mostra paralela à das grandes pinturas históricas), quanto a dúvida da legitimidade de algumas decisões pictóricas dos artistas citados, ressaltando, em tom jocoso, o que via como inapropriado em termos compositivos, técnicos ou mesmo históricos.

Sem deixar de ressaltar as acusações de plágio que chegavam a ambos – quanto a Pedro Américo, referente à moldura de *A Batalha do Avañy* e, no caso de Victor Meirelles, às penas do papagaio com que enfeitou Felipe Camarão, assim como as de pavão que lhes cobriam a nudez –, assinala, por exemplo, o indefensável das explicações deste último acerca de três elementos de sua pintura *Batalha de Guararapes*, publicamente questionados: a idade

demasiado jovem do índio Camarão, a cor notavelmente alterada que deu aos negros, e, por fim, a posição do cavalo montado por Vidal de Negreiros, equilibrado em uma só pata.

Ao entremear às suas explanações a publicação do artista em sua própria defesa, seu humor a aniquilava, como é possível notar na citação que segue, em referência, especificamente, à notória acusação da ausência de expressividade e movimento na pintura, assim como à especial atenção que Meirelles teria conferido ao público espectador em detrimento do que o cartunista defendia como verdade histórica:

Na representação do quadro a Batalha dos Guararapes, diz o ilustre chefe da escola brasileira: ‘não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim a batalha não foi isso, foi encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos’. De modo que o Sr. Meirelles ‘que só deseja acertar’, confessa que alterou o fato, foi de encontro à história, não pintou a Batalha dos Guararapes, mas um encontro feliz e amigável, em que Barreto de Menezes abraçou Van Schoppe, Fernandes Vieira a Felipe Camarão, e Henrique Dias saudou Vidal de Negreiros na sua língua: Bença, meu sá moço! [...] É ocioso notar a posição idêntica e esquisita de pernas, a semelhança de caras, a posição repetida de mãos, a falta de ação, ausência de expressão de quase todas as figuras do quadro [...] A destruição de uma raça contra outra, não poderia, na tela dos Guararapes, contribuir senão para destruir o interesse calculado do artista que só cogitou de chamar a atenção do espectador sobre os personagens principais (REVISTA ILLUSTRADA, 1879a).

Nota-se que a exposição de 1879 está situada já no declínio do Brasil Imperial, de modo que, por sua via, é possível trazer tanto aquilo que as Egbas significaram no período, quanto o nascente processo de suplantação das forças que as arregimentaram. Com efeito, as críticas disseminadas por Agostini permitem o vislumbre simultâneo das condições de possibilidade dessas exposições e daquilo que, no limite, impossibilitaria que continuassem: as reverberações, ou, se se preferir, o processo seminal, também no país, de uma ideia de *arte em geral* (DUVE, 2010) (ainda que não por obra e graça de seus feitos).

Para que fique claro, um breve recuo a 1840 traz a ocorrência de um fato diretamente implicado com tal afirmação. Atendendo às solicitações do pintor Félix-Émile Taunay, um Aviso da Secretaria do Estado dos Negócios do Império à AIBA, noticiou em 31 de março do referido ano que

o Regente, em nome do Imperador, tendo em consideração as razões de V.M. em nome da Congregação de Lentes da Academia de Belas Artes oferece em seu ofício de 13 do corrente: há por bem ordenar que a exposição pública do fim do ano, que até hoje tem sido particular e privativa daquele estabelecimento, se torne geral daqui em diante para as obras de todos os artistas da Corte que forem julgadas dignas de serem admitidas. O que participa a V. M. a fim de que faça constar a referida congregação, para a

sua inteligência e execução. Deus guarde a V.M. – Paço, 31 de Março de 1840 – Antônio Manoel Galvão (SANTOS apud FERNANDES, 2004, p. 3).

Em 16 de dezembro do mesmo ano, uma matéria publicada no *Jornal do Commercio*, evidenciaria a transformação que tal notícia operava no campo da produção e da recepção da arte no país, ressaltando que: “[...] qualquer indivíduo desconhecido, um obreiro em oficina de escultura de madeira [...] [poderia ser aceito pelo] júri de admissão; eis os seus trabalhos expostos: vê-os o soberano; vê-os o povo” (LUZ apud SILVA, J., 2008, p. 103).

Rompia-se, assim, o ciclo das Exposições Gerais que, desde a primeira edição em 1829 (lembrando que houve, algumas vezes, espaços lacunares entre uma e outra), estiveram restritas à participação de professores e alunos da Academia, pondo em marcha um processo, ainda que desigual, comparável ao da bomba de efeito retardado acionada nos Salões parisienses quando, no ano de 1763, foram abertos, por Luís XIV e seu ministro Colbert, ao público recém-chegado, de modo que, na sequência, a produção de artistas vivos, filtrada pela Academia Real de Pintura e Escultura (1648), passou a ser exposta regularmente ao julgamento da multidão (DUVE, 2010).

Segundo Thierry de Duve (2010, p. 188),

Diderot refere 20 mil visitantes no Salão de 1765. Para 1783, a estimativa oscila, segundo as fontes, entre 100 mil e 600 mil. Estima-se em um milhão o número de visitantes de 1831, total que ultrapassa o da população inteira de Paris. Desde o início, a mistura de classes sociais era espantosa, e por volta de meados do século 19, quando surge a vanguarda em pintura, o acesso de todos ao Salão, todas as classes misturadas, é fato. ‘Vi burgueses, operários e mesmo camponeses’, declara Zola.

Ainda que a admissão das obras nas Egbas permanecesse crivada pelo aval de um júri⁴¹, e que isso funcionasse como referência para a formação de um ideal de gosto, a vinda de artistas externos àquele círculo – *qualquer indivíduo desconhecido* –, concomitante ao processo de *abertura ao grande público* a que a Academia teve que se submeter, é o que permitirá, anos mais tarde, que Agostini estampe em sua revista, na crítica que faz a Meirelles de que seria inábil ou estaria equivocado, a evidência mesma dos sinais que diriam de uma importante desestabilização na relação entre o artista e seu destinatário.

Mesmo que não se trate da radicalidade de uma crítica que colocará em dúvida a pertinência da obra à esfera da arte (é ou não é arte?) – como no caso de *Le Déjeuner sur l’Herbe*, de Manet, quando em 1863 é recusada pelo júri por ter sido considerada como algo

⁴¹ Na Europa, o Salão dos Independentes, que acontece em 1884, marca o momento em que as obras não precisariam mais passar pelo júri.

que não diria respeito, em absoluto, a um quadro⁴² (DUVE, 2010), ou, resguardadas as devidas proporções, o da notória crítica de Lobato a Malfatti quando, na ocasião de sua exposição em 1917, refere-se às obras da pintora (e de Picasso & Cia.) como furúnculos de uma cultura excessiva, arte anormal ou teratológica (LOBATO, 1917) –, o que aí se vê são os indícios de que nada mais garantiria a manutenção das convenções que teriam favorecido, até então, certa clareza na determinação do que deveria ser produzido como arte ou, se se preferir, do que se esperava de tal produção.

Segundo a historiadora de arte Letícia Squeff (2011), os catálogos das Egbas evidenciam a existência da prática do colecionismo privado voltado para a comercialização das obras no Brasil oitocentista, tendo funcionado como um material propício à ingerência de seus proprietários na determinação do lugar que essas obras ocupavam na história da arte segundo noções próprias, voltadas, obviamente, à atribuição de valor. Fomentadas, principalmente, nos espaços expositivos, tais relações teriam assumido novas proporções já na década de 1850, quando do referido incentivo econômico, de modo que objetos de arte passaram a ser crescentemente comercializados em meio à emergência de novos hábitos de consumo em uma cidade que, invadida por “cavalos árabes, jóias, relógios, roupas feitas, produtos manufaturados”, apresentava “quadros e livros mistura[dos] a objetos de decoração e móveis em leilões e lojas” (SQUEFF, 2011, p. 131).

Em atenção a essa crescente vida urbana, a historiadora de arte Ana Maria Tavares Cavalcanti (2003) utiliza um curioso anúncio da Gazeta de Notícias de 17 de novembro de 1875 para traçar uma espécie de nivelamento entre o público que, tantas vezes, efervescia nas Egbas, e o transeunte comum que encontra o seu divertimento nas vitrines dos passeios às galerias, lojas e passarelas, assim como nos cinematógrafos, cosmoramas e panoramas como novas formas de entretenimento que chegavam da Europa (o que, sem dúvida, faz ressuscitar a fala de Sir Ashton Alkington Hall). O anúncio divulga as atrações de uma espécie de *museu-circo*, de modo que sua diretora, Mme Perony, declara ter

[...] a honra de prevenir ao respeitável público fluminense, que depois de percorrer as principais cidades da Europa e da América, onde sempre obteve benévolo acolhimento, resolveu demorar-se n'esta cidade, mantendo o seu nunca visto museu de bellas artes, no logar acima [Largo de S. Francisco de Paula, 8]; e convida este público ilustrado e sempre ávido de novidades a visitá-lo, a fim de admirar o que de mais bello se há visto em uma sorte de divertimento verdadeiramente novo nesta capital. Em seu museu –

⁴² Tal fato é emblemático do que se constituir-se-ia, via a patronagem de Napoleão III e o embasamento da crítica de Mallarmé, no Salão dos Recusados, em 1863 (DUVE, 2010).

organizado com o mesmo esmero, asseio e moralidade que tantos elogios há de merecido – encontrará ocasião de admirar QUADROS VIVOS de assuntos históricos e religiosos, copiados de grandes mestres da escola clássica e exibidos sob a direção do célebre artista Sr. Keller, contratado expressamente para este fim com sua família; FIGURAS DE CERA de tamanho natural, em sua maioria constando de assuntos bíblicos; PANTOMIMAS com transformações mágicas; CENAS MÍMICAS, patrióticas e dramáticas; EXPERIÊNCIAS ELÉTRICAS e MAGNÉTICAS; e a alta novidade e grande sucesso da CABEÇA QUE CANTA OU O REMORSO DE BARBLE-BLEUE (PERONY apud CAVALCANTI, 2003, p. 3-4).

A autora investe na elaboração de uma imagem que traz, na relação entre o público e as Egbas, o teor dos anúncios de Mme Perony, na medida em que evoca, eminentemente, para além dos acotovelamentos inevitáveis dos lugares apinhados de gente, situações em que o espectador brincaria de milaborar narrativas entre os quadros expostos, e que o artista investiria no que se denominará Arte de Salão. Aponta, pois, produções feitas para causar sensação via os recursos da espetacularização do tema, da teatralização da imagem – personagens parecem estar sobre um palco, ao mesmo tempo em que o espectador, dado o ângulo de visão – o olho percorre a tela de baixo para cima –, ingressa na cena⁴³ – e do super dimensionamento das obras.

Não obstante, essa parece ser apenas uma das tentativas de captura do perfil do público das Exposições Gerais. Cavalcanti o faz oscilar quando, ao utilizar o romance *Mocidade Morta*, de 1887, do escritor e crítico de arte Gonzaga Duque, produção reconhecida por retratar o círculo de artistas e críticos da sociedade carioca do Brasil oitocentista, traz os “‘amadores entendidos’ que improvisam um binóculo com a mão ‘em canudo’ ou estreitam os olhos para visualizar a composição” (CAVALCANTI, 2003, p. 2), em meio a um público em geral que endeusa o artista, cujas cabeças inclinam e os olhares veneram. A historiadora discrimina, pois, os falsos entendidos ou meramente curiosos, ou seja, os amadores, daqueles que teriam uma aproximação outra para com as obras, supostamente mais conhecedores destas que os primeiros, ainda que pela via da veneração ao artista.

Com efeito, a oscilação presente nessa pequena mostra percorre o conjunto das fontes consultadas de modo que, para além de amador ou reverente, outras formas de endereçamento evidenciam as tentativas da definição de um lugar para esse público, com destaque para as que o trazem como: inculto (FERNANDES, 2004); sem preparo ou interesse (CAVALCANTI, 2003); ávido por novidades (SQUEFF, 2011; SILVA, J., 2008); a procura

⁴³ Ressalta-se que o recurso da inserção do espectador na tela foi um dos recursos referenciais do Neoclassicismo francês no contexto revolucionário.

de *status* ao dirigir-se a uma prática social refinada (SQUEFF, 2011; SILVA, J., 2008); meramente curioso (CAVALCANTI, 2003; SQUEFF, 2011; SILVA, J., 2008); ligados à moda, ao entretenimento e preocupados em fazer parte de um grupo seletivo de pessoas (SQUEFF, 2011) etc.

Ainda que o teor geral dos discursos aponte para a ocorrência de uma relação que teria a ver menos com a arte do que com a possibilidade de um pertencimento social cujo apelo ora é o do culturalmente elevado, ora o do mero divertimento, um fato em comum atravessa o conjunto analisado: o de que as coisas da arte teriam caído nas graças do público, de modo que se discutia pintura e escultura, seja lá como fosse, em rodas que não eram mais somente as da gente da Academia.

De qualquer maneira, a possibilidade de que se incorra na elaboração de uma imagem tripartida ou ricamente facetada como uma possível solução para a dificuldade de determinação desse público há de ser cuidadosamente afastada, pois, ao que parece, uma espécie de indeterminação deva ser considerada como sua própria condição (WARNER, 2016).

É, portanto, com o público indeterminado que o artista terá que lidar, e, nisso, muitas vezes, os flagrantes sinais de uma preocupação em agradá-lo, como bem aponta o editor da Revista Ilustrada na pintura histórica de Meirelles. Cavalcanti, por sua vez, recorre a uma discussão entre duas personagens de *Mocidade Morta* – o jovem pintor chamado Camilo e seu amigo Agrário (alter ego de Gonzaga Duque) – sobre o projeto de um novo quadro, como representativa de que “os artistas preocupavam-se com esse público, queriam sua presença nas exposições e, sobretudo, desejavam sua admiração” (CAVALCANTI, 2003, p. 2). Como se poderá ver, a citação permite, no entanto, mais do que isso, uma vez que a referida preocupação em agradar a algo que, em suma, não é da ordem do apreensível, diz respeito, simultaneamente, ao turvamento inapelável que atingiria, na indefinição mesma da imagem do que a obra poderia ou deveria ser, a própria figura do artista.

E levaram a discutir o quadro. Que seria? Uma paisagem impressionista, simplificada, manchas apenas, efeito barulhento de ocaso delirante, ou um leproso a curar as chagas? Deveria ser tudo novo, até o assunto. O crítico lembrou a cena dos Palmares, negros seminus, brutos e açulados como tigres, de musculatura brônzea, em epileptismos vingativos no último arranco de extermínio... mas, para este faziam-se imprescindíveis uma tela enorme, modelos, paisagem local... Desistiram. Veio a tempo a lembrança de um estudo à Manet, largo, à espátula, sem preocupações de agrado; escolheriam por assunto qualquer coisa escandalosa, uma rapariga nua, sobre uma pele negra de urso, a rir-se embriagada e lúbrica; ao lado, uma taça partida de champanhe, joias arrebatadas e um coração esmagado. Uh!

O coração pulha, cairiam n'alegoria romântica. Nada, realidade pura, a eterna verdade! O pintor lembrou-se de um busto de mulher, simples, sob um efeito de luz em cheio, repousando numa almofada encarnada, carnes descobertas, intumescências sensuais de seios, um langor sonolento de olhar, lábios mordidos em expressão de gozo: seria Cleópatra, seria Salomé [...] (DUQUE apud CAVALCANTI, 2003, p. 7).

Na contramão da inapelável evanescência que acometia as convenções vistas, ainda, como naturalmente pertinentes às coisas da arte, ou, por outro lado, tomando-a, até mesmo, como partido, estava o soberano e, aí, os termos da já referida *mis-en-scène* são outros. Se não há qualquer novidade no fato de que as Egbas tenham funcionado como um importante instrumento para manutenção dos valores monárquicos via a “associação das artes à vida cortesã e essas às práticas próprias de uma nação independente” (SQUEFF, 2011, p. 128), valeria notar que não é por acaso que é exatamente na década de 1850, quando da referida expansão econômica das cidades, que o artista Araújo Porto-Alegre, então diretor da AIBA, em consonância com o projeto de uma ampla reforma das instituições de ensino do país, promovida pelo governo central – a Reforma Pedreira (1854-57), encabeçada pelo ministro do Império do gabinete da Conciliação, Luís Pedreira do Couto Ferraz (daí, o nome) –, instituiu oficialmente, nos moldes do que já havia sido operado na Europa no contexto do barroco mercantilista, o acréscimo do ensino técnico na Academia, cujo efeito imediato seria o da notória divisão entre artistas e artífices; ou seja, o da instauração normatizada dos domínios da alta e da baixa cultura.

Nesse contexto, enquanto os envolvidos na Reforma declaravam que suas ações viriam a contribuir, pelas vias da instrução, para o desenvolvimento de um sentimento nacional que conferiria à monarquia a centralidade necessária para o combate da desordem civil, o diretor da AIBA justificava a oferta do ensino técnico na casa, em nome da defesa de sua própria sobrevivência em meio ao acelerado processo de industrialização e de sua efetiva contribuição para o “alinhamento do Império com as chamadas nações civilizadas” (MATTOS apud SQUEFF, 2000, p. 105). Caberia, pois, aos artistas do rei produzirem imagens e monumentos propícios à manutenção do governo, e aos artistas da rua atenderem às demandas do mercado.

É nesse contexto que se vê, na AIBA, uma espécie de *teatro da corte* (SQUEFF, 2011), cujo ápice se dava quando da visita de Dom Pedro II às exposições. Na ocasião da exposição de 1859, por exemplo, minutas de ofícios da AIBA solicitaram ao governo a “designação de uma guarda de honra em virtude da presença do imperador na abertura da Exposição Geral, como também flores e folhas de canela e mangueira no Jardim Botânico, que era Lagoa Rodrigo de Freitas, para ornar, e uma guarda de 12 homens do corpo policial

da corte [em traje de gala] para vigilância da exposição” (Arquivo do Museu D. João VI apud SQUEF, 2011, p. 133).

Além da justificativa da preocupação com danos que pudessem ocorrer às obras, conferia-se, como efeito geral das medidas, uma atmosfera clássica à instituição, dotando-a de uma espécie de tradição. Nesse sentido, a expografia seguia o modelo dos Salões parisienses. Isso em vista, destacam-se: o recobrimento das paredes com tecidos finos; a preparação dos quadros com molduras douradas, que serviam de divisão entre cada qual, na medida em que eram expostos do chão ao teto com pouquíssimos centímetros de distância entre si; a colocação de bancos no centro das salas de modo que servissem à contemplação metódica das obras, assim como a troca de opiniões entre os visitantes; a disposição das obras nas paredes segundo uma determinada hierarquia: no alto as grandes pinturas históricas, a seguir os retratos e quadros tidos em estima e, por último, as pinturas de gênero, natureza-morta e de paisagem (SCHEFF, 2011).

Como se não bastasse o lugar de destaque, uma preocupação didática maior era conferida às grandes pinturas históricas, de maneira que seguiam acompanhadas, geralmente, de uma narrativa que as descrevia e explicava, justificada pela defesa de que o entendimento de uma ideia de nação, ainda inexistente, deveria ser colocado ao alcance do povo (FERNANDES, 2004). O estatuto educativo a que eram vinculadas tais produções ligava-se, portanto, ao seu alto teor propagandístico. É sintomático, pois, que sejam exatamente essas pinturas, situadas no topo da hierarquização anunciada, que serão atacadas na exposição de 1879, assim como os artistas já consagrados que as produziram. Àqueles que lhes foram contemporâneos talvez não fosse possível nem sequer imaginar o tamanho das transformações que tal indício comportaria.

Não seria possível finalizar essa sumária investida no quadro das exposições oficiais de arte do Brasil oitocentista sem que se trouxesse os princípios fundamentais da *Reforma de 1890* por meio da qual a AIBA – instituição que, já há algum tempo, era “alvo de avaliações desfavoráveis por parte de críticos de arte e de alguns de seus professores e alunos” (DAZZI, 2013, p. 19) –, teve seu estatuto alterado em 8 de novembro, com o decreto n. 983, para Escola Nacional das Belas Artes, como parte de um projeto nacional conduzido pelo então ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, Benjamin Constant.

Como expoente da primeira reforma educacional do período republicano, a Escola Nacional de Belas Artes, dirigida a partir de então pelo escultor Rodolpho Bernadelli, deveria

atuar como instituição modelar de um novo estado de coisas, amplamente visionado por Rui Barbosa em um momento em que o “entusiasmo pela educação e o otimismo pedagógico [...] levaram intelectuais a atribuir à educação a solução dos graves problemas que então ameaçavam o desenvolvimento do Brasil” (OLIVEIRA apud DAZZI, 2013, p. 20).

Nesse sentido, duas frentes de inovação são apontadas: a primeira delas, a da aplicação do ensino seriado pelo qual se pretendia sistematizar os processos de avaliação e organização dos saberes segundo etapas a serem cumpridas, igualmente, por todos, sob um mesmo período de tempo, de modo a inibir as trajetórias individualizadas cujas inevitáveis diferenças nublavam a clareza da condução do processo educativo; a outra diz respeito ao ensino intuitivo ou dos sentidos, também conhecido como *lição das coisas* (DAZZI, 2013; POSSAMAI, 2015).

Interessa notar que este último, que traz à baila o apelo, na esfera da educação, da realização de uma prática que se volta à ideia da *participação*, nasce imbricado não somente a tal âmbito, mas também ao da arte e dos museus.

Segundo a historiadora Camila Dazzi (2013), o chamado método intuitivo surgiu na Alemanha do final do século XVIII e foi amplamente divulgado na Europa da segunda metade do século XIX, momento em que atingiu sua fase ativa, tendo se constituído como uma referência de renovação em educação. Suas raízes remontam, principalmente, às ideias educacionais de Pestalozzi e Froebel, segundo as quais a aquisição legítima do conhecimento decorreria dos sentidos e da observação.

O conhecimento, entendido como atrelado à intuição como a capacidade mesma de ver e observar, deveria ser acionado pelo trabalho desta no “contato com os objetos, os seres e os acontecimentos, seja por meio de atos motores (manuais e gestuais), seja por intermédio dos sentidos (contatos sensoriais) e, mais particularmente, da visão” (CARTOLANO apud DAZZI, 2013, p. 24).

Desta feita, parece clara a relação entre a esfera museal e os de uma pedagogia assentada na defesa da necessidade de se incentivar “a espontaneidade, a curiosidade do educando e a sua participação” (CARTOLANO apud DAZZI, 2013, p. 25) na medida mesma em que se vincula à lição das coisas, à das coleções, não sendo por acaso que tenham emergido, nesse contexto, os famosos museus escolares.

No que diz respeito à esfera da arte, a concepção do método intuitivo estaria diretamente relacionada às próprias noções de intuição e sensação que emergem no contexto das correntes vanguardistas modernas da segunda metade do século XIX, em especial àquelas

cujo fazer artístico é entendido como ligado à pintura da paisagem (SCHAPIRO apud DAZZI, 2013) *en plein air* (como foi o impressionismo, por exemplo).

Tais noções, relacionadas à defesa da libertação dos preceitos acadêmicos, circulavam nos escritos da arte à época, como um modo de se dizer sobre uma concepção artística que passava a valorizar, singularmente, a observação das coisas, conforme expõe Bernadelli acerca do perfil conceutivo que deveria reger a própria Escola que dirigia. Em um relatório ministerial que redige em 1891, por exemplo, refere-se ao trabalho a ser desenvolvido naquela instituição como algo que “desobrigando-se de epíteto acadêmico, nada mais deseja ser do que o livre ensino, conforme a natureza se revela e conforme os temperamentos a compreendem” (BERNARDELLI apud DAZZI, 2013, p. 26).

Na esteira de tais injunções, as noções de individualidade e sensibilidade (RAVAISSON apud DAZZI, 2013) foram somadas às qualidades de um método apresentado como *ativo*, dado que oposto à exigência de que os alunos realizassem uma reprodução exata de um modelo, possibilitando o desenvolvimento do “desejo e os meios de aplicar a uma ideia pessoal às noções que adquiriam” (DAZZI, 2013, p. 26).

É, portanto, sob tal atmosfera que o intento formativo da Escola Nacional de Belas Artes se alarga. Agora, para além dos artistas do rei e dos artistas da rua, a formação ofertada voltava-se, igualmente, para o despontar da necessidade de produzir profissionais preparados para assumir o cargo de professores de desenho nas escolas do país, nas diferentes seriações (BERNARDELLI apud DAZZI, 2013).

A visão desse alargamento, arregimentado em solo brasileiro no momento em que se assiste ao franco declínio das Egbas, ou seja, na transição do governo imperial para o republicano, permite a afirmação de que um dos mais importantes meios pelos quais tal tradição perseverará (como um modo mesmo de sobrevivência) poderá ser observado nas palavras que passaram a compor o léxico representativo de uma nova imagem da educação em um país que se pretendia, igualmente, novo: *sentidos, sensibilidade, sensação, intuição, observação, visão, ativo, curiosidade, espontaneidade, individualidade, libertação, desejo e participação*.

Nota-se, portanto, que tal léxico, inequivocadamente atrelado a práticas artísticas que passaram a ser fundadas sob a aura do moderno, faz subir a palavra *participação* bem antes da década de 1960, utilizando-a em favor de um percurso que desembocará na inauguração dos grandes museus de arte moderna do país no final da década de 1940.

Se esse percurso é por si só um lugar, duas observações vêm contemplá-lo naquilo que, aqui, interessa. A primeira delas assinala o fato de que a emergência do que se configurou como mercado da arte à época diz respeito a um processo de comercialização das obras que operou segundo diferentes frentes. A própria circulação destas no comércio dos centros urbanos, principalmente a partir da década de 1850, quando as cidades receberam um forte impulso econômico com a liberação de um capital antes comprometido com o tráfico negreiro (SQUEFF, 2011), denota a descentralização de tal mercado, amparada pelo fato de que, ao contrário do que comumente se pensa, a AIBA não exerceu, em momento algum, seu monopólio.

Dito isto, interessa notar uma nova funcionalização da noção de *participação* no início do século XX ao se evocar, nas correntes noções de divertimento e consumo próprias à exposição e venda da arte nas lojas de comércio dos centros metropolitanos, certo alinhamento do que ali se dava, segundo um viés assumidamente educativo.

Das antigas passagens e galerias de rua que, na virada do século XVIII para o século XIX, com a invenção das vitrines, já misturavam produtos da arte e itens de consumo, assiste-se à emergência das grandes lojas de departamento: *Le Bon Marché*, em Paris (1852), *Wanamaker's*, em Nova York (1858) e o *Mappin Stores*, de origem inglesa, que aporta justamente em São Paulo no ano de 1913. Essas lojas, ao mesmo tempo em que decoravam seus espaços com obras originais e cópias atestando um duplo *status* – financeiro e cultural –, declaravam-se como “agências culturais responsáveis pela educação do gosto” (CINTRÃO, 2011, p. 28), ofertando, inclusive, a possibilidade de que as obras fossem adquiridas pelo público comum.

Acerca da *Wanamaker*, por exemplo, diz-se que “apesar de caracterizar-se francamente por sua inclinação comercial, buscava um perfil ‘educativo’ ou ‘museológico’” (SAISSELIN apud CINTRÃO, 2011, p. 29), oferecendo aos clientes informações sobre os objetos que vendia. Além disso, comprava obras nos salões de arte de Paris e as expunha em suas lojas de Nova York e da Filadélfia.

Ao anunciar que era, provavelmente, a única rede a adquirir pinturas valiosas diretamente dos Salões parisienses, chegava a afirmar que a presença daquelas pinturas, aliada ao tipo de exposição adotada nas lojas, converteriam o *Wanamaker's* e suas filiais “em museus de grande público, aumentando o interesse de milhares de visitantes e alcançando um número maior do que muitos museus controlados pela cidade e pelo estado” (SAISSELIN apud CINTRÃO, 2011, p. 16).

Não será por acaso, portanto, que o principal modo de exibição e circulação da ainda incipiente produção moderna da arte brasileira se dará no chamado Triângulo, área marcada pela efervescência comercial das ruas XV de Novembro, Direita e São Bento, na cidade São Paulo (CINTRÃO, 2011). Decerto, extrapolava-se o reduto próprio aos encontros promovidos pelo mecenato privado no recôndito de suas residências para o comércio de luxo da cidade: saguões de hotel e de lojas, confeitarias, clubes, teatros, livrarias etc.

Uma frase emitida por D. Olívia Guedes Penteado, eminente figura do mecenato à época, apelidada como “Nossa Senhora do Brasil” (VARGAS, 2017, p. 485) não só por seu apoio à produção da arte afinada com a de Paris como o centro da modernidade, mas também, às iniciativas voltadas à esfera da patrimonialização, vem configurar tal contexto: “Quando se começa a achar bonitas as vitrines do *Mappin*, é porque está na hora de voltar a Paris” (AMARAL, 2013, p. 253).

Se tal frase, lançada à Tarsila do Amaral quando de um passeio que fazem no centro de São Paulo, dá a ver um dos importantes limites constituintes, desde sempre, da aclamada abertura do trabalho expositivo da arte à participação do grande público, a segunda observação assinalada diz respeito a algo que incorreria na tentativa de neutralizar discursos desse tipo.

Trata-se de ver que esse novo e específico processo de institucionalização da arte não se dará sem sua franca implicação com o movimento Escola Nova (Escola Ativa ou Escola Progressista) que surgiu na Europa e nos EUA no final do século XIX, utilizado como o imperativo pedagógico da nova reforma educacional brasileira anunciada por Vargas em 1930. Tal veio encampará os discursos de Pestalozzi e Froebel, tomados, então, como seus pioneiros.

Uma vez em cena o escolanovismo, inspirado, no país, pelo filósofo e pedagogo norte-americano John Dewey (1859-1952), tratou-se de somar ao léxico apresentado as palavras *experiência, criatividade, democracia, reflexão/ação, liberdade e transformação*, não sem transfigurar o conjunto, portanto. Desta feita, artistas e intelectuais, tendo tomado parte da linha de frente de um governo anunciado como revolucionário, proclamaram o princípio “da função educativa da experiência” (FUSARI & FERRAZ, 2001, p. 36), cujo pragmatismo norte-americano atuou como filosofia de base, somado aos conhecimentos recém-chegados das áreas da biologia, sociologia e psicologia.

Nessa perspectiva, a noção de experiência assume um caráter potencialmente transformador, uma vez que é entendida como uma especial forma de enfrentamento de

problemas reais, acionada por uma prática educativa concebida como necessidade social. Trocando em miúdos, tal concepção apoia-se na crença de que o trabalho educativo se constitui por uma via prático-reflexiva necessariamente criativa e democrática (a experiência) porque voltada ao enfrentamento das mais diversas situações concretas da vida e acionada por consensos como produto de discussões coletivas compartilhadas, ou seja, efetivados pela *participação* de todos e cada um em prol da indispensável tarefa de se mover o mundo.

Salienta-se, nisso, que a fácil (e frágil) liga entre tal pedagogia e a arte passa, substancialmente, pela notória e excepcional atribuição a esta última, da criatividade (ainda que nunca, efetivamente, discriminada) como poder natural.

Anísio Teixeira, Roquete Pinto, Venâncio Filho e Sussekind de Mendonça, dentre outros, despontaram no país, à época, como referências para um novo uso educacional dos museus cujo corolário estava na defesa da urgência do estreitamento das relações entre essas instituições e as escolas, de tal modo que servissem como importantes núcleos de amparo à educação formal (LOPES, 1991).

O que interessa entrever nesse contexto é que tendo emergido, conforme aponta Duve (2010), uma *ideia de arte em geral* de tal modo que com qualquer coisa seria possível fazer arte e que qualquer um poderia ser artista não havendo mais qualquer autoridade que conseguisse exercer o crivo de um limite, tenham sido exatamente os saberes próprios à esfera educativa que tomaram a dianteira no necessário processo de (re)constituição, à época, de um novo pacto entre a produção da arte e o público, ou, se se preferir, da consolidação de um lugar outro para a arte.

Algumas evidências podem ser elencadas, nesse sentido.

Se, antes, vertentes do mundo do trabalho, do comércio, da cultura e da educação pareciam convergir para o universo de uma instituição acadêmica – a AIBA – apresentando-se, de algum modo, como condensadas na visão mesma de sua produção artístico-cultural exposta ao público, o didatismo que aí se elabora como necessário à apreensão das coisas vistas segundo determinada constituição do olhar não será mais suficiente.

Assiste-se, pois, na marcha de um país posto a trilhar, continuadas vezes, no caminho correto para o progresso, à dissolução da concentração em um só lugar, de tal tarefa, de modo que o específico teor educativo desse intento será desdobrado nas grandes lojas de departamento como lugares de comércio, nas escolas como lugares de ensino e nos museus como lugares de cultura.

O próprio advento dos museus escolares e pedagógicos (estes últimos, voltados, exclusivamente, para os professores) pode ser tomado, nesse sentido, como sintoma da apreensão generalizada da educação como necessidade social porque vista como meio profícuo para a solução dos problemas que, conforme se acreditava, atravancavam o desenvolvimento do país. Observar o contexto de nascença desses museus e o modo como o perfil de seu desenvolvimento se configurou parece fornecer a medida justa de sua importância àquilo que, aqui, importa ver.

Segundo a historiadora Zita R. Possamai, entre os anos de 1851 e 1922, 72 museus de educação foram criados em diversos países, incluindo os da América Latina, como Argentina (1888), Chile (1911), Uruguai (1889) e Brasil (1883) (MAJAULT apud POSSAMAI, 2015, p. 109).

Como um fenômeno internacional de grandes proporções, tais museus, menos movidos pela tarefa da conservação dos traços pretéritos da educação do que pela necessidade de que esta fosse acionada em prol de um ideal de progresso, apresentavam um amplo escopo de funções: biblioteca; loja de equipamentos escolares; coleções de material pedagógico e escolar; arquivos históricos e estatísticos sobre educação; serviço de edições pedagógicas e de organização de conferências públicas; serviço de apoio aos professores e ao ensino escolar; centro de formação continuada de professores. Para Possamai, tal amplitude permite afirmá-los como lugares de um esforço até então nunca visto: o da compilação suficientemente portentosa de materiais para a “organização de uma ciência positiva da educação, calcada sobre fatos e dados observáveis” (POSSAMAI, 2015, p. 109).

Os museus escolares e pedagógicos emergiram, em grande parte, das famosas *Exposições Universais* da segunda metade século XIX, de tal modo que

a partir da primeira Exposição Internacional, de 1851, a Inglaterra realizara a exposição pedagógica em Londres em 1854, da qual resultou o Museu de South Kensington, criado em 1857, compreendendo museu e biblioteca pedagógica. Após a Exposição Universal de Viena, foi criado o Museu Pedagógico da Áustria, em 1873. A Exposição Univeral da Filadélfia de 1876 deu origem a diversos museus e exposições de educação, destacando-se o Museu Internacional de Educação, instalado no mesmo local da exposição. A partir do material pedagógico apresentado pela França na Exposição Universal de 1878 foi fundado por Jules Ferry, em 1879, o Museu Nacional do Ensino Primário (POSSAMAI, 2015, p. 108-109).

Tais Exposições operavam como um misto de divertimento e instrução, associando espetáculo e didatismo na tarefa expositiva de trazer um pouco de tudo o que se acreditava necessitar ser visto “para todo mundo, para todas as idades, para os sábios, assim como para os menos instruídos [...]” (KUHLMANN apud POSSAMAI, 2015, p. 108). Tomadas, elas

mesmas, como “uma incomparável lição das coisas” (KUHLMANN apud POSSAMAI, 2015, p. 108), podem ser vistas como refletidas nos museus escolares e pedagógicos tendo-se em vista a afirmação de que neles os objetos podiam ser intensivamente manipulados a ponto de serem, até mesmo, destruídos (TRIGUEIROS apud POSSAMAI, 2015) e, também, divulgados como produtos comercializáveis, sem qualquer prejuízo, conforme se alega, de sua função instrutiva.

Afinados com uma das vertentes da Reforma educacional de 1890, poderiam ser tomados como exemplares da emergência de um pensamento educacional dignatário, em seu enredamento com as teorizações próprias à esfera da arte, do uso inaugural da palavra *participação*. Ainda que em poucas décadas o léxico próprio a tal pensamento – *sensibilidade, sensação, intuição, observação, visão, ativo, curiosidade, espontaneidade, individualidade, libertação, desejo e participação* – tenha sido tomado, de algum modo, como esteio para o que se configurou como uma nova necessidade em termos educacionais, ou seja, o movimento Escola Nova, ativado, por sua vez, segundo as dimensões éticas e estéticas do pensamento deweyano, este tornaria a reconfigurar um determinado ideal de *participação*, crivado, agora, pelas palavras *experiência, criatividade, democracia, reflexão/ação, liberdade e transformação*.

Incorre que o entendimento do espaço institucional expositivo que se consolida no século XX – o cubo branco, sóbrio, asséptico e silencioso – como o espaço, por excelência, da arte, dá a ver que a forja de seu fácil antagonismo em relação ao espaço expositivo característico do século XIX – afinado à imagem da lição das coisas nos museus escolares, de paredes apinhadas de tela, sofás nos centros das salas para descanso e conversa, elementos decorativos como cortinas etc. – diz respeito não, propriamente, à noção de que a participação do público teria perdido importância mas, ao contrário, de que se teria ascendido, no percurso de um a outro, a um ideal de participação, dado o alcance de uma espécie de transmutação do corriqueiro e demasiado mundano em atitude contemplativa (ainda que isso possa soar como uma contradição em termos).

Mas o mais intrigante, nisso, é verificar que tal ideal, perfeitamente apreensível se se levar em conta a produção de uma afinidade entre as noções, igualmente deflagradas, de autonomia da obra e liberdade individual na experiência da arte, pode ser facilmente aquebrantado quando aquilo que busca evidenciar como a maximização da participação no contato com a produção artística pode ser visto, antes, como o rebaixamento de uma

efervescência vital (esbarrões de corpos, emaranhado de vozes etc.), ainda que passível de ser metaforizada pelo reluzir das vitrines.

Antagonismos à parte, interessa evidenciar o fato de que uma linha constitutiva vital do par autonomia-liberdade diz respeito aos mecanismos concretos que operaram (e operam) em favor de sua regulação, por mais paradoxal que isso possa parecer. Nesse sentido, aquilo a que se assiste na reforma educacional encabeçada por Benjamin Constant no final do século XIX quando, ao lado da *lição das coisas*, sistematiza o ensino seriado como forma de inibir trajetórias individuais na condução de um processo educativo que ganhava em clareza, pode ser tomado como um dado paralelo ao que constituir-se-ia como o entendimento majoritário do espaço expositivo da arte.

De algum modo, a sublimação da concretude vinculada ao manuseio próprio à lição das coisas, ou seja, à balburdia que lhe seria característica (desde sempre banida da escola), vieram somar, no novo entendimento conceptivo de tal espaço, a condução sistematizada dos corpos, a regulação das vozes e do desenho dos gestos, tanto mais devotados à crença em uma experiência metafísica da liberdade quando mais subordinados aos percursos linearmente ordenados segundo as narrativas oficiais de uma história que dizia (e diz) contar a arte.

Observar, segundo a perspectiva em tela, as alterações lexicais próprias ao conjunto de palavras que seguiram sendo funcionalizadas para o exercício desta tarefa, diz respeito, portanto, à visibilização mesma das mudanças constitutivamente implicadas como o governo de todos e cada um. Quando tais palavras coincidem com aquelas diretamente utilizadas pelas instâncias que, a rigor, assumem a tarefa de gerir as populações ou se impõem como meio de melhor atendê-las – aprimorar o humano ou propagar o progresso –, é necessário desconfiar.

Desse modo, se uma palavra cuja potência de significação parece pertinente à movimentação disruptiva de uma determinada esfera do saber, passa a ser indefinidamente repisada, batida e rebatida em seus espaços-tempos de ação (não importa de onde venha tal uso) de tal maneira a servir aos automatismos do próprio pensar, há de se notar que aquilo que aí se deu não foi nada menos do que a conversão de sua potencialidade crítica em mera função ideológica. Claro está que tal conversão há de ser vista como inequivocadamente enredada ao processo de institucionalização dos saberes aos quais sua utilização supõe, ainda, poder contribuir.

Segundo o historiador Flavio H. A. Brayner, isso se dá com a ocorrência de uma espécie de *dicionarização* de um léxico, entendida não como um trabalho de definição e

sinomização, mas como algo cujo teor permitiria anunciar como seu primeiro mandamento a frase: “não usarás outras palavras para me pensar” (BRAYNER, 2017, p. 863). Decerto, parece patente no modo mesmo como os léxicos próprios aos deslocamentos do encontro arte-museu-educação são constituídos, o abandono de um esforço voltado às semantizações necessárias, o que, por si só, expõe os enquadramentos conceituais sistemáticos e institucionalizantes que os subsumem.

Nesse sentido, nota-se, por exemplo, nos deslocamentos de uso da palavra que, aqui, interessa – *participação* – que sua funcionalização não é favorecida pelo esforço de se definir com o necessário rigor a razão de seu uso a cada vez, trazendo à baila definições que lhes seriam específicas, mas sim pela atribuição de um valor abstrato, metafísico, que a fixa, impõe e auratiza na medida em que é naturalmente tomada como uma chave mestra, mágica, capaz de abrir todos os portais.

Tendo em vista que a evidenciação, aqui, das retóricas que enunciaram, cada qual à sua maneira, a palavra *participação* cumpriu a tarefa de escrutinar determinados deslocamentos da pedagogização pertinente ao encontro arte-museu-educação, com especial atenção ao modo como tal veio desponta em determinados discursos próprios à esfera da arte, ou seja, como se dá o vanguardismo identificado por Duve (2010), o interesse premente desta investida volta-se para o que, disso, teria restado até os dias atuais, em desvio do risco do entendimento redutório deste esforço como subsumido à reprodução dos discursos tomados, há muito, como representativos da utopia da modernidade (ainda que constem, obviamente, neste traçado).

Para isso, cabe operar um salto à Bienal do Mercosul, tomando-a como a oportunidade da escavação de um outro tempo-espço. Tal seleção não foi, no entanto, aleatória. Mantida a atenção ao risco de não conferir, à empreitada em tela o caráter de uma evolução, como se a utilização da palavra *participação* ganhasse, a cada vez, o teor de uma importância maior ou de uma complexidade linear e cronologicamente crescente – o que se estende à própria noção de pedagogização –, cabe sinalizar, por ora, que tal escolha buscou mostrar a intensificação desmedida da defesa do seu cumprimento quando o que se assiste, na virada do século XX para o XXI, é o despontar, nunca antes visto, de uma espécie de simbiose entre determinadas noções de arte e de educação, trazida, aqui, principalmente, pelo que foi possível extrair das práticas artísticas efetivadas na referida bienal. Importa adentrá-la, pois.

Segundo Mônica Hoff Gonçalves (2014), coordenadora geral do Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul de 2006 a 2014, muitas práticas artísticas e curatoriais teriam

evidenciado, na transição do século XX para o século XXI, os sinais de que uma espécie de *virada educacional no campo da arte* tomava forma no contexto internacional. Dentre outros motivos, tal fato teria se dado, em certa medida, como efeito de uma virada social, assim como de uma crítica ao mercado de arte e de uma reação à mercantilização do conhecimento, cujo estopim teria sido a declaração de Bolonha (1999), firmada no período do primeiro mandato de Tony Blair (1997-2002), cujo *slogan* da campanha era *Education, education, education* (torção do *slogan* utilizado no país por agentes imobiliários: 3x Localização).

Grosso modo, a chamada *Education Turn* diz respeito ao deslocamento do foco da produção de objetos artísticos para uma produção em arte voltada à experimentação de espaços dialógicos e situações de convívio, cuja principal base teórica é a Pedagogia Crítica. Seu marco inaugural foi a Bienal Europeria de Arte Contemporânea de Nicósia (Chipre), ou seja, a Manifesta 6 (2007), reconhecida pela proposta, ainda que não efetivamente realizada, de deixar de ser um evento tradicional com a exposição de objetos artísticos para ser uma escola de arte de caráter temporário (GONÇALVES, M., 2014).

Em uma abordagem ampliada do assunto, os artistas e professores Belidson Dias e Tatiana Fernández (2013) trazem a Educação em Visualidades para situar as ideias da virada da visualidade na educação e da virada pedagógica na arte procurando pensar em quais condições o evento artístico poderia ser também pedagógico e de que maneira o evento educacional poderia atuar como uma experiência estética. Nesse sentido, põem em evidência várias referências em circulação, dentre as quais é possível destacar: Pedagogia do Evento (ATKINSON, 2011, 2012); *Pictorial Turn* (Mitchell); Estética Relacional (Bourriaud); Pedagogia Espetacular (Garoian; Gaudellius); Pedagogia Cultural, com Estudos culturais e Pedagogia Crítica (Trend; Weiner; Giroux); Arte Participante (Bishop) etc. (DIAS; FERNANDES, 2013). No que diz respeito às produções da arte: educação como arte (Kristina Lee Podesva e Tania Bruguera); projetos artísticos que envolvem a pedagogia (Luiz Guilherme Vergara); projetos artísticos baseados em Pedagogia Crítica (Jessica Gogan); projetos artísticos que incorporam a pedagogia como meio (Pablo Helguera); transpedagogia (Pablo Helguera); arte pedagógica (Wendy Woon); projetos artístico-pedagógicos (Tom Finkelpearl); arte como educação (Dominic Willson); projetos artísticos com forte capital educativo (Marina de Caro) etc. (GONÇALVES, M., 2014, p. 20).

No que se refere ao país, uma rápida incursão no assunto demonstra haver controvérsias quanto à afirmação da ocorrência, propriamente, de uma virada, ainda que múltiplos exemplos sejam trazidos como evidências de práticas de mesmo teor do que se

reconhece lá fora: propostas efetivadas na Bienal do Mercosul (desde 2007), a obra *Café Educativo*, de Jorge Menna Barreto, realizada originalmente no Paço das Artes (2006), os *Domingos da Criação*, de Frederico Moraes, que aconteceram no MAM- RJ (1971), dentre outros (GONÇALVES, M., 2014).

Como expressão de tal contexto, a Bienal do Mercosul acabou por ser reconhecida, a partir de sua 6ª edição (2007), nacional e internacionalmente, como uma bienal educacional. Uma específica decisão teria contribuído sobremaneira para que fosse conferido a tal edição o estatuto de marco inicial desta nova concepção: a criação do cargo de *curador pedagógico*. Na 9ª edição (2013) da Bienal, esse termo foi substituído por *curador de base* como maneira de um alinhamento mais afinado com a função, justificado pelas ideias de que a educação atuaria como a base das elaborações propostas e de que se tratava da articulação de uma pessoa que funcionaria como base de todo o grupo (GONÇALVES, M., 2014).

O artista uruguaio Luis Camnitzer, o primeiro a ocupar o referido cargo, apresentou a responsabilidade que assumia como própria a “um embaixador do público [que] observa o evento com os olhos do visitante” (CAMNITZER apud GONÇALVES, M., 2014). Em prol da conquista de “um lugar de destaque para a educação não mais como algo acessório, mas como elemento central [...]” (GONÇAVES, M., 2014, p. 172), instalou um programa educativo em seção permanente que teria servido de referência para as mostras seguintes, proporcionando a incorporação de um *estado de educação*, assim como a visão daquela Bienal como uma mini-universidade.

Na ocasião, os programas *Estações Pedagógicas* e *Espaço Educativo* foram ofertados como meio de se levar a criatividade para outros âmbitos. Na 7ª edição, de 2009, a curadora Marina de Caro expandiu o campo das ações propostas, de mesmo perfil, para fora do perímetro físico da exposição, atingindo mais de vinte cidades do Rio Grande do Sul, com os projetos *Programa de residências Artistas em disponibilidade* e *Mapas Práticos*, trazidos como micropolíticas experimentais. Na 8ª edição (2011), sob a curadoria de Pablo Helguera, que cunhou o termo transpedagogia, produziu-se, na esteira de Caro, a *Casa M.*, reconhecida pela realização de um trabalho de “escultura social” (GONÇALVES, M., 2014, p. 179) em referência a Beuys, como o artista que teria produzido “experiências de vida memoráveis” (HELGUERA, 2011, p. 111-113). Em sua 9ª edição, de 2013, o destaque vai para o *Programa Redes de Formação* com destaque para a *Escola Caseira de Invenções*, estruturado como uma iniciativa de formação integrada, que englobou educadores, mediadores e “público curioso”,

como uma espécie de escola aberta, nômade, que investiu na “educação como prática de liberdade” (GONÇALVES, M., 2014, p. 182), em referência direta a Paulo Freire.

Nota-se que uma miscelânea de referências está aí exposta, a despeito, até mesmo, de diferenças conceptivas inconciliáveis. Em uma rápida incursão à descrição de tais práticas, nota-se, para além da presença de Beuys e Freire, a remissão direta a personalidades de outros tempos, como: John Dewey, Allan Kaprow, Robert Filliou, Hélio Oiticica, Frederico Morais, dentre outros.

Destarte, em alusão ao fato de que projetos de arte e curadoria passaram a operar uma espécie de *práxis educacional expandida* (O’NEIL, WILSON, 2010, p. 12; GONÇALVES, M. 2014, p. 97), as famosas ações performáticas e políticas de Beuys, por exemplo, são trazidas pelas críticas de arte Kristina Lee Podesva e Claire Bishop como a maior referência para o engajamento de artistas contemporâneos com a educação (GONÇALVES, M., 2014), enquanto que a ideia de experiência de Dewey, tomada como forma múltipla da relação arte e vida, é trazida como algo a se afinar com as condições em que a virada da visualidade e a virada pedagógica se encontram, uma vez que o conceito de evento pedagógico de Atkinson (2005, 2012), por exemplo, como argumento que se estende ao conceito de evento artístico encontra relação com “a experiência estética deweyana na ênfase sobre o corpo em sua experiência com o mundo, isto é, sobre a existência” (DIAS; FERNÁNDEZ, 2013, p. 154).

A apresentação sumária de algumas dessas práticas parece suficiente para a efetivação de uma aproximação outra como o que aí se passa. A primeira delas assume certa centralidade, já que tomada do conjunto exposto como aquela que teria exponenciado o ápice, em termos de êxito, do trabalho desenvolvido (GONÇALVES, M., 2014).

Trata-se da *Casa M*, um projeto cujo nome original era *Casa Mercosul*, mas que, segundo José Roca, curador geral da 8ª edição da Bienal, foi alterado, durante seu desenvolvimento, como resultado de uma decisão que procurou ressaltar seu caráter doméstico, deixando claro que a dimensão expositivo-institucional lhe era mínima.

Entendido, *à la* Beuys, como um trabalhode de *escultura social*, consistiu na utilização de uma casa de bairro como espaço inteiramente voltado ao uso comunitário, aberto a todos como local de residência, intervenções, exposições e atividades diferenciadas, incluindo uma programação multidisciplinar pré-definida pela equipe da Bienal e por um conselho formado por profissionais da área da cultura, residentes na cidade.

Ainda que tenha sido proposta como uma iniciativa permanente a ser incorporada pela Fundação Bienal do Mercosul a fim de que seguisse “atuando continuamente junto à sua

comunidade” (GONÇALVES, M., 2014, p. 179), a Casa M teve suas portas abertas de maio a dezembro de 2011. O período teria sido suficiente, no entanto, para que fosse avaliada, posteriormente, pelos profissionais envolvidos, como o “coração” da Bienal (GONÇALVES, M., 2014, p. 179), não só no que diz respeito à positividade do funcionamento que teria deflagrado em sua edição de origem, mas também comparativamente às edições pertinentes ao curso daquela investida.

Uma das principais conquistas acionadas pela Casa M teria sido, de acordo com Gonçalves, a da produção de um vínculo nunca antes visto entre a curadora artística e a educativa. Tal distância teria sido de tal forma eliminada que, segundo a coordenadora

nenhuma experiência foi até hoje, na trajetória da Bienal, tão potente como aquela casinha de bairro, que abriu antes e fechou depois da mostra, que acolheu e foi acolhida, que se moveu no terreno dos afetos e das trocas, que viu nascer amores e matrimônios, que cedeu seu piso para que crianças aprendessem a andar, que foi laboratório, atelier, auditório, escola, estúdio de música, dormitório, centro comunitário e casa [...] aquele lugar [...] não era curatorial, institucional, artístico ou educacional. Aquele lugar era comum. A Casa M foi, com certeza, um projeto que excedeu expectativas, que poderia ter sido mais do que foi, que conseguiu fazer da Bienal o que ela sempre quis: ser aberta, pública, com forte engajamento e acesso indiscriminado da comunidade. Foi grande porque democrática, e não o contrário [...] (GONÇALVES, M., 2014, p. 181).

Fernanda Albuquerque, curadora assistente da edição em tela, chama a atenção, ao se referir à Casa M, para o modo como aquele espaço teria sido experimentado não só pelo público, mas, principalmente, por produtores, educadores, curadores, artistas e mediadores. Assim, enuncia algumas experiências que teriam dado vida e sentido ao lugar:

[...] horta no terraço, ensaios de música no porão, cozinha transformada em ateliê de pães para crianças ou em sala de aula para grupos de universidades locais, sala de leitura acolhendo peça de teatro, jardim convertido em parque infantil, performances na escada e ateliê improvisando uma pista de dança [...] (ALBUQUERQUE apud GONÇALVES, M., 2014, p. 180).

O educador e mediador José Benetti, ao chamar a atenção para a permeabilidade, ludicidade e liberdade presentes no local, conclui, por sua vez, que

[...] Na Casa M, podemos facilitar o acesso às qualidades internas que cada um tem, cada indivíduo que visita o espaço, cada criança que brinca ali. Isso é pedagogia em seu mais alto nível de comprometimento (BENETTI apud GONÇALVES, M., 2014, p. 180-181).

Ainda de acordo com Gonçalves, o artista e curador Pablo Helguera teria proposto a Casa M na esteira do que foi realizado na edição anterior, curada pela artista Marica De Caro. Esta, tendo concebido o *Programa de Residências Artistas em Disponibilidade* e o projeto *Mapas Práticos*, articulou encontros a nível local, nacional e internacional entre artistas (preferencialmente latinos) cuja prática denotava “forte capital educativo” (GONÇALVES, M., 2014, p. 177) e as pessoas em suas próprias comunidades, com a refuncionalização inovadora de ambientes previamente mapeados como escolas, centros comunitários, associações, ateliers, instituições de arte e cultura, casas etc. Ao propor a descentralização e disponibilização de saberes pela via de uma *pedagogia da colaboração*, o projeto requisitava um contraponto no que diz respeito à direcionalidade da iniciativa, de modo que exigia do artista:

engajar-se verdadeiramente com as iniciativas, propostas e processos já agenciados pela comunidade local e que constituem o corpo político, poético e pedagógico de onde emergia a própria Bienal (GONÇALVES, M., 2014, p. 177-178).

Em suma, tratava-se de experienciar a educação como

um lugar para o desenvolvimento de micropolíticas experimentais, um espaço íntimo e autônomo para albergar pequenas ações orientadas à exploração da realidade, dos vínculos sociais, e ao exercício de um pensamento poético, livre e independente do imaginário social homogêneo dos sistemas institucionalizados (CARO apud GONÇALVES, M., 2014, p. 178).

Alinhada a tal concepção, a *Escola Caseira de Invenções*, estruturada na 9ª edição como produto do *Programa Redes de Formação*, funcionou como uma “escola aberta, sem portas, completamente nômade, sem distinção de público (todas as atividades eram destinadas a educadores, mediadores e curiosos), e com currículo construído colaborativamente pela curadoria, equipe do programa educativo, artistas, educadores e mediadores” (GONÇALVES, M., 2014, p. 182). Tal trabalho comportou: laboratórios coordenados por artistas; viagens de estudo para diferentes localidades do estado; conversas públicas; residências em escolas, associações comunitárias, Ong’s e espaços afins; micro-simpósios coordenados por pessoas da comunidade; elaboração de material educativo etc.

Tal iniciativa é apresentada, conforme sinalizado, como vinculada aos ensinamentos de Paulo Freire naquilo que permitiria ressaltá-la, pelo cumprimento de um trabalho que iria de encontro às formas de opressão, como uma prática de liberdade. Esta via estamparia, segundo o discurso em tela, o risco assumido pelo educativo na medida mesma em que tratou

de promover uma espécie de *deseducação*, não somente por investir na conscientização do cidadão comum acerca das formas de opressão, mas por instrumentalizá-lo em prol de ações cotidianas efetivamente voltadas à invenção de novas formas de vida.

A referida *deseducação*, entendida, portanto, como uma micropolítica de experimentações ou, se se preferir, como uma *educação menor* (conforme a coordenadora pedagógica do evento ressalta em remissão direta a Sílvio Gallo), ao “cambiar certos processos instituídos dentro e fora da Bienal, principalmente no que diz respeito à noção de público e ao lugar de fala desse público” (GONÇALVES, M., 2014, p. 183), teria sido, no entanto, especialmente direcionada “aos mediadores das diferentes bienais que, de alguma forma, entenderam por experiência pessoal mais do que por contato laboral ou responsabilidade para com o público visitante, o sentido da educação” (GONÇALVES, M., 2014, p. 183)

A remissão à realização de um trabalho educativo especialmente atento à formação de mediadores não se concentrou unicamente no *Programa Redes de Formação*. Atitudes voltadas a certo empreendimento na formação desses profissionais são visíveis desde a 4ª edição da Bienal Mercosul, em 2005. Na ocasião, a seleção de mediadores foi aberta para quaisquer interessados, anulando a condição de que fossem estudantes ou graduados em artes visuais e áreas afins, por se entender que: 1- antes de serem mediadores, eram público em potencial; 2- as abordagens artísticas contemporâneas advêm de vários campos do saber; 3- havia tanto para aprender com aquelas pessoas como com os artistas da bienal (GONÇALVES, M., 2014). Na 7ª edição, tal seleção foi aberta aos interessados de todo Brasil, sendo oferecido trabalho na modalidade presencial e à distância. Como o momento em que a esfera extra-institucional lhes teria sido apresentada como meio de problematização da própria prática, é possível afirmar que a edição de 2013 assumiu um lugar de proeminência nesse processo, a ponto de se afirmar que

no decurso dos anos, a formação de mediadores excedeu a medida institucional e se transformou numa espécie de zona autônoma de produção e conhecimento, afetos e narrativas gerando importantes e outros modos de pensar e mover-se naquele contexto e para fora dele também. A emergência e pontualidade das ideias e propostas apresentadas pelos mediadores passaram, então, a constituir e pautar o pensamento do próprio núcleo educativo da Bienal, que tratou de pensar a formação de mediadores como sua ação de educação, auto-educação, e *deseducação primeira* – tanto do ponto de vista das amarras que oprimem a figura do mediador no contexto da arte e das instituições; como do ponto de vista dos ‘valores morais’ e opressores que alicerçam os projetos educativos – a ponto de se questionar sobre a imprescindibilidade de mediadores nas mostras, mas jamais com relação à formação de mediadores no projeto, pois enxergava neste o real

sentido do que poderia ser compreendido como educação (GONÇALVES, M., 2014, p. 184).

Para Gonçalves, o processo educativo deflagrado na Bienal do Mercosul desponta como o que haveria de

mais interessante em se tratando do estabelecimento de conjunturas educacionais em eventos, exposições e projetos de arte: quando as preocupações e narrativas educativas são incorporadas como práticas e modos de pensar por artistas e curadores, sem que se tornem meramente ilustrativas ou paralelas a algo mais ou mais central, conseguindo gerar um equilíbrio tal entre seus elementos artísticos, políticos e pedagógicos que se tornam quase imperceptíveis ao público (GONÇALVES, M., 2014, p. 182).

Apresentado o cenário, nota-se que a tarefa analítica necessária à presente empreitada não é fácil. Já de início, a extração de palavras que compõem o léxico próprio a tal momento demonstra a complexidade das relações aí postas, o que parece exigir abordagens sempre muito particularizadas, assim como um cuidado especial no desenredamento de referências diretamente extraídas de outros tempos e espaços.

São elas: *colaboração, cooperação, convivência, relação, diálogo, troca, afeto, equilíbrio, coletividade, comunidade, disponibilização, permeabilidade, engajamento, conscientização, discussão, conflito, cotidiano, micropolítica, crítica, descentralização, democracia, transformação, experiência, ludicidade, criatividade, liberdade, nomadismo, rede, invenção, programa, pedagogia, prática, sentido, ação, poética, cidadão, sociedade*, dentre outras.

Trazidas, aqui, sob a égide da noção de *arte participante* (termo acionado pelas críticas Kristina Lee Podesva e Claire Bishop), a investida prossegue no distanciamento de uma leitura que as endosse como representativas da conquista do ideal aí explícito – ou seja, o de que uma nova forma do encontro arte-museu-educação estivesse, enfim, cumprindo a função de sanar as sociedades dos males que as avassalam –, sem, todavia, negligenciar a perspectiva que, aqui, se enseja, da defesa de que se trata da ocorrência de uma intensificação histórica dessa crença.

É a partir dos mais finos meandros dos pensamentos próprios à arte e à educação que se fala, agora, não somente em educação pela arte, mas também da produção da arte (ou do pensamento artista) pela via da educação, de tal maneira que a revigoração da referida crença, como tributo de uma gênese até então não vista, desponta segundo uma força oriunda da imperceptibilidade de sua própria molecularização no cotidiano das relações sociais ou da vida, dada a persuasão própria ao intento educativo assim como à confiabilidade que é tomada

como inerente a determinadas formas de arte. Uma tecnologia de governo perfeita, portanto, porque dissolvida na extrema naturalização das ações que a fazem circular.

Dito isto, urge complementar a incursão teórica já anunciada, pela via da funcionalização de sua afinidade com a defesa que aqui se movimenta. Em retorno, portanto, a Thierry de Duve, trata-se de ver que o caminho aberto desde o despontar, no século XIX, de uma *ideia de arte em geral* esteve tão continuamente disponível ao advento das vanguardas quanto historicamente marcado pelo vanguardismo como uma importante forma de seu delineamento.

Nesse sentido, quando uma palavra como *participação* pode ser trazida, em atenção aos seus próprios deslocamentos, como aquilo que restou da arte do século XIX para a arte do século XX, e, deste, para a arte do século XXI, não exatamente como meio de se contar sobre iniciativas vanguardistas mas, fundamentalmente, como uma das mais eficazes formas, ao que parece, da pedagogização do encontro arte-museu-educação, há que se respeitar o feito.

O pensamento produzido pelo teórico francês funciona, aqui, portanto, como uma importante articulação para o enfrentamento da questão. Segundo o autor, Duchamp, quando da primeira aparição de seus *ready-mades*, com *Fountain* em 1917, teria sido o portador da mensagem de que, já há algum tempo, se assistia à emergência irrevogável de *uma ideia de arte em geral*, e não o responsável por ela. Ao operar um giro em relação ao que comumente se pensa a respeito do gesto duchampiano, na medida que seria o mundo da arte pré e não pós-duchampiana que viria a esclarecer, Thierry de Duve elabora diferenças importantes entre o que enuncia como vanguarda e vanguardismo, em defesa da existência de uma dificuldade geral de entendimento da mensagem veiculada pelo artista francês.

Desta feita, chama de vanguardismo o “programa ideológico revolucionário da vanguarda artística como ponta de lança de uma humanidade emancipada [...] [que] atribuía aos artistas de vanguarda a tarefa de pavimentar o caminho para essa humanidade cuja criatividade [...] se veria um dia desalienada, a ponto de se poder dizer a respeito de todo homem e de toda mulher sobre a Terra que são artistas” (DUVE, 2010, p.184-185).

Segundo Duve, tal programa somente poderia restar, ainda, para o século XXI se se acreditasse que Duchamp, o mensageiro, teria trazido “a boa nova de que somos todos artistas porque nossa criatividade foi enfim liberada” (DUVE, 2010, p.185).

Ao disponibilizar alguns dos referenciais teóricos que respaldariam tal crença, desde Schegel, Schiller, Schelling e Novalis⁴⁴ a, conforme já visto, Saint Simon, Laverdant, Balzac e Victor Hugo, não é, pois, a Duchamp que diz encontrar, mas sim ao artista Joseph Beuys (1921-1986), cuja origem germânica de forte tradição na elaboração da utopia vanguardista permitiria vê-lo prefigurado quase palavra por palavra nas *Cartas sobre a Educação Estética do homem* (1794), de Schiller, mas também, e não surpreendentemente, nas citações dos autores franceses referidos, com pouca diferença de estilo, ao que leva o autor a declamar:

Pobre Beuys! Maravilhoso Beuys! Ele é, sozinho, a cauda do cometa da vanguarda se consumindo no céu negro do romantismo desencantado, o último dos grandes utópicos, herdeiros do Século das Luzes, sonhando em mudar a sociedade através da arte (DUVE, 2010, p. 187).

Com efeito, segundo Duve, em vista da crítica de Beuys a Duchamp, de que este teria se calado no momento em que deveria ter desenvolvido uma teoria sobre a base de seu trabalho, e, por isso, teria sido ele próprio a finalizá-la com a “límpida e simples conclusão de que todo homem é artista” (BEUYS apud DUVE, 2010, p. 187), revelaria que o artista alemão, por maior que tivesse sido, não teria entendido o silêncio do autor dos *ready-mades*, uma vez que não se tratava de inferir que “todo homem é artista” ou que “todo homem é um artista em potencial porque todo homem é dotado de criatividade, e a criatividade é a faculdade humana por excelência”, mas sim que “todo homem pode ser artista porque não há mais ninguém para proibi-lo [pois] a autoridade investida do poder de distinguir arte e ‘qualquer coisa’ evaporou-se” (DUVE, 2010, p. 187).

O teórico francês chama a atenção, nesse sentido, para a necessidade de se diferenciar, do vanguardismo apresentado, as vanguardas, de maneira “a resgatar a hipoteca que faz pesar sobre elas a promessa, hoje mais do que traída, dos amanhã que cantam” (DUVE, 2010, p. 191). Ao afirmar o desencantamento relativo ao programa revolucionário das vanguardas e o fato de que, hoje, ninguém mais acreditaria no mote moderno do culto do novo ou em uma ligação naturalmente orgânica que haveria entre arte e política, diz manter, no entanto (ou até mesmo por isso), o futuro inteiramente aberto, sob o cuidado de pensar que não estaria equivocado ao ver como patética a situação do artista contemporâneo que, porventura, se porta como herdeiro desses discursos, de forma que inquire:

mas em que medida justamente ele o é? Na medida em que faz e sempre fez parte da ética do artista não abrir mão do desejo de um mundo melhor. Ele não o é, absolutamente, posto que nenhum artista digno desse nome, mesmo

⁴⁴ Segundo Thierry de Duve, Kant teria sido equivocadamente interpretado pelos primeiros românticos.

os mais engajados politicamente, trabalha [...] sob o dogmático jugo direto de uma ideologia [...] Para afirmar ‘se o artista é realmente de vanguarda’ não é necessário saber aonde vai a humanidade nem descobrir qual o destino de nossa espécie (DUVE, 2010, p. 185).

Se é disso que se trata, algumas frentes argumentativas interdependentes despontam como necessárias à tarefa crítica, ainda que sumariamente articuladas. Já de início, certa imersão nas descrições das práticas artístico-pedagógicas trazidas busca pinçar palavras que lhes são funcionalizadas como fundamentais para a constituição de um só nexos, de modo que seja possível produzir o efeito de uma abertura para a dessemantização geral do grupo lexical em tela, tanto pela via de uma incursão genealógica minimamente atenta ao uso de suas palavras no âmbito do encontro arte-museu-educação, quanto pela mostragem da maneira como tal uso, no presente, continua a funcionar à manutenção daquilo mesmo que, historicamente, diz enfrentar.

No amálgama de referências que constam no referido grupo lexical, determinados subconjuntos de palavras despontam como representativos de elaborações historicamente expressivas. O uso de John Dewey, por exemplo, pode ser evidenciado pelo simples ato de se colocar lado a lado as palavras *criatividade, experiência, liberdade, democracia e transformação*. Seguindo a mesma lógica, é possível ressaltar, igualmente: o uso da pedagogia libertadora de Paulo Freire, com o encadeamento das palavras *diálogo, afeto, engajamento, conscientização, cotidiano, liberdade, cidadão e transformação*; o uso da discursividade própria à Nova Museologia, com *coletividade, comunidade, discussão, convivência, troca, diálogo, conflito, crítica, descentralização, sociedade, cidadão*; o uso de palavras automaticamente concernentes às teorias pós-críticas em educação: *micropolítica, descentralização, nomadismo, rede, invenção*; etc.

Não obstante, o que interessa notar, nisso, não é exatamente a possibilidade da identificação, por si mesma, de uma ou outra procedência teórica, mas sim a razão e o modo pelos quais determinada referência estaria sendo funcionalizada para o que se acredita precisar, ainda hoje. Decerto, muito embora seja óbvio o fato de que não se trata de considerar a hipótese de decalcar no presente a semantização conferida no passado a palavras como *criatividade, experiência, liberdade, democracia e transformação*, por exemplo, não parece possível desligar o seu recente uso da noção da necessidade de certa recuperação dos ares que se lhes lançaram em riste na década de 1930.

Claro está que a tentativa que se move é a de mostrar que o uso desse específico léxico nos discursos em análise (assim como das demais) tanto mais faz reluzir a crença na conquista dos ideais a que são postas a corresponder quanto mais se apaga o fato de que tal

funcionalização não é fruto direto ou espontâneo das forças de libertação entendidas como pertinentes às suas referências de origem (Dewey e os demais), mas sim dos processos de institucionalização a que foram e continuam submetidas como palavras-chave para a manutenção de tal crença.

Isso em vista, nota-se que a facilidade na discriminação dos subconjuntos expostos diz respeito ao fato de que representam os principais traços do que surgiu como resposta, nos âmbitos das esferas governamentais da educação e da cultura – e, por extensão, no da arte institucionalmente exposta – ao que se assistiu, não só no país, logicamente, como grandes inflexões no curso da história.

Nesse sentido, trata-se de ver que o simples avizinhamento das palavras *diálogo*, *afeto*, *engajamento*, *conscientização*, *cotidiano*, *liberdade*, *cidadão* e *transformação* evoca, não somente a pedagogia freireana, mas, principalmente, a institucionalização dessa pedagogia no contexto do nacional desenvolvimentismo dos anos de 1950-1960. Vale lembrar que o ideário da nação, à época, como expressão de um esforço que não era mais tão somente o da forja de uma imagem que a trouxesse como moderna, constituiu-se em prol da necessidade de se galgar um lugar outro para o país na movimentação geopolítica própria ao pós-guerra. Daí, que a institucionalização dessa pedagogia, inequivocadamente correlata a acontecimentos referenciais nas esferas museal e da arte à época, deve ser tomada, eminentemente, como expressão de tal esforço. Em suma, um esforço de governo, extensível, sem dúvida, aos demais subconjuntos apresentados, desde que resguardadas as devidas diferenças relativas aos seus contextos originários de formação.

Importa, pois, à tarefa analítica, recuperar, ao menos, alguns traços diferenciais das dimensões políticas que lhes são, sobremaneira, constituintes. Nesse sentido, a apresentação crítica de alguns fatos desponta como incontornável à investida.

O primeiro Seminário Regional da UNESCO, realizado em 1958 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, intitulado *Função Educativa dos Museus*, por exemplo, evidencia o advento de uma específica internacionalização desse assunto. Entendida como uma área específica do saber (de caráter científico), tal dimensão passa a ser reiteradamente discutida, sistematizada e atualizada a partir de então, pela via de acordos traçados entre os governos de diversos países e órgãos multilaterais recém-criados à época, como a ONU (1945), a UNESCO (1945) e o ICOM (1946), levando-se em conta, inclusive, a operatividade de seus infindáveis desdobramentos (vide as tentacularizações destes órgãos), a exemplo de um dos

mais antigos comitês internacionais do ICOM, o CECA (Comitê de Educação e Ação Cultural) (FARIA, 2014).

A proposta do evento permite visualizar o teor das investidas. Com empenho especialmente voltado aos países da América Latina, tratou-se, *grosso modo*, de colocar em marcha o papel dos museus não somente no acirramento da defesa da necessidade de sua participação na educação formal, trazida, já, pela noção da iminência de um colapso, mas, pela primeira vez, pela visão do protagonismo de seu papel no âmbito de uma tarefa educativa que deveria ser permanente.

Desta feita, o museu, apresentado em uma matéria publicada em 1956 no *Jornal do Commercio* como a “instituição do século” (JORNAL DO COMMERCIO apud FARIA, 2014), caberia exercer a tarefa da continuidade da educação escolar (e não seu mero complemento) tendo em vista seu revigoramento, assim como de uma renovação ininterrupta da cultura.

A defesa de tal visão é articulada em prol das ações de “recuperar, manter-se e progredir, ao lado de *participar* e autodesenvolver-se” (LOPES, 1991, s. p., grifo nosso). Nesse sentido, chega a se afirmar a espera de que

nos países periféricos a educação permanente substituísse o ensino regular, tornando-se a principal forma de educação, dada sua maior eficiência e flexibilidade perante a rigidez e os entraves burocráticos dos sistemas de ensino nesses países e a falência desses sistemas educacionais” (LOPES, 1991, s. p.).

Uma vez em pauta o entendimento de que “o museu é escola viva, exercendo o papel preponderante na educação do povo” (TRIGUEIROS apud FARIA, 2014, p. 61), tratava-se de fazer do valor didático intrínseco às exposições o meio profícuo de se atingir não somente a extensão da vida das pessoas, mas os “grupos sociais distantes” (FARIA, 2014, p. 62).

Um documento lançado por Georges Rivière como conclusão do referido seminário ressalta, segundo Scheiner (2012), a defesa de que as exposições tivessem uma apresentação ecológica (integral), vista como mais atraente e espetacular e, portanto, mais facilmente assimilável pelo público, assim como, dentre outras, a sugestão de alternativas para a ação educativa de base em comunidades carentes, como um museu flutuante para a região amazônica (RIVIÈRE apud SCHEINER, 2012).

Assim, se em atenção à noção que emergia da *diversidade* do público se declara que as exposições deveriam ser atrativas, vencendo o desafio de se “propor ao invés de impor” (RIVIÈRE apud FARIA, 2014, p. 56), é em atenção à noção também emergente do *povo* como categoria histórico-política que, na esteira de proposições como a do museu flutuante

para a Amazônia, surgem aquelas tomadas como bem mais exequíveis, como a dos museus regionais ou dos museus-ônibus (FARIA, 2014), justificadas pela afirmação de que “já é tempo de cuidarmos das populações rurais, de modo a proporcionar-lhes os recursos de que dispomos para fixa-las à terra [...]” (TRIGUEIROS apud FARIA, 2014).

Segundo a museóloga Regina M. Real, os órgãos oficiais previam “uma cooperação entre os profissionais para o desenvolvimento dos museus em diversas áreas, como a educação popular o conhecimento mútuo e a compreensão entre os povos” (REAL apud FARIA, 2014, p. 63). Previam tanto quanto requisitavam, pois, tendo-se em conta, inclusive, a responsabilidade aí evidente na produção deste cenário como pura demanda.

É no sentido de tornar coesa uma nação em um tempo histórico que traz à tona o diverso, que novas formas de governo são, então, acionadas, pela via majoritária de seu entendimento como cooperação entre os povos, assim como de partilha colaborativa da cultura no sentido de aplainar as discrepâncias entre os diversos grupos sociais segundo a noção de um esforço de equidade.

A emergência de artistas e intelectuais engajados no papel de intermediários para a conscientização emancipatória do povo parece assumir uma torção segundo tal perspectiva na medida em que não mais se os entende, unicamente, como a imagem mesma das formas de concretização de uma força potencialmente transgressora mas, pelo contrário, pela via de uma essencial cooperação às formas de governo voltadas para o desenvolvimento.

Isso em conta, não há como estranhar a fácil institucionalização da pedagogia freireana, assumidamente pautada na ideia da libertação do outro, entendido, pois, como o oprimido e, portanto, carente da sistematização de saberes que, muito embora sejam suscitados por elementos pertinentes à sua própria realidade, necessitariam passar, invariavelmente, pelo crivo da intermediação do intelectual engajado e sanado dos males da ignorância, para que pudessem, então, ser devolvidos. Segundo Brayner (2017), em alusão à Alegoria da Caverna, de Platão, é o intelectual quem

estaria autorizado a recolher aquelas palavras/temas-geradores e ‘devolvê-las’ sob uma formatação ‘crítica’ aos seus usuários habituais, que em suas vidas cotidianas jamais fariam semelhante uso semântico [...] (BRAYNER, 2017, p .859).

Nesse contexto, não há de se surpreender, tampouco, com a franca relação entre esta pedagogia e a Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa gestada, já na década de 1980, no interior de um museu de arte, e considerada, em pouco tempo, o dispositivo referencial para o

ensino da arte no país, cuja presença é mantida como central nos documentos oficiais da educação até os dias atuais.

Com efeito, a Proposta Triangular se apoia, segundo Honorato, em argumentos que não têm a ver, propriamente, com o conhecimento artístico. Elaborada “em prol da legitimação do Ensino de Arte perante o Estado e demais áreas de conhecimento” (HONORATO, 2011, p. 88), impõe, como forma de endereçamento aos saberes da arte, um modelo de apreensão prévia de determinados conteúdos, cujo apelo é cientificista. Somado a isso, ao afiliar-se, na esteira de Freire, a uma concepção problematizadora da educação, além de encobrir a necessidade de resposta a uma questão que é estético-epistemológica (como a arte, afinal, pode ser ensinada?), parte da noção de que o povo (uma categoria, se não abstrata, reduzida à imagem do oprimido, como aquele que teria sido desprovido da arte), uma vez condicionado ao domínio de suas próprias referências culturais, estaria capacitado a usufruir, sem o prejuízo de um contanto que poderia inferiorizá-lo, do “direito de acesso aos códigos da cultura erudita porque esses são os códigos dominantes – os códigos do poder” (BARBOSA apud HONORATO, 2011, p. 58). Em síntese, Barbosa afirma que

compete a nós, professores de arte e artistas, numa ação conjunta, tentar através da educação pública uma melhor distribuição do patrimônio artístico, da riqueza estética, elevando assim a qualidade de vida da população (BARBOSA apud HONORATO, 2011, p. 58).

Em sintonia a tais injunções, a compreensão da concepção de educação permanente atinge outra dimensão na década de 1980, como resposta ao que se assistia como a ascensão das ditas minorias, alcançando um lugar de destaque nas políticas culturais. Conforme segue, passa-se a entender que

a proporção que essa concepção de educação permanente ganhar maior aceitação e penetração nos meios educacionais, melhor poderá o museu ocupar seu espaço como agência educativo-cultural da comunidade, organizando-se como sistema aberto de educação, adotando soluções educativas marcadas pelas flexibilidade e diversidade, incentivadoras do autodidatismo e da criatividade pela exploração de todas as informações disponíveis em seu acervo e nas comunidade em que está localizado, e desenvolvidas numa abordagem comunitária própria ao despertar da participação e ao fomento da educação mútua (MINC apud LOPES, 1991).

A utilização, na esfera do governo, de expressões como *comunidade, sistema aberto de educação, flexibilidade, diversidade, autodidatismo, criatividade, participação e educação mútua*, cujo teor resulta análogo àquele extraído das práticas artísticas em análise, diz respeito ao estatuto que os saberes pertinentes à chamada Nova Museologia (1982) alcançaram, tanto quanto passaram a reproduzir, assim como ao que se observará no âmbito

do encontro arte-museu-educação, principalmente a partir da década de 1990, com a ascensão do neoliberalismo e o decorrer de um processo que fez da cultura o principal insumo de produção da lógica político-econômica aí operada.

Trata-se, portanto, no exercício analítico em tela, de não desacoplar dessa genealogia os saberes que despontam e seguem sendo elaborados, desde a virada do século, nos campos da educação, dos museus e da arte, citados no contexto da apresentação da *Education Turn*.

Urge notar que o termo *participação* sofreu, na manobra operacionalizada, uma torção em seu sentido habitual, pela qual algo assinala que o caráter que lhe é majoritariamente atribuído – o da inclusão de cada um e todos na esfera da arte institucionalmente exposta – necessitaria ser revisto.

Dito isto, observa-se que, dentre as tantas possibilidades que saltam como pertinentes à sua ressignificação quando se assiste, como a um filme, as imagens relativas à genealogia operada, uma delas pode ser tomada, talvez, como a mais apropriada no presente (seminal já na década de 1950).

Tal imagem permite vincular à liberdade referida àqueles que, pela via da educação, *participariam* do poder naturalmente transgressor que residiria em toda proposta artística, a tal ponto de terem seu caminho pavimentado em direção a uma franca, nobre e diferenciada edificação de si, a recente visão de processos de veridicção e subjetivação fundamentados na crença do homem como construtor de si mesmo – o tão aclamado sujeito empreendedor porque eficaz, proativo, competitivo, criativo, independente, autônomo, livre etc. – como uma “potente matriz de governo dos homens na atualidade” (AQUINO; CALIXTO, 2015, p. 435), própria ao neoliberalismo.

Se tal ressignificação está implicada com a apreensão do vanguardismo, talvez seja necessário, igualmente, em proveito ao exercício efetivado, livrar a palavra *participação* de qualquer tentativa de ressemantização, como um metafórico apelo às aberturas profícuas às forças das vanguardas.

Não obstante, em retorno às práticas artísticas em análise, talvez seja possível afirmar que a imagem de sua semantização, coroada, como se pôde ver, por palavras como cooperação, colaboração, troca, disponibilização etc., contenha, no teor de uma laboriosa amorosidade, a tentativa de compensar a agressividade própria à mercadização da cultura, como aquilo a que se assiste como majoritário no capitalismo tardio.

De qualquer maneira, a emergência de uma produção artística apresentada como de forte capital educativo e materializada na forma de programas voltados à promoção do

comum no âmbito mesmo da vida, não parece dizer respeito, como se quer fazer crer, à experimentação de experiências de vida que estariam, enfim, libertas das amarras contra as quais todos devemos, colaborativamente, lutar.

Nada cheira à luta na Casa M. A tentativa de fazer coincidentizar uma vida outra na própria vida como a imagem de um espaço doméstico que anularia a suposta distância entre uma noção de cotidianidade e de cultura (no caso, entre arte e vida) diz respeito, mais uma vez, à ideologização da arte e da figura do artista, entendido como aquele que, tendo se aberto, como nunca antes visto, aos poderes educacionais, e, por isso, se infiltrado no comum das coisas, estaria finalmente pronto à condução de todos a uma vida melhor, ainda que isso signifique a arregimentação de relações fictícias marcadas por situações simulatórias de fazer pão com as crianças, uma horta no terraço, ensaios de música no porão, uma *performance* na escada etc.

Tais imagens, forçosamente idílicas, não se constituem se não pela necessidade de se acreditar (e fazer acreditar) que ali reinaria a química perfeita entre o artista que quer mudar o mundo e se disponibilizaria para isso e as pessoas comuns, igualmente dispostas à mesma tarefa, ainda que localizadas, sempre, na esfera daquelas que estariam ali para aprender enquanto são animadas pelos discursos que as afirmam, a todo tempo, como proponentes das situações a serem vivenciadas, elevando ao grau máximo a crença em um poder de participação.

No bojo da crença da oferta de experimentações marcadas pela liberdade, assumir o protagonismo em uma ou outra situação efetivada naquele espaço significaria a evidência de que não é de uma liberdade presumida que tudo, ali, trata. Na esteira disso, todas as atitudes regulatórias implicadas com a possibilidade de que tal protagonismo se efetivasse, desde as decisões iniciais próprias à tarefa institucional, ao artista que, em uma situação presencial específica, sai de cena para conceder a fala à pessoa comum, se apagam.

Tais regulações, soltas aqui e ali no discurso descritivo da Casa M – a da imperceptibilidade da incidência sinuosa do educativo; a do mais fino comprometimento da pedagogia em acessar as qualidades internas de cada um; a da definição das programações multidisciplinares pela Bienal e por um grupo de agentes culturais da cidade de Porto Alegre etc. – são obliteradas em favor da visibilização de afirmações que elevam tal espaço à qualidade de um acolhimento irrestrito, seja lá o que se entende por isso.

Se tal qualidade é, também, desestabilizada quando a assistente da curadoria discorre sobre a intensidade das vivências promovidas naquele espaço público quando de sua

frequentação por artistas, curadores, educadores, mediadores etc., valeria notar o apontamento de algo que, ao que parece, evidencia o mais alto grau de uma usurpação implícita em iniciativas desse tipo: a da alegação de que a tarefa do artista é também a de fazer das práticas que se originam no interior das comunidades, parte do corpo da Bienal.

Se, em um primeiro momento, o uso, aqui, da palavra *usurpação* parece soar como desmedido ou inapropriado – muito embora não o seja já que se trata da legitimação de um ato de extrema violência porque faz de uma institucionalização crua e direta um gesto humanitário, porque inclusivo –, valeria atentar para o fato de que a noção de *participação* aí produzida, ao viver da simulação dos atos mesmos da vida pela via de seu próprio apaziguamento, tem sua potencialidade roubada em favor da manutenção daquilo que crê, sob tal maneira, enfrentar.

Mas essa disponibilização, já típica, não é produto único da esfera da arte de forte capital educativo. Uma ligeira atenção ao termo – capital educativo – permite aproximá-lo de um contexto maior. Talvez, a cordialidade aí declarada possa ser trazida segundo a proveniência do que Arantes (2005), na esteira de pensadores como François Bernadr Huygue, Pierre Barbè ou Jean-Pierre Le Goff, chamou de *ideologia soft*.

Ainda que se corrobore a defesa de que análises sempre muito particulares são cada vez mais bem-vindas quando se trata do assunto, aquilo que, aqui, é trazido nesse pequeno conjunto de práticas artísticas entendidas como expoentes da virada educacional da arte contemporânea neste século, parece ser fortemente representativo dessa ideologia, afirmada por Arantes como a

tentativa de uma homogeneização de outro tipo de sociedade, através justamente da retomada massiva do vocabulário crítico e artístico transformado nada mais nada menos do que numa fórmula adaptativa, de cunho nitidamente gerencial [...] (ARANTES, 2005, p. 69).

Tal ideologia, como a possibilidade da extensão do que Le Goff teria chamado de “babárie doce”, pode ser vista, segundo Arantes, como produto e produtora de um capitalismo que evoluiu para a mercadização de toda uma gama de experiências culturais. Nesse contexto, artistas e intelectuais, como intermediários culturais por excelência, assumiriam uma função notadamente implicada com a definição de normas e valores da sociedade.

Um dos mais evidentes sintomas da queda da barreira que separava o mundo da cultura do mundo dos negócios (paulatinamente acionada desde a década de 1970), estaria no fato de que

o elogio corrente da alta produtividade, característica das novas tecnologias, se dá nos termos em que se costumava descrever a função por assim dizer desbravadora da arte, como criatividade, imaginação, invenção, inovação etc. Por sua vez, termos recorrentes, estes últimos, na caracterização do novo *manager* requerido pela organização dita ‘em rede’ da atual produção capitalista flexível [...] (BOLTANSKI e CHIAPELLO apud ARANTES, 2005).

Desta feita, entende-se que termos tomados inicialmente como essencialmente positivos – criatividade, disponibilização, cooperação, colaboração, invenção etc. – por terem funcionado, na esteira da ideia de flexibilidade, como linhas de frente na crítica efetivada em meados do século XX contra aos “poderes sociais do tipo industrial-militar (*hard-powers*) [...] bem como às ideologias culturais e hierarquias estéticas que lhes correspondiam” (HOLMES apud HONORATO, 2011, p. 82), passaram a ser progressivamente absorvidos, a partir dos anos de 1980, por esses poderes. Tal absorção, como o processo de refreamento do que se entendeu como um “excesso de democracia”, teria feito daquilo que, antes, era “argumento da crítica social e artística [...], vocabulário do sistema econômico” (HOLMES apud HONORATO, 2011, p. 82).

Na esteira de tal discurso, o léxico próprio às atividades artísticas em análise – *colaboração, cooperação, convivência, relação, diálogo, troca, afeto, equilíbrio, coletividade, comunidade, disponibilização, permeabilidade, engajamento, conscientização, discussão, conflito, cotidiano, micropolítica, crítica, descentralização, democracia, transformação, experiência, ludicidade, criatividade, liberdade, nomadismo, rede, invenção, programa, pedagogia, prática, sentido, ação, poética, cidadão, sociedade* – assumiria, na imagem mesma de uma adaptabilidade cooperativa, de uma permeabilidade às estratégias de inovação ou, se se preferir, de uma flexibilidade criativa, o lugar estratégico de ação dos chamados *soft powers*, produzidos a partir do referido giro conservador. Esses poderes, em nada implicados com uma oposição efetiva em relação ao que dizem enfrentar, externariam, portanto, a canalização do que outrora havia sido conquistado “em um novo sistema e estilo de dominação” (HOLMES apud HONORATO, 2011, p. 82).

Tendo em conta tal fato, parece lógico que os discursos pertinentes à chamada virada educacional no âmbito da arte, perante o achatamento ou planificação concernida à dita *participação* do espectador, pacificada na brandura das atitudes afetuosamente colaborativas movidas coletivamente para a construção de um mundo comum, invistam em uma espécie de contrabalanceamento de tal efeito ao trazerem, como uma de suas principais linhagens, ao

lado dos Domingos da Criação, de Frederico Moraes, a bombástica produção artística dos anos de 1960, encabeçada, no país, pela figura de Hélio Oiticica (GONÇALVES, M., 2014).

Ainda que não caiba, aqui, uma análise acerca do Domingos de 1971 no MAM-RJ, talvez, já dissolvidos na vida mesma, como percebia Oiticica nos idos daquela década, interessa atentar para tal avizinhamento uma vez que concerne à elaboração discursiva que busca enquadrar teoricamente a produções do país de linhagem educativa, tal qual se assistiu na virada do século XXI.

Há, todavia, um problema neste avizinhamento: o de que o sentido político do trabalho de Oiticica adveio de uma “necessidade interna do trabalho artístico” (FAVARETTO, 2009, p. 9) e não de algo que vinha de fora. Nesse sentido, tratou-se de uma produção que chegou à noção de vivência, mas que não partiu dela. Tal noção, diretamente implicada, em termos artísticos, com a questão da *participação*, foi movida por uma obstinação em se traçar uma espécie de caminho sem volta que teve como ímpeto maior o desejo de abertura da própria estrutura da produção da arte, ou daquilo que se entendia como tal. Desta feita, nota-se que o Programa Ambiental de Oiticica, se completa quando

a preocupação estrutural se dissolve num desinteresse das estruturas transformadas em receptáculos abertos às significações. Essas significações são resultado da emergência da participação. A participação está no horizonte dessa abertura estrutural, que acabará sendo o centro da operação de produção de significação (FAVARETTO, 2009).

Favaretto chama a atenção, inclusive, para um importante dado nas proposições de Oiticica, inexistente na descrição das chamadas práticas artísticas educacionais. Segundo o autor, como “uma necessidade absolutamente incoercível” (FAVARETTO, 2009, p. 12), trata-se de perceber, pela via dos Parangolés, por exemplo, que seu trabalho “não procede por espelhamento da realidade a que se refere” (FAVARETTO, 2009, p. 12), mas sim como

uma maneira específica e rigorosa de entender o que eram as vivências populares, e a sua internalização nas experimentações artísticas no Brasil, diversa da maneira prevalente no Brasil nos anos 60, em que o popular era frequentemente mitificado como entidade, até mistificado, na intenção de conscientização da realidade brasileira. No caso de Hélio Oiticica, não acontece nada disso, o popular entra no trabalho dele sem nenhuma perspectiva idealizante. E quando se dá o desenvolvimento gradativo do Parangolé que o leva ao Ambiental, passagem que se efetiva claramente em 66, o que aparece já é esse modo específico de internalização do social e do político na arte (FAVARETTO, 2009, p. 12).

Com efeito, é exatamente na primeira aparição oficial dos Parangolés, marcada para o momento de abertura da exposição *Opinião 65* no MAM-RJ (1965), que a defesa da participação do espectador aclamada no discurso institucional sofre, segundo o pesquisador

Gustavo Motta (2011), uma prova de fogo. Como uma reação à altura da provocação deliberadamente realizada por Oiticica, o discurso emitido pela diretoria do museu parece trazer de volta aquele do século XVIII, de Sir Ashton Alkington Hall:

O ‘amigo da onça’ apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Este estava programado, mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus Parangolés, mas conduzindo um cortejo que mais parecia um congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas maneiras! Os passistas da escola de samba Mangueira, Mosquito (mascote do Parangolé!), Miro, Tineca, Rose, o pessoal da ala *Vê se entende*, todos gozando para valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos, olhos esbugalhados e prazerosos entrando no MAM adentro. Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos. Barrados no baile. Impedidos de entrar: Hélio, bravo no revertério, disparava seu fornido arsenal de palavras [...] (SALOMÃO apud MOTTA, 2011, s. p.).

A evidência, aí exposta, da existência de um claro limite em relação ao que se defende, deliberadamente, como a conquista da participação, faz ver, segundo o autor, onde a participação (*à la* Oiticica) não tem lugar, e quem são aqueles para os quais ela está vetada.

Mas é no contexto da análise crítica de uma exposição referencial sobre Hélio Oiticica, intitulada *Museu é o mundo* (notória frase do artista), realizada pelo Itaú Cultural (SP) em 2010, sob a curadoria de César Oiticica Filho e Fernando Cocchiarale, que Motta traz à baila algumas reflexões sobre a questão.

Tendo identificado, no próprio trabalho da curadoria, uma referência teórica que traz como majoritariamente expressiva das práticas artísticas e educativas desse século – a estética relacional de Bourriaud – defende que, na esteira do que se tem feito sob a égide de tal referencial, a participação deixou de ser a reflexão sobre um processo (o que poderia ser intensivamente provocado via o trabalho de Oiticica) e se tornou um axioma.

Ao observar que a volatilização do campo estético contemplativo e a utilização de materiais cotidianos com vistas a proposições existenciais têm funcionado, antes, como a neutralização das divergências ou, se se quiser, para o sequestro do político das práticas artísticas, curatoriais e educativas, o autor afirma que a “recuperação pós-moderna ou relacional da noção de participação do espectador pode ser compreendida como sintoma da ascensão da insignificância” (MOTTA, 2011, s. p.).

A própria reinsersão cultural de Hélio Oiticica (e outros) no início dos anos 1990, da forma como se assiste nos museus, ou seja, via a reanimação artificial daquilo que um dia teria tido algum efeito, traz à tona o fato de que a referida insignificância (ao menos àqueles que não usufruem das cifras aí produzidas) viveria do “aproveitamento estetizante dos

despojos do passado, cuja imagem, incorpórea, portaria valor intrinsecamente” (MOTTA, 2011).

Como a tentativa sempre bem-sucedida da proposição de modelos para o “melhor dos mundos possíveis”, Bourriaud (apud MOTTA, 2011, s. p.) afirma que

no passado a arte devia preparar ou anunciar um mundo futuro: hoje ela apresenta modelos de universos possíveis [...] Essa ‘oportunidade’ (das novas práticas artísticas) cabe em poucas palavras: aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas constituir modelos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente [...] o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto (...) Ele toma o mundo em andamento: é um locatário da cultura [...].

Foi exatamente por ter se deparado, na exposição *Museu é o mundo*, com a proposição de um modelo de existência forçosa e continuamente reanimado, como o exemplar tardio de um processo, que Motta declarou e justificou seu mal-estar naquele ambiente. Vale trazer, pois, que a exposição contou com 117 obras passíveis de serem tocadas, espalhadas também pela cidade de São Paulo e, na sua abertura, com 15 integrantes da escola de samba Mangueira vestindo os Parangolés, Jards Macalé e atores do Teatro Oficina para uma intervenção na obra *Rhodislândia*. Segundo o autor, tudo ali trazia “a impressão de que se via uma participação do espectador... pacificada. Ou pior: tratada como um mal e, portanto, curada. UPP na Tropicália?” (MOTTA, 2014, s. p.).

Ao observar a forja de um ideal de participação marcado pelo seu próprio apagamento, ou seja, submetido a um processo de estetização mortificador, o autor evoca: a dimensão transgressora da participação referida no Esquema Geral da Nova Objetividade, quente e coletivista; a dimensão perigosa e historicamente determinada da “sexualidade bélica do morro e da política pulsional da luta armada” (MOTTA, 2014, s. p.).

Como oposição a um “estilo de vida simpático a consumir entre os outros” (MOTTA, 2011, s. p.), afirmar a necessidade, no caso do uso de Oiticica, de uma espécie de procedimento necrófilo não no sentido venerar o morto, mas de

colocar claramente as questões que fazem de sua ‘obra’ (nossa) contemporânea. Reconhecer nela uma ‘imagem única, insubstituível do passado’, na qual resida a negatividade e a intempestividade da ‘participação’. O anacronismo íntimo do contemporâneo que aponta para fora do presente. Oiticica como aliado parcial. Apenas em sua derrota (que ainda é nossa) (MOTTA, 2014, s. p.).

Com efeito, a derrota ainda é nossa. Mas, por motivos que poderiam, muito bem, ser outros. É no apontamento de uma urgência histórica da participação que o autor afirma, por

fim, o preciso cálculo político do procedimento curatorial daquela exposição em calar qualquer dissonância que pudesse se fazer ouvida.

Em retorno à edição de 2013 da Bienal do Mercosul é exatamente esse procedimento que se nota quando, tendo sido inevitável a insurgência de vozes que se fizeram dissonantes à magnitude declarada do alcance daquele projeto educativo, algumas forças se fizeram imediatamente prontas para que fossem caladas e devolvidas à ordem de certo lugar.

Trata-se do caso em que o *Coletivo Autônomo de Mediadores* (2013), composto por membros do setor educativo da 9ª edição da Bienal Mercosul, publicou uma declaração e um relato como resultado de sua auto-organização política: uma greve em 10 de novembro de 2013, último dia da mostra. Na ocasião, a declaração publicada foi distribuída em forma de panfleto para os visitantes. *Grosso modo*, o teor do material apresenta o repúdio do grupo dos mediadores a práticas institucionais que acusam como discriminatórias e segregatórias. A declaração soma dez itens, dentre os quais destacam-se: o uso do espaço público do museu para atividades de caráter privado com danos reais e potenciais ao espaço comum, acervo e visitação pública, como quando foi oferecido um jantar no interior da sala Ado Malagoli (MARGS) com velas acesas próximas a uma obra que continha 48000 peças de papelão, com o início da preparação do recinto em horário de visitação sem que aqueles que trabalhavam ali, e o público, fossem sequer informados; decisões arbitrárias que atuaram na contramão daquilo que lhes teria sido veiculado no âmbito de sua formação como mediadores, como, por exemplo, a oferta de privilégios a pequenos grupos de *status* social e econômico, como quando, em 24 de outubro do mesmo ano, na ocasião da realização de uma *performance* no Santander Cultural em que se solicitou a entrada, a todos, por ordem de chegada devido ao número limitado de lugares, e somente algumas pessoas, cujos nomes constavam em uma lista até então nunca vista, foram anunciadas pela equipe de produção para que assistissem ao evento enquanto todos esperavam em fila sem saber o que estava acontecendo; constrangimentos e perseguições aos mediadores por parte da direção do MARGS, dentro e fora do ambiente de trabalho, e por aí segue.

Quanto ao relato do dia da paralisação, ressalta-se, na conversa que houve entre o grupo de mediadores, a curadora e a coordenadora do projeto pedagógico do evento (posterior a um ataque verbal ao grupo, por um funcionário da instituição que dizia representá-las), para além da acusação primeira de que não estariam cumprindo o contrato de trabalho, a de que aquele ato seria demasiado simplório, pois a articulação apresentada não estaria à altura da sofisticação que teriam aprendido ao longo do curso de formação. A fala, emitida pela

curadora do evento, teria se dado devido ao argumento do grupo de que estariam, simbólica e fisicamente, ao lado de uma das obras expostas que funcionava como uma praça e que, por isso, propunha a relação dentro/fora, interior/exterior, público/privado, tal como o ato que praticavam.

Após a conversa, frente à requisição da devolução de seus crachás, o grupo acordou que uma parte dos mediadores voltaria a trabalhar, mas que o ato seguiria na entrada do prédio.

Ao expor o fato, mas não, propriamente, o conteúdo da declaração e do relato do coletivo de mediadores em sua dissertação de mestrado, Gonçalves afirma

uma educação menor foi o que a Bienal do Mercosul viu gritar na primavera de 2013, durante sua nona edição, num momento em que o país (também) se encontrava em um intenso processo de tomada de consciência frente à coisa pública, através de vozes secundárias, seu público primeiro, aquelas aos quais são, comumente, permitidas apenas as narrativas subalternas, seus mediadores – quando estes lhe foram críticos e lhe enfrentaram acerca de seu bem mais precioso: sua relação com o (que é) público e sua missão educativa. Numa equação das mais complexas, é como se a educação se indisciplinasse contra suas próprias diretrizes e, ao fazer isso, independente de possíveis resultados, pelo simples ato praticado, se configurasse como educação na sua mais plena medida. Esse foi, com certeza, e até o presente, o maior feito da Bienal do Mercosul: ao longo dos anos, constituiu-se de tal forma que seu projeto de educação – seu bem mais precioso [...] – tornou-se seu maior crítico. Mesmo que prefira apagar isso da sua história (GONÇALVES, M., 2014, p. 186).

Finalizar esta tarefa analítica voltando o olhar para o trabalho da mediação, simbólico do que significaria a eminência educativa de toda a maquinaria em pauta, parece conferir uma intensidade certa à investida. Afinal, são os hoje chamados mediadores, como figuras emergentes na década de 1950, que encarnam o papel da promoção de uma efetiva participação do público no espaço expositivo, seja lá o que for que se entenda por tal palavra.

A utilização da noção de educação menor como definidora do trabalho educativo desenvolvido na Bienal do Mercosul é, pelos motivos já apresentados, problemática, uma vez que não se escapa de um intento educativo altamente institucionalizado, mesmo, e, talvez, principalmente, quando busca forjar para si a imagem de um trabalho que operaria pelas bordas, que atuaria sob uma espécie de mega operação extra-institucional, tão eficaz em seu trabalho crítico que poderia atribuir para si mesma o louvor de um ato subversivo.

A usurpação aí flagrada – como tomar para si um acontecimento que somente lhe cabe, se morto? –, remete, portanto, às interdições movidas contra o ato dos mediadores no momento mesmo em que, provavelmente, já se buscava utilizá-lo como exemplar do sucesso do trabalho desenvolvido. Dessa forma, a potência crítica que lhe é remetida foi recebida

com: a cobrança primeira do cumprimento do horário de trabalho; a ameaça direta do pedido de devolução dos crachás; a zombaria quando da atribuição de uma empáfia àqueles cujo discurso teria tentado chegar ao nível do que lhes teria sido oferecido no processo de formação; etc.

Tal contradição pode ser tomada como exemplar de um cenário bem mais amplo. Indo diretamente ao ponto, há de se estranhar o fato de que, ao mesmo tempo em que a educação é trazida como a pedra de toque do trabalho museal, há uma massa de discursos movidos pela defesa de que seja reservado, ao setor educativo, um lugar digno nessas instituições. No entanto, mais do que isso, parece, no mínimo, disparatado que, aos profissionais que ocupam a linha de frente deste trabalho – e aí, a figura do mediador vem, novamente, à tona –, tenha sido reservado um lugar, historicamente, difuso, ambíguo, mal entendido, subalterno, enquanto que, do mesmo modo, uma profusão de discursos ovacionam sua importância.

Nota-se que a cronificação do desbaste desse assunto remete, inelutavelmente, a um cenário maior ainda, representativo das discussões referentes ao lugar e importância da educação formal e dos professores, no país.

Em desvio de uma investida voltada ao desmascaramento de manobras que aviltam o papel da educação em favor de interesses escusos, de modo a situar, em lados opostos, opressores e oprimidos (o que seria, também, precedente, não fosse a escolha teórico-metodológica desta investida), trata-se de notar que, no desbaste mesmo das discussões aí postas, reside a normalização destes cenários como pontos de partida e chegada para se pensar a educação. Indo diretamente ao ponto, o que aí parece ser flagrado é a naturalização do par importância-sucateamento quando é do intento educativo que se trata. Mas, a que tal binômio serviria?

O retorno à imagem dos mediadores no interior do museu de arte parece profícuo para se pensar a pergunta. Trata-se, portanto, de um exercício que utiliza tal imagem em favor de que seja pensada, também, como implicada com outros cenários educativos. Nessa perspectiva, a remissão aos museus de arte, especificamente, desponta como ideal, uma vez que à arte foi conferido o lugar histórico de algo a ser compreendido não sem a ajuda do trabalho educativo. O fato é que a intensificação histórica deste trabalho parece ter se constituído, *grosso modo*, por duas linhas de ação, fundamentais à sua manutenção: uma delas diz respeito à deflagração, continuamente assistida, da crença generalizada na necessidade de que os mais diferentes modos de sua institucionalização a estendam, indefinidamente, à extensão mesma da vida, em corroboração ao brilho de uma imagem de desenvolvimento,

quicá, um dia, pleno; a outra, como o avesso desse brilho, investe em uma imagem apagada da educação, que a situa como aquilo que, salvo raríssimas exceções, nunca funciona, efetivamente, segundo a plenitude de suas forças porque, como a coisa mais importante, estaria a ser sucateada, *ad infinitum*, por ações que investem em sua derrocada, sem importar a especificidade da situação a que tal visão se reporte.

A importância da visibilização destas duas linhas majoritárias de endereçamento à educação (ao mesmo tempo, paralelas e cruzadas), reside, principalmente, naquilo que, aí, se evidencia: tal lógica pode ser afirmada como constitutiva do próprio pensamento educacional, ao menos daquele que ao supor, desde Platão, que a consciência do outro é insuficiente, precária ou ingênuo, diz respeito a uma prática marcada tanto por “uma espécie de ortopedia da consciência do outro”, quanto pelo “timbre de uma promessa” (BRAYNER, 2017, p. 859). Afinal, como manter crível a factualidade dessa promessa desde sempre postergada, se não pelos entraves que se lhe atravancariam o caminho?

Trata-se de ver, desse modo, que tal entendimento da educação (como se sabe, hegemônico) comporta uma espécie de adesão, igualmente generalizada, à noção indiscriminada da sabotagem de seu desenvolvimento, uma vez que escapar à lógica da promessa implicaria a sua própria morte. Aquilo que aí se logra, portanto, a situa em uma esfera que está, sempre e ao mesmo tempo, além e aquém das práticas reais que são, em suma, tudo o que há. Sob tal perspectiva, às fáceis justificativas em relação aos insucessos, corresponde, em alguma medida, a anulação geral das responsabilidades individuais e coletivas que lhes seriam concernentes.

É a fantasmagoria dessas responsabilidades, relegadas ao que se espera do futuro, que ao mesmo tempo se faz presente e choca com o real quando se adentra uma escola ou um museu de arte; tanto mais quando atos belicosos de várias ordens vêm contar, na medida mesma que eclodem e se dissolvem, que tudo corre, hoje e ainda, muito bem.

Talvez seja o par importância-sucateamento, segundo a perspectiva assinalada, aquilo a que a contradição presente na abordagem institucional da greve dos mediadores vem mostrar: a manutenção indelével do brilho próprio ao pleno funcionamento do educativo aliada à prévia, contínua e mecânica (quicá, algumas vezes, incôscia) sabotagem da possibilidade de seu efetivo desenvolvimento. Daí, a proeminência da oferta de um mero serviço.

Tal disparate se mantém legitimado em outras frentes. Em uma entrevista concedida a Cayo Honorato (2009a), Luis Camnitzer responde sobre os limites e possibilidades do

trabalho da mediação diante da lógica corporativa. Dentre outras afirmações, levanta a defesa de que se o processo de formação daqueles que exercem tal atividade durasse, ao invés de seis meses, todo o período entre as bienais, ou seja, dois anos, e esta funcionasse, de fato, como uma mini-universidade, lhes seria firmada, muito provavelmente, uma posição ética capaz de fazê-los funcionar em ambientes corporativos sem que fossem corrompidos. Diz querer acreditar, ainda, que o mediador, uma vez tendo aprendido a “especula[r] con el público sobre los orígenes y ramificaciones de la obra” (CAMNITZER apud HONORATO, 2009a, p. 80), estaria imune à cooptação própria à engrenagem corporativa.

O artista e curador pedagógico, ao entender que o trabalho da mediação “es como ayudarle a alguien entrar en un laberinto que no conoce y evitar que se pierda” (CAMNITZER apud HONORATO, 2009a, p. 79), quando perguntado sobre como pensar o fato de que os próprios programas educativos, informados pelos fins das políticas governamentais, estariam funcionando como tecnologias de uma dita inclusão social, tendo se tornado a justificativa, talvez, mais eficaz, para o investimento nas exposições de arte, traz, dentre outras, a seguinte assertiva: “[...] en la sociedad capitalista es inevitable que alguien encuentre maneras de sacar provecho económico de esto. (Las compañías farmacéuticas ganan cifras incalculables aprovechando la enfermedad de la gente, pero la fabricación de medicamentos no es algo criticable)” (CAMNITZER apud HONORATO, 2009a, p. 80).

Cumprir observar que a presunção da precariedade do outro é estendida à própria figura do mediador. Este, no entanto, ao ocupar a linha de frente de uma maquinaria que importa movimentar (mesmo que em falso), assume a ambiguidade referida: é o eternamente curável (passível de ser, inclusive, corrompido) e, ao mesmo tempo, o curador incansável (como aquele que, se firme e reto, enfrentaria a própria lógica corporativa).

O disparate em tela é peculiarmente evidenciado também no enredo que conta o processo de seleção desses profissionais na dita bienal educativa. Não há como não apontar uma discrepância entre a defesa da importância da formação dos mediadores, pensada nos termos do aumento de seu tempo de durabilidade, conforme mostrou Camnitzer, e o empreendimento voltado à seleção de quaisquer interessados, como resposta ao argumento de uma abertura e deshierarquização de saberes em analogia à própria produção contemporânea da arte e forma de potencialização da dita participação do público. Ora, mas e a capacidade de não deixar que o outro se perca no labirinto desconhecido da arte? Como seria, então, formada?

Com efeito, teorizações recentes acerca da mediação apontam algumas direções. Uma delas traz à cena as contribuições da artista e educadora Carmen Mörsch, responsável pelo programa educativo da Documenta 12, de 2007. Ao pensar as diferentes maneiras pelas quais as práticas de mediação têm se dado na esfera institucional, apresenta quatro delas: 1- afirmativa: canônica e representativa do poder institucional, se dirige a um grupo especializado, promovendo uma visão autônoma do patrimônio cultural; 2- reprodutiva: corresponde à típica noção de formação do público, conformando-se sob formas facilitadoras de acesso; 3- desconstrutiva: ligada à Museologia crítica, apropria-se da própria crítica institucional da arte para discutir, com o público, a constituição de verdades e poderes; 4- transformativa: opera um giro, voltando-se à necessidade de transformação não do público, mas da própria instituição, buscando apropriar-se dela em prol de sua ampliação e redirecionamento de atuação, tendo em vista promover mudanças no social (MORAES, 2014).

Tal quadro apresenta uma importante similaridade com o que anunciam os estudos históricos acerca dos setores educativos das instituições museais e afins (ARRAIGA, 2011; PADRÓ, 1999; SARDELICH, 2017), levando-se em conta que a figura do mediador passa a ocupar, principalmente a partir da segunda metade do século XX, a linha de frente desses setores. Além disso, há de se observar, ainda, que essa similaridade espelha a própria homologia historicamente constatada entre as práticas artísticas e as práticas museais, conforme visto na presente tese com Basbaum (2012). Ainda que isso esteja claro, parece haver, todavia, uma tendência em se qualificar identificações como as efetuadas por Mörsch – diga-se de passagem, tidas como presentes nas práticas de mediação da contemporaneidade, até mesmo segundo certa simultaneidade ou mistura –, de acordo com a visão de que se dão como autônomas, como se se constituíssem como próprias àqueles que exergam além dos demais e estariam, por isso, prontos para a causa.

Esta visão, invariavelmente impregnada por um teor evolutivo, expõe um importante engodo: ao que parece, o entendimento de que a efetuação de um determinado giro nos discursos que regem as práticas de mediação no interior de uma instituição, ao incorrer em prol de outra qualidade de participação daqueles que a visitam, acionaria, de fato, uma potência subversiva às palavras de ordem reinantes, vive, a rigor, da anulação da evidência de que esse mesmo giro se dá, no mais das vezes, como demanda institucional. Ademais, pela via de tal entendimento, é como se, finalmente, o trabalho da mediação tivesse entendido a amplitude de sua função no que concerne à conquista irrestrita de um ideal de participação

que, muito embora, nunca é efetivamente conceituado, a não ser pelo apelo a um tipo de prática social mobilizadora de encontros e trocas afetivas que se situariam para além do que poderia propiciar o foco no produto da arte.

Tal observação não retira, porém, a potência das investidas em tal âmbito. É na esteira de iniciativas como essas que Honorato (2015) traz, por exemplo, a noção de mediação extrainstitucional. Sumariamente, trata-se de uma forma de se pensar a mediação como uma prática que atuaria, ao mesmo tempo, dentro e fora da instituição. O desafio estaria em constituir, estrategicamente, uma espécie de poder de agir, passível de ser entendido, segundo Moraes (2014), como uma especial qualidade de atenção aos públicos e aos contrapúblicos enquanto se se mantém à espreita das normativas institucionais.

Honorato (2009b) reserva várias iniciativas à mediação, necessárias a tal conquista. Desta feita, caberia ao mediador: extrapolar o binômio conhecimento-metodologia (a famigerada explicação da arte); desenvolver suas próprias estratégias; exercer sua pesquisa em ato, revezando entre diferentes posições (educador, artista, pesquisador, público); perguntar-se por que é arrastado nisso etc. Tendo em vista a tarefa, o autor utiliza, em referência a Yves Klein, a metáfora metodológica do salto no vazio.

O perigo aí residiria na concentração de responsabilidades na figura do mediador. Embora não se trate de eximi-lo do desafio apontado, algo aí soa como discrepante se se levar em conta a concretude dos limites não de seu papel no seio da instituição, mas, ao lado da histórica oscilação que incide nas determinações de seu perfil formativo, o do lugar que ocupa, massivamente, no mundo do trabalho. Ainda que isso possa ser tomado, ao contrário, como um impulso, não parece ter sido por acaso, por exemplo, que a insurreição criativa dos mediadores da 9ª edição da Bineal do Mercosul tenha ocorrido somente no último dia da mostra, nem, tampouco que, tendo sido obrigados a devolver seus crachás, decidiram bipartir o grupo entre aqueles que voltariam a trabalhar e aqueles que dariam prosseguimento ao ato do lado de fora do prédio. Se se trata de entender tais feitos como exemplares de uma consciência estratégica, talvez seja necessário trazê-los, também, como o que restou ou foi possível no contexto de um confronto que põe em risco certa condição de sobrevivência.

Concluído o atravessamento nos discursos pertinentes à questão, ressalta-se que a ambiguidade atribuída a tal figura, simbólica de toda a maquinaria em tela – por excelência, educativa –, tem servido tanto à manutenção da crença em seu brio quanto à usurpação da possibilidade de que se alavanque o seu próprio desenvolvimento.

Isso em vista, parece sintomático o fato de que hoje, em nome da *participação*, sejam exatamente os profissionais da mediação dos setores educativos dos museus e instituições afins que têm seus lugares substituídos pelo uso da inteligência artificial (computação cognitiva). No caso do Brasil, é notória a recente parceria entre a Pina (Pinacoteca do Estado de São Paulo) e a IBM no projeto *A Voz da Arte*⁴⁵.

Ao receber, logo na entrada do museu, um *smartphone* com aplicativo *mobile* do projeto já instalado, mais os fones de ouvido, o visitante, ao andar pelo recinto, passa a receber notificações automáticas sobre a proximidade das obras interativas. Sete obras⁴⁶, segundo a empresa, foram cuidadosamente curadas de modo que, na voz de Isabela (versão especialmente desenvolvida para o Brasil; lá fora, seria Watson), cinquenta respostas-intenções, baseadas no conteúdo histórico das obras e disponíveis para cada uma delas, estão linkadas a 12000 perguntas.

Segundo Fabiane Galetou, Executiva de Comunicações Externas da IBM Brasil, o desejo da iniciativa é o de que

o visitante experimente uma nova forma de ir ao museu, interagindo com as peças de arte e esclarecendo suas principais dúvidas em tempo real. As curiosidades sobre as obras que selecionamos são inúmeras e conversar com elas é uma forma individualizada e estimulante de aprender. O objetivo final é que as pessoas terminem a visita entendendo um pouco mais sobre a arte e com a experiência de que o museu é, sim, divertido.

A educadora de arte Mila Chiovatto, coordenadora do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca, cede, pois, sua voz para a Isabela, no vídeo institucional cujo mote é o da democratização da arte em um país em que, segundo dados apresentados pelo Instituto de Pesquisa Aplicada (IPEA, 2010), mais de 70% da população nunca visitou um museu ou instituição cultural.

Um dos pontos mais aclamados da visita interativa tem sido o da recorrente pergunta à obra *O Porco* (1967), de Nelson Leirner: “e aí, porco, você é palmeirense?”; do que se ouve: “a obra não tem relação com nenhum time de futebol, porém o artista é corinthiano” (FEITOSA JÚNIOR, 2017).

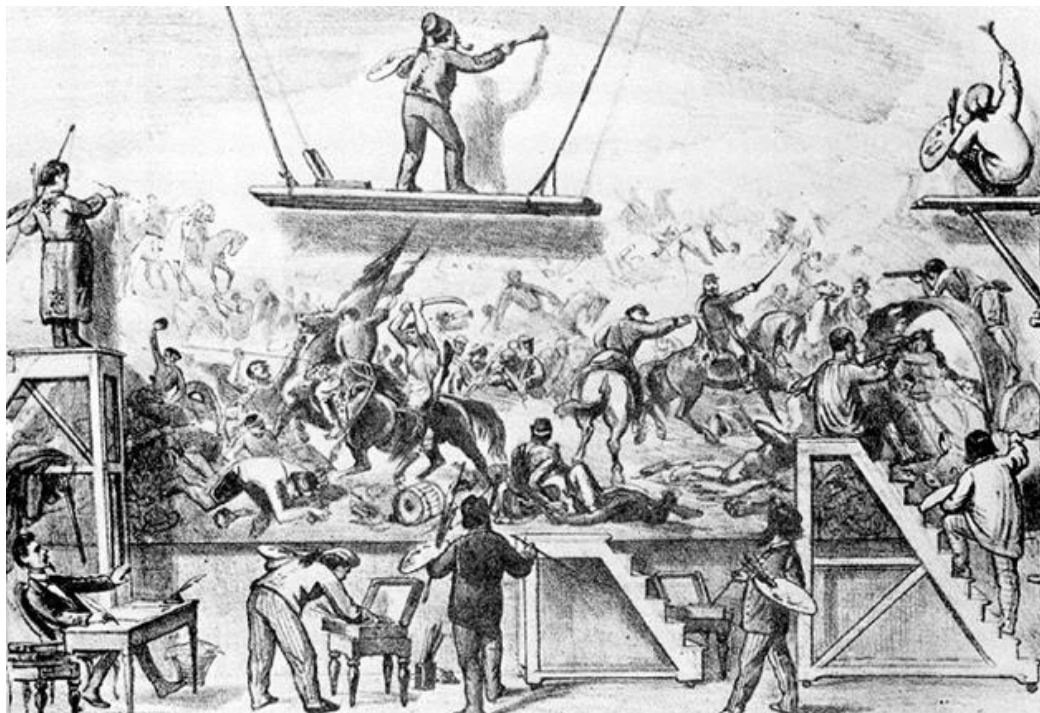
Urge afirmar, portanto, que, naquilo que, aqui, faz gaguejar a voz de Isabela, iniciativas como a do veto de Sir Ashton Alkington Hall à visita da pessoa comum ao seu

⁴⁵ Disponível em: <https://www.ibm.com/blogs/robertoa/2017/05/ibm-watson-muda-forma-de-ver-arte-na-pinacoteca/>. Acesso em: 17 set. 2017.

⁴⁶ As obras são: *Mestiço*, de Portinari (1934); *Saudade*, de Almeida Junior (1899); *Ventania*, de Antonio Parreiras (1888); *São Paulo*, de Tarsila do Amaral (1924); *O Porco*, de Nelson Leirner (1967); *Bananal*, de Lasar Segall (1927); *Lindonéia, a Gioconda do Subúrbio*, de Rubens Gerchman (1966).

museu particular lá do século XVIII, e a do convite historicamente oficializado, desde então, à participação de todos no ambiente expositivo dos museus de arte e afins, não parecem estar, ao contrário do que comumente se pensa, assim tão distantes.

Figura 7: Angelo Agostini. *A batalha do Avaí do Dr. Pedro Américo*. Caricatura.



Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/pinturas/artista/Angelo%20Agostini>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Figura 8: Do projeto *A Voz da Arte*, na Pina



Fonte: <http://cargocollective.com/flaviagoulart/filter/IBM/A-voz-da-Arte-IBM>. Acesso em: 20 nov. 2018.

6.3 Arte-museu-educação e revolução

A fração específica de uma intercalação entre textos e imagens na revista *O Observador Econômico e Financeiro* (1939) veio a conferir a esta tese a possibilidade, antes somente entrevista, de uma fina atenção a certa coextensividade entre a arte e a guerra e, mais propriamente, ao poder como combate, como uma luta travada perpetuamente.

Trata-se da descrição de uma exposição *sui generis*: a Exposição Nacional do Estado Novo. Realizada oito anos passados da implementação de tal governo, apresentada como anticomunista e afeita à democracia, exerceu a tarefa da apresentação pública às massas de uma síntese das transformações operadas no curto período em questão, as quais, em suma, teriam “modificado radicalmente todos os setores da vida nacional, desde a economia aos costumes, desde a educação ao aparelhamento técnico-militar” (O OBSERVADOR, 1939, p. 57).

Indo direto ao ponto, a fonte mostra uma disposição aleatória de imagens próprias a um país que se preparava continuamente para a guerra em meio à descrição textual de feitos cuja prosperidade era associada àquilo que somente os tempos de paz poderiam assegurar. Desta feita, imagens intituladas como *Material contra gases asfixiantes*; *Máscara contra gases asfixiantes para cavalos*; *Fabrica de Projéteis de Artilharia, no Andarahy, Rio de Janeiro*; *Fabrica de Pólvora e Explosivo, de Piquete (São Paulo)*, foram entremeadas à descrição de tópicos como *Produção Intelectual*; *Livros e Bibliotecas*; *Patrimônio Histórico e Artístico*; *Teatro*; *Comemorações, Conferências, Exposições*; *Esportes, Cinema, Rádio* (O OBSERVADOR..., 1939, p. 81-85).

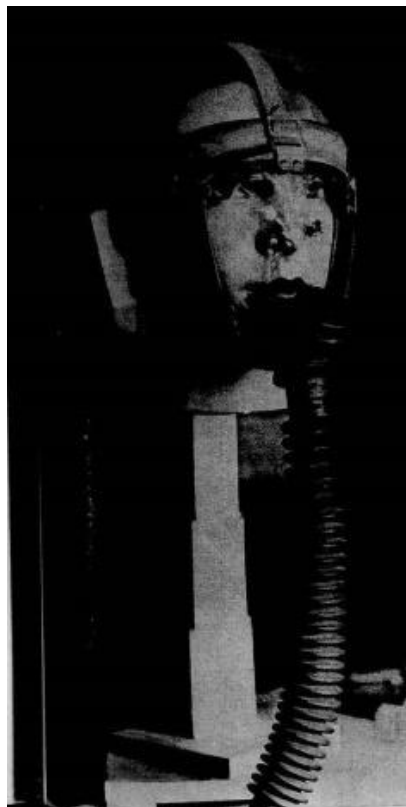
Decerto, o efeito de certo assombro não se deu pela visualização desta ou daquela imagem, mas pelo inusitado da proximidade entre assuntos que pareciam tão díspares. Algumas dessas imagens são:

Figura 9: Material contra gases asfixiantes.



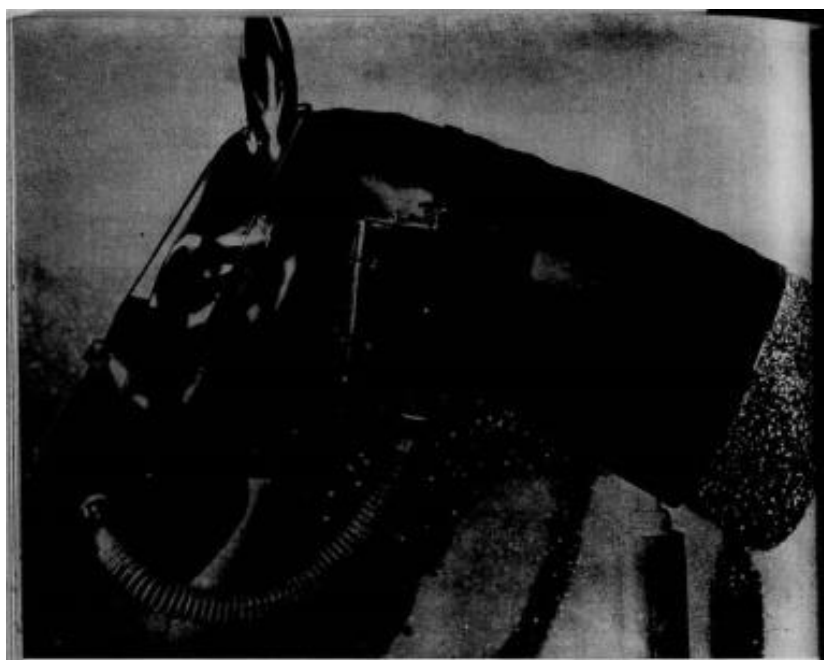
Fonte: *O Observador Econômico e Financeiro*, 1939, p. 83.

Figura 10: Material contra gases asfixiantes.



Fonte: *O Observador Econômico e Financeiro*, 1939, p. 83.

Figura 11: Máscara contra gases asfixiantes para cavalos.



Fonte: *O Observador Econômico e Financeiro*, 1939, p. 82.

Mas não havia, ali, nenhuma contradição: o “problema militar moderno” apresentar-se-ia, na voz do governo, pela afirmação de que “[...] por mais ardentes que sejam os anhelos de paz de uma nação, deve a mesma preparar-se e organizar-se sempre em vista da guerra” (O OBSERVADOR..., 1939, p. 118).

Tal preparo e organização fariam extrapolar, portanto, a responsabilidade do problema militar para todos os ministérios do governo de forma a se firmar o conceito de “Nação Armada fazendo a Guerra Total”, ou seja, a ideia de que “não somente os exércitos fazem a guerra, e sim, a Nação inteira” (O OBSERVADOR..., 1939, p. 118).

Assiste-se aí, pois, ao discurso da guerra na forma de sua cooptação por um autoritarismo de Estado. Este discurso investe em uma estreita conjugação entre determinado ideal de desenvolvimento e de civismo regrado pela crença quase religiosa no simultâneo esforço pela paz e dever para com a guerra. Afinal, uma nação desenvolvida deveria ser também, e principalmente, aquela que não sofresse um colapso no momento em que viesse a “necessitar de todas as suas energias” (O OBSERVADOR..., 1939, p. 119).

É mantendo tal lógica em pauta, portanto, que um pequeno e rápido jogo de datas vem cavar uma incisão de entrada no período – a primeira metade do século XX –, segundo o que, aqui, mais interessa.

Uma entrevista concedida ao jornal *Correio da Manhã* (RJ) também no ano de 1939, por um médico e professor chamado Leonídio Ribeiro, dá a ver com exatidão o referido compromisso (de uma Nação inteira) no contexto das relações internacionais que o arregimentam. Tendo sido enviado pelo governo brasileiro para a *Feira Mundial de Nova Iorque* como representante dos progressos do país na medicina, disponibilizando a instituições como a Fundação Rockefeller (1913) e o Bureau Sanitário da União Pan-Americana materiais especialmente preparados para tal fim – um livro contendo os resumos de trabalhos importantes na área, assim como filmes realizados pelo Cinema Educativo do Ministério da Educação para a comprovação de seus feitos –, Ribeiro (1939, p. 15) afirma:

[...] Está voltada, nesse momento, para este continente, a esperança na humanidade. Precisamos ser dignos da soberania que nos vae caber. O destino da America é um só, e por isso devemos ficar unidos e solidários, para, assim, melhor nos desempenharmos dessa tarefa. A consciência de nossa força colectiva fará com que consideremos a concordia como o maior dos bens. Porque só a Paz é constructora e a America tem muito que edificar. Para que isso seja possível, precisamos, porém, conhecermos bem uns aos outros.

A receptividade demonstrada pelos norte-americanos seria ressaltada, na entrevista, pela oportunidade de uma conversa pessoal com Rockefeller Jr., cujo interesse no país ficara

patente ao pedir “uma cópia desses nossos documentos para a filmoteca que está sendo organizada sobre todos os países da América Latina” (RIBEIRO, 1939, p. 15).

Com efeito, o empresário e filantropo que, na ocasião da conversa com Leonídio Ribeiro, acabava de inaugurar a sede definitiva do MoMA (1939), seria figura eminente, em solo brasileiro, não só no combate à febre amarela ou causas afins, mas também de uma série de iniciativas ligadas aos setores de produção, financiamento e serviço, dentre as quais a da inauguração, no ano de 1947 – mesmo ano em que se inaugura, na Europa, o Museu-memorial de Auschwitz contra os horrores da guerra – do primeiro grande museu de arte do Brasil, o MASP. Este, como uma espécie de derivação do próprio MoMA, a primeira referência de um museu dito educativo e dinâmico por sua abertura às massas, é afirmado, no país, como pioneiro da oferta de ações educativas. Um ano depois, o MAM-SP foi fundado sob condições muito semelhantes, ou seja, mantida a política de boa vizinhança entre os Estados Unidos e o Brasil, pela via de uma espécie de acordo de cooperação entre ambos os museus.

Resguardadas as devidas particularidades, cabe fazer ressoar tanto no MASP quanto no MAM, portanto, o discurso que o presidente Roosevelt proferiu pela rádio da Casa Branca no ano de 1939 quando, na ocasião da inauguração do MoMA, o dedica à “causa da paz e aos esforços em prol da paz” (ROOSEVELT, 1939, p. 6), deixando claro o lugar reservado à arte naquela sociedade. Segundo Roosevelt,

As artes que enobrecem e dão requinte á vida não podem florescer senão numa atmospherá de paz [...] as artes não podem desenvolver-se senão onde os homens são livres de serem elles próprios e têm a liberdade de disciplinar as sua energias e os seus ardores [...] As condições favoráveis ás democracias o são também para as artes. Daquillo que chamamos liberdade em matéria de política resulta a liberdade para as artes. Não pode existir vitalidade na obra de arte sem que exista vida espontanea na sociedade em que as artes florescem. Animando a criação e o amor das bellas coisas, encorajamos a democracia (ROOSEVELT, 1939, p. 6).

Caberia, igualmente, e com certa prudência, fazer atuar retroativamente o emblemático enunciado desenhado em ferro no portão de entrada de Auschiwitz – *Arbeit macht frei* (o trabalho liberta) –, mantido quando da sua transformação em um lugar de cultura (cuja entrada também é livre), como imagem de fundo à fala de um outro presidente, Getúlio Vargas, quando, na inauguração do Ministério do Trabalho em 1930, faz ver, por sua vez, a determinação de um lugar para os intelectuais e artistas:

Sempre senti e expressei com clareza minha opinião a vosso respeito – intelectuais, artistas, operários fabris, comerciários, bancários, lavradores – considerando-vos com valores humanos respeitáveis e não simples máquinas

de produção; foi sempre elevado o meu juízo sobre as vossas reservas de energia patriótica, interesse moral e devotamento ao bem público, dentro da ordem para maior bem da família brasileira e tranquilidade do trabalho creador de fartura e propulsor de aperfeiçoamento cultural [...]. Essa valorização do 'material humano', esse esforço pela recuperação do equilíbrio entre capital e trabalho, essa paz social conseguida por meio de recíprocas concessões e frequentes entendimentos, caracterizam a legislação trabalhista do Ministério do Trabalho. Por entre experiências e tentativas, percebe-se uma linha de continuidade que visa a pacificação das forças produtoras, dignificando o trabalho e valorizando o trabalhador (VARGAS, 1930, p. 99).

Nota-se que se um tempo entrecortado pelas Grandes Guerras, oficialmente marcado por baixas/mortes ou términos foi também um tempo pontualmente fadado à crença nos grandes recomeços ou na pureza das origens, a generalização de uma comoção geral à necessidade das refundações pode ser vista como potencialmente emanada de uma necessidade vital mas também como extensamente fabricada, levando-se em conta a histórica produção do entendimento de que a única saída, em meio à constante ameaça da guerra (estivesse ela em curso ou não), dar-se-ia pela via de determinados consensos a serviço de uma reordenação do mundo em prol da paz, dentre os quais este, que, ao inserir a imagem do artista no mundo do trabalho, o reenquadra segundo determinado papel.

Claro está que a emergência dos grandes museus de arte moderna é tomada, aqui, como profundamente implicada com a tarefa de uma reordenação fundacional do mundo. Mas o entendimento disso não é suficiente para a apreensão da extensão desta questão se não vier acompanhado de um outro: o de que tal reordenação não diz respeito a uma categoria universal de mudança, que teria funcionado como tudo aquilo que foi (ou que poderia ser) disponibilizado à tarefa de se traçar o melhor caminho para a humanidade.

Apesar de não haver aí qualquer novidade, a tarefa da desnaturalização de imagens que vêm como prontas parece alcançar um ganho expressivo quando incide no óbvio. Dessa forma, trata-se de ver que a missão salvacionista de uma reordenação fundacional do mundo assumirá diferentes perfis a depender do que se entenderá como mais propício para a modulação e a condução dos corpos e intencionalidades vistas como inadequadas.

Se não se trata, portanto, de qualquer museu, mas de um museu dito educativo, nem, tampouco, de qualquer arte, mas de uma arte dita moderna, cumpre notar que tal direcionamento não pode ser visto como desenredado do que se formulou em outros lugares do mundo, à época, no que concerne a tal âmbito.

É na inseparabilidade mesma entre as decisões que são tomadas na esfera da cultura e os desenhos que expressam, a cada tempo, o que se entende por geopolítica, que se assiste, na

União Soviética da década de 1930, à implementação do Realismo Socialista como a estética oficial do stalinismo, pela qual se determinava o impedimento de toda produção artística *à la* Tatlin, por exemplo. Não seriam, portanto, as experimentações próprias à arte moderna, mas uma produção eminentemente propagandística de teor realista, a que melhor funcionaria àquele governo.

Cumprir lembrar que, na mesma década, as três grandes admirações de Hitler – Branau am Inn, sua cidade natal; a Antiguidade e Wagner – foram sintetizadas, por ele, em uma imagem que fazia coincidir o projeto do Nacional-Socialismo com uma forma perfeita de arte. No despontar dessa imagem, pela qual a inspiração advinda de Wagner como o artista político (reconhecidamente antisemita) esteve especialmente implicada com a noção da emergência do artista-príncipe nascido do povo como aquele que uniria, enfim, a vida e a arte anunciando o Estado Novo (o próprio 3º *Reich*), é que se assistiu à exequibilidade de um projeto que acabou por efetivar uma prática de extermínio sem precedentes, justificada nos termos de um saneamento antropológico. Ocorre que a higienização proferida, conforme se entendia, teve como um de seus mais importantes meios de convencimento a associação pretensamente científica entre a arte moderna e a degenerescência da raça. Mesmo que, para manter a legitimidade das mortes, fosse preciso que as mãos dos médicos abrissem o gás da câmara, tudo estava a serviço do triunfo da imagem que o artista-príncipe antevia e, didaticamente, disponibilizava, de modo a concretizar o projeto de uma forma de vida perfeita como a revigoração, ainda mais alta, da beleza clássica (ARQUITETURA DA DESTRUICÃO, 1989).

Esses dois cenários apresentam, juntos e isoladamente, aspectos importantes para se pensar o modo como foram se dando, à época e do lado de cá do planeta, as conduções hegemônicas pertinentes ao campo da cultura, não, obviamente, como a sua decorrência direta, nem, tampouco, como uma condução autônoma e isoladamente orquestrada, mas como algo que, pelas próprias contingências da história, permitiu que uma mesma tecnologia de governo utilizasse a arte moderna, ao contrário do que tais situações mostravam, como implicada à condução que se fazia necessária.

Se tal acolhimento assinalava, por si só, uma direta diferenciação em relação a regimes totalitários, exercendo uma especial eficácia no que diz respeito ao enfrentamento do que já se trazia como a ameaça comunista, aquilo que acontecia na Alemanha evidenciava, ainda que no extremo de uma situação bem particular, a força de uma tecnologia de governo que tinha

às suas mãos uma forma de atuação muito clara da arte, especialmente engrenada em um trabalho tão ativo quanto amplo de uma educação ideologizada.

Em síntese, o advento da guerra teria mostrado o quão estratégico era, para os mais diversos interesses, fazer funcionar um projeto, por excelência educativo, e o quanto essa eficácia era maximizada quando a produção da arte entrava diretamente em cena. Desta feita, sendo ou não um contexto de guerra, de destruição ou construção ou do que se entende como bem ou mal, o que passa a importar é a aplicabilidade de uma tecnologia que, enfim, era a mesma (VIEIRA, 2016).

O fato é que a chave aí acionada, e que se acirra no fim da década de 1940, diz respeito à consolidação da formulação guerra-paz como uma evidência elementar: “se existe uma educação para a guerra, há de existir, em polo oposto, uma educação para a paz, para o progresso, para a compreensão e a felicidade entre os homens” (KELLY apud VIEIRA, 2016, p. 118).

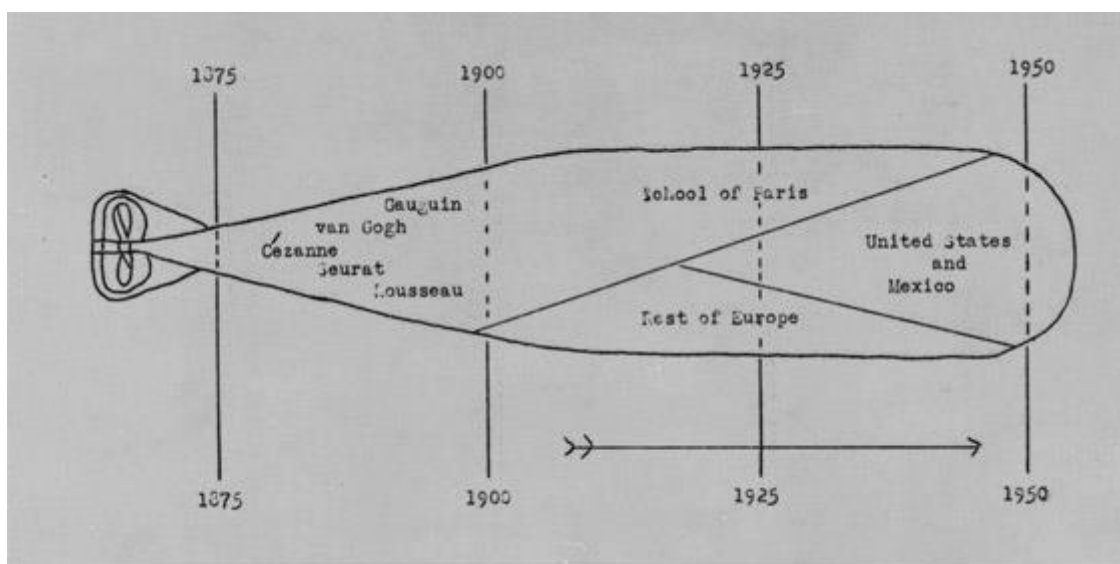
Essa insidiosa violência, que permitiu, inclusive, a legitimação de tal abordagem nas mais diferentes formas e situações de governo, é que fez de uma tecnologia amplamente testada na guerra, coisa vista como um antídoto contra a própria guerra, afeito à condução mesma da vida e à segurança de seu transcorrer.

Em uma matéria assinada pela jornalista Yvonne Jean, no ano de 1949, no Correio da Manhã, a autora investe em uma retomada das palavras do diretor geral da UNESCO quando de suas explicações sobre a relação entre a educação e a paz na Conferência Internacional sobre a Educação de Adultos daquele ano. Ainda que o subtema fuja à presente investigação, a questão em tela é aí assinalada de maneira ímpar. Assim, segue:

[...] Todos sonham com a paz, muitos falam nela, entretanto, nunca ela esteve tão cambaleante. Só a construiremos sobre os alicerces de um novo humanismo cultural. Estas não são vãs palavras, mas um apelo à ação concreta na hora crucial em que estão sendo decididos os destinos das nações [...] A coesão internacional (garantida por alianças durante a guerra) se apresenta novamente, na paz, como um ideal ao qual é preciso chegar por um reajustamento muito lento de aspirações contraditórias, mas suscetíveis de serem discutidas. E o Sr. Torres-Bodet advogou a importância da educação que aproxima os homens em vez de afastá-los pela ignorância mútua ou fechar a todos no círculo estreito dos preconceitos como também a necessidade de lembrar-lhes sempre o que é, realmente, a guerra, pois ‘o temor à morte é um cimento que gruda a decisão nas almas com maior segurança do que a esperança. Tememos todos do mesmo modo enquanto esperamos todos ao nosso modo. Temos que reconhecê-lo: a paz exige mais talento, mais imaginação e maior heroísmo que as batalhas. E para criar a atmosfera propícia à paz, é indispensável agir sem perder mais tempo, educando todos os indivíduos que formam os povos [...] (JEAN, 1949, p. 12).

Ainda que a lógica aí presente já tenha sido evidenciada, não deixa de ser curioso notar, por exemplo, que Alfred Baar, o primeiro diretor do MoMA, um museu educativo oficialmente dedicado à causa da paz, tenha fornecido como resposta à tarefa de organizar uma coleção e dar corpo a uma operação museológica estratégica o bastante para que tivesse um alcance mundial, uma imagem bélica: a do “diagrama de um torpedo que se movia através do tempo, inexoravelmente para frente no intuito de manter a coleção constantemente moderna” (FREIRE, 2013, p. 69).

Figura 12: Alfred H. Barr Jr.'s “torpedo” diagrams of the ideal permanent collection of The Museum of Modern Art, 1941



Fonte: <http://sfaq.us/2016/03/a-torpedo-in-the-rough-sea-of-time/>. Acesso em 10 jan. 2019.

É nesse contexto, portanto, que era preciso definir, no que tange, também, a uma necessidade de diferenciação, em quais termos se daria, nos EUA, o referido uso da produção moderna da arte que teve no MoMA um importante instrumento de consolidação, de tal forma que fosse possível enfrentar, inclusive, a força de uma posição cultural tradicionalmente ocupada pela Europa.

Assim, se uma situação nuançada era observada nas primeiras décadas do século XX como momento em que várias produções artísticas marcadas, a bem dizer, por um caráter realista, se comprometiam ou não, tanto com uma ideologia de esquerda, quanto com iniciativas subvencionadas pelo governo (como a do Projeto de Arte Federal conduzido por Roosevelt de 1935 a 1943), foi exatamente um específico caráter abstrato que passou a fazer

parte de algumas delas – e, aí, Pollock e Rothko assumem certa proeminência – que acabou por ser entendido como o que mais poderia funcionar à imagem do país na corrida por um lugar de poder.

Segundo Honorato, ambos os artistas, comprometidos até a década de 1930 como “a imaginação de uma política socialista para os EUA” (HONORATO, 2011, p. 106), buscavam algo que pudesse “admitir inovações técnicas e formais, além de uma perspectiva internacionalista, caso essa combinação fosse possível e convincente, isto é, comunicável às massas” (HONORATO, 2011, p. 106). Tal veio, no entanto, teria sido progressivamente apagado. Paralelamente à popularização das críticas negativas sobre o stalinismo soviético e também ao interesse na produção de uma arte identificada com o país por parte de um público abastado e de um mercado emergente, o que se assistiu foi à paulatina abdicação, por Pollock e Rothko, da figuração social, ainda que suas declarações anticapitalistas e antinacionalistas tenham se mantido constantes. Em suma, o fato é que, implicados com a constituição e a trajetória bombástica do que se chamou de Expressionismo Abstrato, “a adoção da abstração por esses artistas começava a ser incorporada à retórica anticomunista, que iria caracterizar os tempos de Guerra Fria” (HONORATO, 2011, p. 107).

Isso em vista, Honorato (2011, p. 107) afirma que,

provavelmente, a julgar pelo caráter seletivo da coleção do museu e pelo que seriam os interesses capitalistas da família Rockefeller (seu principal mecenas), foi para convencer o público dessa ‘arte moderna abstrata’, como um valor cultural a ser distribuído em escala internacional, que o MAM de Nova York foi fundado, e com ele uma certa ideia de museu educacional.

Com efeito, tal projeto, tendo sido transplantado para o Brasil exigiu, igualmente, grande esforço educativo. Muito seria feito para a aderência do público à arte abstrata, diretamente associada no discurso hegemônico a um liberalismo individualista como próprio a uma sociedade sã, democrática e livre.

É curioso notar o quanto as noções de saúde e doença são utilizadas pela via da produção da arte quando se trata do combate entre os mais diversos quadros político-sociais, assim como o quanto tais noções são remetidas diretamente às sociedades, como em um diagnóstico incessante (munido por palavras como crise e por binômios como desenvolvimento-decadência). Nesse sentido, o discurso proferido por Nelson Rockefeller no momento da inauguração do Masp, ao mesmo tempo em que fez circular o termo *arte degenerada*, bastante utilizado no nazismo alemão não somente em relação às experimentações do moderno, mas também em referência ao Realismo Socialista, apresentou, na esteira do discurso de Roosevelt quando da inauguração do MoMA, o uso da palavra

saudável como um das mais enfáticas adjetivações remetidas às sociedades democráticas capitalistas (TOTA, 2014a).

Se coube a Pietro Maria Bardi, na condição de diretor da instituição que nascia (e na qual exerceria a função por 45 anos consecutivos), reverenciar, naquele momento, o MoMA como a instituição que, ao compreender a função educativa que passava a caber aos museus, teria dado o “primeiro passo no bom caminho” (BARDI apud TOTA, 2014b), elogios da mesma monta se desdobravam de maneira a ressaltar, publicamente, o que carecia ser visto. Desta feita, a contento de todos, ambos os empresários brasileiros que rivalizavam pela primazia na implantação e condução de um museu de arte para o país – Assis Chateaubriand, responsável pelo MASP, e Francisco Matarazzo Sobrinho, pelo MAM – foram elogiados por Rockefeller, em situações oportunas. O primeiro, no momento da solenidade de inauguração do Masp, como aquele que cumpria uma importante missão social no país, e o segundo, no momento em que, ao observar que o catálogo da exposição inaugural do MAM-SP, intitulada *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, estava escrito em três línguas, apresenta-o como aquele que ajudava a construir a ponte mais forte que poderia haver entre os povos da América, que era exatamente, a das “forças criativas de nossos tempos, as quais, mais do que nunca, são de caráter universal” (ROCKEFELLER apud TOTA, 2014b).

Segundo o historiador Antonio Pedro Tota (2014), o empresário norte-americano utilizava tais estratégias como munição ao ter entendido que a arte poderia ser utilizada como força de combate, principalmente desde o momento em que viu, no ano de 1934, a imagem de Lênin tomar forma no polêmico mural que Diego Rivera produziu nas paredes do Rockefeller Center.

Não obstante ao pretenso caráter de universalidade que esses discursos encerram, muitos ruídos os atravessam, na maioria das vezes, na disputa pelo mesmo efeito. Nesse sentido, não foi rara a inversão da conotação dada à pintura expressionista-abstrata como própria a uma sociedade doente. Especificamente em solo brasileiro, quando Pollock e Rothko ocuparam um lugar de evidência na inauguração da primeira bienal internacional de arte de São Paulo – a BISP de 1951 –, setores de esquerda, assim como nacionalistas, a chamaram de Bienal de Rockefeller, acusando-a de “verdadeira farra de tubarões” (HOJE apud TOTA, 2014b). O MASP e o MAM não escaparam, igualmente, às críticas de mesmo naipe. Ao primeiro, foi atribuído o lugar de um dos mais ativos centros de propaganda do Departamento do Estado norte-americano, acusado, então, de cobrir todos os setores culturais do país; ao segundo, a afirmação de que estaria desvirtuando a cultura brasileira ao difundir a

arte abstrata degenerada, reacionária e decadente como de loucos ou anormais (NEVES apud TOTA, 2014b).

Mas a paisagem antagônica aí majorada, seja ou não com sinal trocado, não é suficiente para a apreensão de certo nível de complexidade presente nas articulações entre a arte/cultura e a sociedade na primeira metade do século XX no país. A produção do crítico de arte Mário Pedrosa parece indispensável para isso, não como meio de interpretação de uma época, mas por compor um arsenal discursivo profícuo à apreensão das verdades que circulavam em vários âmbitos, assim como àquelas que perfazem seus próprios limites, e que dizem respeito, no caso, aos limites históricos de um tempo.

Os anos de 1940 e 1950, além de serem vistos como a fase áurea da produção crítica da arte, dizem respeito à fase mais duradoura do pensamento de Pedrosa, tendo-se em vista seus próprios deslocamentos. Tal fase conferiu-lhe o reconhecimento pela atuação direta na legitimação da arte abstrata do país, tomada, então, como o mais alto índice do moderno.

Com efeito, se a remissão ao termo *abstrato* exige certo esforço de delimitação quando o assunto é arte (somente nas produções de teor construtivo seria possível elencar várias delas, como o construtivismo e o suprematismo russos, o neoplasticismo e, em certa medida, o concretismo, por exemplo), Pedrosa o complexiza ainda mais ao investir seus esforços em prol do ineditismo de seu entendimento na tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (1949). Para isso, afasta o termo de uma associação direta com o modo de vida das sociedades capitalistas, mas também de um ideal socialista cujas práticas efetivas haviam perdido, segundo o crítico, uma qualidade que lhes deveria ser vital, que era a de efetivar *pari passu* conquistas econômicas e sociais. Desta feita, traz ao *abstrato* a dimensão utópica da modernidade atingindo-a segundo um alcance que, a rigor, recobria todos esses discursos, como se pairasse acima dos homens à espera de sua hora perfeita.

Claro está que esse não foi o trabalho de uma só pessoa, nem tampouco que a especial qualidade da utopia da modernidade em reservar à arte a tarefa do futuro não tenha estado presente nas outras formas de elaboração do termo. O fato é que Pedrosa, da mesma maneira em que abordava o abstracionismo segundo um viés claramente universalizante, não o desprendia da necessidade da problematização das particularidades históricas do país como uma forma de entendimento do lugar que este ocupava (ou deveria ocupar) no projeto moderno. Além disso, ao trazer tal projeto segundo o entendimento de que teria culminado em Brasília, como a imagem que serviria ao ensaio para a síntese de todos os esforços que lhe

foram empenhados, chega, na esteira de Worringer quando de seus estudos sobre as civilizações egípcias, ao termo *civilização oásis* (ARANTES, 1998).

Ao que parece, uma breve escavação no momento em que se deu um importante processo de legitimação do abstrato no país, assim como no modo pelo qual Brasília foi tomada como elemento para a discussão sobre um novo caminho para a humanidade, vem ao encontro da necessidade de se trazer, à tarefa analítica, os estratos discursivos fundamentais à própria emergência dos museus de arte e o deslançar inicial de suas práticas no país. Cabe, no entanto, a advertência de que a evidenciação desse estrato em específico não diz respeito à noção da efetividade de sua sobreposição em relação aos demais, mesmo porque linhas constitutivas referenciais de lugares outros – como a da própria visão do abstrato como a expressividade de um liberalismo individualista – estiveram, igualmente, implicadas com os modos pelos quais as práticas concernentes a tal âmbito se efetivaram no ato mesmo da regulação de condutas que se lhes despontaram como majoritárias.

Antes dessa mínima incursão no pensamento de Pedrosa, uma consideração vem chamar a atenção para um dado crucial à investida: se se fizer uma triangulação entre o seu discurso crítico das décadas de 1940 e 1950, os discursos institucionais que versaram sobre a primeira chancela oficial dada à arte moderna no país no Salão de 31 e, por fim, os discursos institucionais concernentes às inaugurações dos grandes museus de arte do país do final da década de 1940, é possível notar que a noção de revolução, própria à modernidade, é trazida segundo formas de entendimento tão diferentes quanto desniveladas em termos de importância. *Grosso modo*, enquanto Pedrosa recuperava essa noção segundo a potência que teria em tornar possível uma forma de vida outra, subversiva em relação aos poderes institucionalizados, aquilo a que se assistiu no Salão de 31 no que diz respeito a tal noção significava colocar em marcha um projeto governamental que se dizia revolucionário. Quanto ao final da década de 1940, como o momento em que a imagem da inauguração dos museus de arte era trazida, nos discursos que se lhes contam, como a culminância desse projeto, a palavra revolução, como expressão mesma da referida noção, desaparece (ou quase).

Tais assertivas não dizem respeito, evidentemente, ao crivo de uma determinada imagem para cada um desses estratos, como se fosse possível determiná-los segundo a crença de que teriam se conformado como mais ou menos revolucionários, uns em relação aos outros. Como se sabe, por exemplo, o papel de Pedrosa no processo de legitimação daquela arte abstrata, expressiva do concretismo brasileiro, foi fundamental, inclusive, e não por

razões que dizem respeito estritamente ao país, para uma explosiva alta de seu valor de mercado, sendo que muitas obras atingiram cifras exorbitantes da noite para o dia.

Mais uma vez, o que parece ser possível evidenciar nisso, é o fato de que os deslocamentos que a noção de revolução sofreu nas duas inflexões de seu curso nos momentos em que se assistiu, no país, à arregimentação de forças implicadas com formas institucionalizadas de condução da cultura (1930 e 1950), a belicosidade inerente a tal palavra migrou para o discurso guerra-paz próprio ao autoritarismo de Estado.

Em retorno a Pedrosa, urge trazer o que o crítico pensa no que concerne ao moderno, segundo as frentes sinalizadas. Se a metáfora do torpedo de Baar investe em um teor bélico como o anúncio de uma investida programada para ir até o fim como a imagem mesma de seu sucesso, qual é o percurso que o crítico traça até Brasília, também ela a imagem fornecida à discussão de uma síntese como própria ao trabalho das refundações? E de que abstrato, afinal, ele trata?

O interesse de Pedrosa voltou-se, nas décadas de 1940 e 1950, à arte abstrata de viés construtivo, tendo sido disparado quando da visão dos móveis de Calder no início dos anos 1940 em Nova York. Assim, é o abstracionismo de vertente geométrica que encontra em artistas como Amilcar de Castro, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Mira Schendel, Ivan Serpa, dentre outros, que lhe permite mobilizar, como pontos teóricos fundantes de sua tese, a Gestalt (psicologia da forma) e a fenomenologia segundo Merleau-Ponty.

O momento permite ver uma importante inflexão no pensamento do crítico, mas também o fato de que a própria multiplicidade de entendimentos acerca do moderno e dos modos pelos quais se acreditava que deveria ser conduzido são de um difícil desenredamento quando se trata dos processos de institucionalização dos saberes aí correntes. De algum modo, no que diz respeito ao abstrato na arte, por exemplo, parte do que Pedrosa mobilizou em torno de sua legitimação, serviu ao próprio discurso de fundação dos grandes museus de arte, assim como ao que se passava na esfera do ensino de arte, no contexto do escolanovismo. Não que o crítico se colocasse como avesso a tais ocorrências, mas o fato é que as linhas conceptivas majoritárias que as externam são de uma orientação política fundamentalmente oposta a dele: se, de um lado, é notório seu envolvimento com o marxismo de orientação trotskysta, tendo participado, em âmbito internacional, do Partido Comunista e passado, ao longo de sua vida, por três exílios, o que se vê do outro lado é o pragmatismo deweyano marcado pelo liberalismo individualista como subjetividade expressiva. Com efeito, o que permitirá que as

várias linhas conceptivas que se formam, correm, bifurcam e desdobram, à época, sejam interceptadas em favor de um determinado direcionamento é exatamente um ponto que conservam em comum: todas se constituem e apresentam como o modelo mais eficaz de condução do humano para a construção de um mundo melhor.

Se se trata de apresentar determinada inflexão no pensamento de Pedrosa, há de se dizer, por exemplo, do posicionamento conflitivo que tal redirecionamento marca em relação a artistas para os quais, antes, sua crítica era positiva. Quando segue rumo ao abstrato (próprio ao concretismo), não é somente do tachismo e do informalismo vistos, então, como acríticos, que se aparta, mas também do realismo próprio a uma arte engajada de forte conteúdo social, ou seja, de artistas como Segall, Portinari e Di Cavalcanti (os dois últimos, chamados por Pedrosa como maestros da figuração moderna brasileira).

Assim, se sua primeira produção crítica de arte rendeu tributos às gravuras da alemã Käthe Kollwitz, expostas no país em 1933 como um dos principais trabalhos de linhagem figurativa de denúncia social, a transição que marca seu redirecionamento para o abstrato passa pelo entendimento de que aquela produção artística, já típica, vivia uma espécie de contradição política na medida mesma de sua consagração a um nacionalismo de cunho propagandístico.

Decerto, Portinari assumia a dianteira na apresentação do país não somente aos cidadãos brasileiros, mas também lá fora, desde os murais realizados na nova sede do Ministério da Educação e Saúde (1937) sob a encomenda de Gustavo Capanema – edifício cuja origem remonta à manobra efetuada pelo então ministro para que os arquitetos vencedores do projeto fossem premiados, mas substituídos por aqueles cuja arquitetura, na esteira do racionalismo de Le Corbusier, era moderna, de modo que Lucio Costa assume o trabalho –, até os gigantescos painéis *Guerra e Paz* presenteados à sede da ONU, em Nova Iorque, em 1956, passando pela participação no Pavilhão Brasil da Feira Mundial em Nova Iorque em 1936, momento em que é notado por Alfred Baar e avança MoMA adentro, inclusive com uma exposição individual, na década de 1940.

Assim, se na esteira do posicionamento de um artista cujo trabalho evocava a noção da educação das multidões, sendo trazido como “fator novo e poderosíssimo da educação e da cultura do povo” (A NOVA..., 1939, p. 5), reverberaram posições como a de Di Cavalcanti, reconhecido como aquele que tomou a frente, desde principalmente o final da década de 1940, na polêmica que se construiu em torno da oposição realismo *versus* abstracionismo, posicionando-se em prol do primeiro como algo que, por ser de fácil comunicação,

expressaria o papel social do artista, ao contrário do segundo, cujo elitismo dizia externar um falso modernismo, é exatamente em defesa do cumprimento desse papel que Pedrosa assumiu a defesa do abstrato.

Para isso, trouxe à baila algumas frentes argumentativas armadas pela ideia de que o caráter revolucionário da arte estava menos em uma produção empenhada em expressar a realidade social tendo em vista transformá-la, do que na transformação mesma do indivíduo quando do contato com uma forma de arte afeita à alteração mais profunda de sua sensibilidade porque provocadora de uma espécie de renovação de seu aparato perceptivo tomado, então, como importante meio de apreensão do mundo.

A forja da noção de uma forma de arte como instrumento de emancipação individual utilizou como respaldo teórico fundamental as elaborações implicadas com os dados apresentados como as mais recentes descobertas, à época, nas áreas das ciências humanas e médicas, como a do inconsciente, por exemplo. Nesse sentido, Pedrosa afirma que

[...] Nenhum gesto, palavra ou ato humano escapou mais ao campo da pesquisa psicológica. Descobriu-se que além do significado aparente formal, expresso das ações e palavras do homem, podia haver outra significação recôndita mais verdadeira. A unidade congênita da raça humana recebeu nova confirmação. Com surpresa constatou-se uma semelhança significativa entre as obras de homens brancos e anônimos dum povo e as das gentes simples de outros povos. Uma ingenuidade nativa comum a todos esses criadores anônimos iluminava suas obras, seja de natureza artesanal ou mais desinteressada ou mística como a representação a imagem de um deus indígena. Cedo se verificaram traços de parentesco entre as artes dos diversos povos primitivos, e as manifestações semelhantes das crianças de todo o mundo. O movimento artístico moderno, recém-nascido, que é como um rio em cheia, que se apodera, à sua passagem tumultuosa, de todos os objetos e de todas as conquistas que a humanidade via acumuladas no domínio da expressão desinteressada, perdeu nessas últimas aquisições universais seus restos residuais de intelectualismo [...]

[...] a atividade da arte se estende a todos os seres humanos [...] ela se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independentemente do seu meridiano, seja êle papua ou cafuso, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado [...] (PEDROSA, 1947a, p. 3).

A arte, entendida, então, como uma atividade que estaria positivamente aquém e além das determinações que separam os homens – entre os sãos e os doentes, infantes e adultos, primitivos e civilizados – assumiu o estatuto, nas palavras de Pedrosa, de *necessidade vital*, dado que atuaria como o veículo de manifestação simbólica da mais profunda ligação entre o homem e a natureza. Dito de outro modo, estaria aberta a possibilidade de que todos fizessem e aprendessem arte como o retorno à expressividade original e exteriorização do desejo

humano mais primitivo em comunicar, afinal, dizia ele, “o que é a arte [...] do ponto de vista emotivo, senão a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós?” (PEDROSA, 1947b, p. 2)

Decerto, o notório empreendimento expositivo que Pedrosa devotou ao trabalho da alagoana Nise da Silveira, umas das primeiras mulheres a exercer a medicina no país – era a única em uma turma de 157 homens na Faculdade de Medicina da Bahia (1921 a 1926) –, diz respeito a muito mais do que uma afinidade com a ideia de que a expressão plástica poderia atuar como uma importante aliada no tratamento de pessoas diagnosticadas como mentalmente comprometidas.

A psiquiatra, que tem em sua biografia uma prisão de 18 meses devido à denúncia de uma enfermeira à Intentona Comunista, no ano de 1936, de que portava livros marxistas, quando reintegrada ao serviço público no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (RJ), já na década de 1940, recusou reproduzir as tratativas médicas comuns à época, como confinamento, eletrochoque, insulinoaterapia e lobotomia, e foi banida para a Seção de Terapia Ocupacional, majoritariamente vista como de pouca importância. Foi nesse contexto, pois, que desenvolveu o trabalho pelo qual o crítico se interessou e que resultou, em meio a um rol de exposições, na fundação do Museu de Imagens do Inconsciente em 1952, também no Rio de Janeiro. *Grossíssimo modo*, tratava-se da oferta de uma terapêutica de caráter experimental que envolveu pintura e modelagem (e também, há de ser dito, o contato com animais), assumidamente apresentada por Silveira como despreziosa no que diz respeito à noção canônica de cura.

Trata-se de ver que, com tais exposições, o que interessava primordialmente a Pedrosa, para além do apoio ao trabalho da amiga, era a possibilidade de apresentar e fazer circular uma nova verdade em arte. Resguardadas as defesas de que não se tratava de afirmar a existência de uma indiferenciação entre os chamados loucos e normais, o que ali se buscava evidenciar era que, no que diz respeito à criação e produção artísticas, os limites convencionalizados como determinantes para classificações de ordem médica, social ou cultural, mostravam-se frágeis em relação à potência vital da necessidade de se trazer à tona expressões que eram, antes de tudo, do humano. Desta feita, a arte não se restringia a algumas pessoas, sendo inatingível a outras. Pelo contrário, as produções dos chamados loucos, infantis e primitivos mostravam-se, de maneira geral, tão potentes quanto exemplares no exercício da tarefa artística por se entender que se tratava de corpos e modos de pensar menos

presos aos racionalismos que impregnavam os ditos normais, na maioria das vezes, já adestrados quanto aos seus sistemas perceptivos e marcados por uma baixa sensibilidade.

Segundo a educadora inglesa Maria Petrie, trazida pelo crítico como “admirável pedagoga da alma e da estética” (PEDROSA, 1947b, p. 2), a criação artística assumiu, nessa perspectiva, o caráter de pura necessidade por se tratar da transposição, no plano humano, das leis de criação cósmica. Como uma vitalidade irreduzível, tratar-se-ia de notar que “o indivíduo se eleva, assim, no artista, à categoria do arquiteto universal [...]” (PEDROSA, 1947b, p. 2).

Entendendo que a arte iria “banhar de suas vitaminas espirituais os homens que se encontram pelo seu caminho” (PEDROSA, 1947b, p. 2), o crítico, em consonância com a pedagoga, conclui:

Não há nem pode haver, na verdade, barreiras ao mundo encantado das formas; não há filas para se entrar no seu recinto que não é de ninguém, que é comum a todos os homens, indistintamente. Feliz a humanidade quanto todos eles, sem inibições e iniciados, puderem penetrar o seu campo mágico! A iniciação está ao alcance de todos (PEDROSA, 1947b, p. 2).

Tal lógica teve importante participação no feixe de teorizações que fizeram eclodir, à época, as inúmeras exposições de arte infantil. Dentre os tantos trabalhos realizados, a Escolinha do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) dirigida pelo artista e professor Ivan Serpa, já no início dos anos de 1950, foi referencial, tendo contado com apoio intelectual de Mário Pedrosa, que participou de seu livro *Crescimento e Criação* (1954).

Para o crítico, o principal objetivo da educação artística nas escolas era dar “aos meninos e meninas a destreza e a graça dos movimentos, e integra[r] na personalidade os sentidos, antes dispersos e desconexos” (PEDROSA, 1946, p. 11). Indo diretamente ao ponto, a função era fornecer “o controle dos sentimentos, o desenvolvimento harmônico dos sentidos, o despertar da sensibilidade, o equilíbrio interno das emoções” (PEDROSA, 1946, p. 11).

Com efeito, assistiu-se, eminentemente e mais uma vez, a uma interceptação entre as áreas médica e artística, não sem o trabalho das ditas ciências humanas. Agora, no entanto, a iniciativa parecia partir destas últimas, como a cobrança nunca tardia de uma inversão dos discursos que insistiam em ver o que era potência, como degenerescência. Não obstante, era, da mesma maneira, de uma necessidade de regulação que se tratava.

Mário Pedrosa, em *A força educadora da arte*, conclui:

Os artistas modernos não se consideram, como seus antepassados, uma espécie superior diferente do resto dos homens. Para eles, a arte já não se

escreve com maiúscula. É uma atividade como outra qualquer. Apenas se basta a si mesma, e tem seu campo específico de ação, e suas leis próprias e autônomas. Para os homens das gerações de hoje ela não se apresenta mais como um fenômeno estranho, extraordinário, diabólico em muitos casos. É por isso que sua ação catalizadora se faz imperceptivelmente. E entra como um dos elementos em si mesmo mais decisivos para a formulação dos homens, a educação dos jovens, a reeducação dos transviados, a cura dos sem saúde. As obras de arte, com efeito, podem agir sobre os homens, como o álcool, a prédica, o ópio, a política, o amor, a religião, a doença (PEDROSA, 1946, p. 11).

Talvez resida nessa espécie de incongruência da arte – atividade comum, mas também vista como estranha, extraordinária e diabólica, como diz Pedrosa – a noção de sua potência em levar para bons e maus caminhos, daí que sua utilização como elemento condutivo (trazido como força desbravadora) é, também, o que permite que seja regulada por todos e cada um (como exercício de libertação).

Se a própria designação arte moderna diz respeito a certa regulação, há de se notar que os gestos fundacionais de sua legitimação/institucionalização em solo brasileiro excedem o quadro exposto, é claro. Uma breve investigação do famoso Salão de 31 parece suficiente à exploração das práticas artísticas no período, mesmo porque a exigência de sua contextualização mínima permite situá-lo como ponto médio entre a Semana de Arte Moderna (1922) e os Salões de Maio (1937 a 1939), favorecendo o entendimento do que Pedrosa traz sobre Brasília quando diz utilizá-la como ensaio para o pensamento-ação da necessidade de uma síntese em seu tempo, já no final de uma linha marcada pela deflagração da patrimonialização de bens culturais e pela inauguração dos grandes museus de arte. Decerto, não se trata, nisso, de um entendimento linear e ascendente da história, mas da possibilidade de que uma diagramação de ocorrências, cuja intensidade é notória, permita a elaboração de relações não antevistas.

No que concerne ao abstrato, antes mesmo de Pedrosa com os concretistas, o terreno de sua recepção no país já vinha sendo preparado e ocupado. Ainda que isso não seja exclusividade do período, tal fase evidencia com certa propriedade o que o crítico traz como o problema das influências externas na nossa produção artística. Segundo Arantes (1998), ao mesmo tempo em que afirmava que as vanguardas não brotaram espontaneamente do solo nacional, como se o país tivesse um sexto sentido para as grandes rupturas artísticas, elaborava a famosa assertiva de que estávamos *condenados ao moderno*, não porque em um país dependente a única saída fosse reproduzir em nosso futuro o passado dos mais adiantados, mas porque tal desnivelamento, não sendo por si mesmo algo que nos diminuísse ou engrandecesse, deveria ser tomado pela via de um funcionamento que era sempre incerto.

Tratava-se, pois, de desviar o olhar das ingerências antecipadamente vistas e direcioná-lo para as formas de funcionamento que se davam, sem que se deixasse de levar em conta, no entanto, conforme as lições trotskistas lhe haviam mostrado, que ondas modernizantes poderiam acirrar relações arcaicas de dominação.

Mas o que, afinal, algumas formas de funcionamento da arte institucionalmente exposta no primeira metade do século XX nos contam?

Tomando-se o Salão de 31 (também chamado de 38^a Exposição Geral de Belas Artes, Salão Revolucionário ou Salão dos Tenentes em referência aos militares que ascenderam ao poder com Getúlio Vargas) como ponto de inflexão no período, trata-se de ver o modo pelo qual a primeira chancela oficial à arte moderna foi operada no sentido da abertura de seu espaço. A figura eminente, no caso, é o arquiteto Lúcio Costa, tendo-se em vista as querelas que se deram no contexto de seu trabalho como diretor da ENBA no ano de 1931, incluindo, obviamente, a da abertura do Salão. A citação que segue fornece a atmosfera que reinava como favorável à iniciativa:

O Salão nº 38, tão interessante e tão inteligente, que nem parece um salão oficial – reabilita a cultura brasileira. O Sr. Lucio Costa deu uma lição oportuna e maliciosa á nossa gente: ensinou-lhe o que é um verdadeiro Salão de Belas Artes. E eu creio que não seria disparate dizer que o atual diretor da Escola de Belas Artes, com sua iniciativa, fez mais pela vitória do espírito revolucionário no Brasil do que se tivesse pegado em armas nas trincheiras de Itararé (O CRUZEIRO, 12 set. 1931).

Com efeito, algumas imagens são trazidas como concernentes ao Salão de 31 quando se trata de entendê-lo como índice de sucesso de uma iniciativa bem maior que teria consagrado ao país a vitória de uma revolução. Para além da evocação das trincheiras de Itararé, outras imagens lhes são, nesse sentido, atribuídas: a do gesto simbólico de tomada de poder das tropas revolucionárias do sul quando, com a instituição do Governo Provisório em 1930, os gaúchos que marcharam até o Rio de Janeiro, amarraram seus cavalos no obelisco da Av. Rio Branco; a da revolta armada paulista de julho de 1924, também conhecido como a Revolta Animal; a do ideário do soldado cidadão cuja marcha se entendia por todo país, ainda que, daí, tenha tomado vulto a Coluna Prestes (e a imagem do Cavaleiro da Esperança); a da própria Semana de Arte Moderna, quando diretamente associada ao episódio da Revolta dos 18 do Forte de Copacabana, o primeiro levante tenentista contra a República Velha marcado pela famosa imagem do pelotão suicida que, em um gesto heroico, marchou pela Av. Atlântica rumo ao Leme na condição de alvo direto das balas dos batalhões do I Exército (CARDOSO, Rafael, 2015).

A tarefa de Lúcio Costa à vitória do espírito revolucionário parece tê-lo pego de surpresa, no entanto, a começar por sua nomeação para o referido cargo. Algumas passagens relativas à sua atuação à frente da ENBA em 1931 corroboram, igualmente, a afirmação. Mais do que isso, correm na contramão da retórica que associa determinada ideia de revolução e de arte como o encontro natural e benfazejo de forças que se mostraram capazes de corrigir a tempo os rumos do país, redirecionando-o, sempre, para o melhor caminho.

Lúcio Costa conta ter sido chamado, por ocasião da Revolução de 30, por Rodrigo Melo Franco de Andrade para comparecer ao Ministério da Educação e Saúde, momento em que foi, então, convidado a assumir a direção da Escola Nacional de Belas Artes como parte de um rol de mudanças nas diretorias de outras instituições culturais, como a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico e o Instituto de Música.

Na ocasião, não aceitou o convite, mas acabou sendo convencido à incumbência após uma conversa com Lino de Sá, consultor do ministro Francisco Campos, encomendada por Rodrigo M. de F. Andrade. Embora a justificativa do convite tenha sido a de que Costa conhecia todos os problemas da Escola por tê-la cursado, e, por isso, poderia orientar o ensino para a forma que julgasse adequada, o arquiteto, então com 28 anos, não se sentiu convencido. Passou, então, a elaborar algumas hipóteses que teriam motivado tamanha oferta: em suas elaborações, remonta a relações que mantinha com pessoas que circulavam naquele novo grupo de dirigentes do país, como Manuel Bandeira, por exemplo, trazendo, no entanto, como sua principal suspeita o fato de não ter comparecido, meses antes, à convocatória de mobilização militar do governo de Washington Luís contra os avanços das tropas de Vargas (tendo passado mal dos pulmões em Roma, achou melhor não comparecer ao evento, apesar de ter convalidado mais rapidamente do que esperava; o fato lhe rendeu a visita de uma junta médica comprobatória, e o acompanhamento ao quartel general do Rio de Janeiro para prestar constas de sua ausência) (BRITO, 2014).

O arquiteto e pesquisador Samuel Silva de Brito (2014) afirma, na esteira de tais divagações, que o episódio da nomeação de Lúcio Costa é, de fato, pouco conhecido. Um dado, segundo o autor, corrobora a assertiva: a constatação de que seu nome consta como diretor da ENBA na ata de reunião da Congregação da Escola do dia 13 de setembro de 1930, ou seja, quase dois meses antes da Revolução e da data que o arquiteto conta ter sido convidado (COSTA; XAVIER apud BRITO, 2014).

Se o máximo a se depreender disso, aqui, é que, sim, muito provavelmente as forças ligadas ao levante que levou Vargas ao governo teriam acionado rapidamente uma nova

configuração dos cargos político-culturais, revelando a importância que viam nisso, interessa notar, antes, a recepção de Lúcio Costa à situação, assim como o modo como a encaminha.

Tendo entendido, tão logo sua admissão, qual seria a função primordial a exercer naquela Escola, Costa afirma:

Eu, do alienado que era, que até ignorava a existência do Corbusier, quando assumi a direção da escola, passei a ser o contrário: um apaixonado, um novo crente. É como em estado de graça, um ateu que vira religioso de repente e então passa a aceitar aquilo como um dogma. Isso marcou muito a época (COSTA; NOBRE apud BRITO, 2014, p. 234).

Alguns anos mais tarde, já em 1936, em uma carta encaminhada ao próprio Corbusier, prossegue:

[...] de ‘tradicionalista’ que eu era – no sentido equívoco da palavra –, havia podido pouco a pouco vencer a repugnância que seus livros me inspiravam e de repente, como uma revelação, toda a comovente beleza de seu espírito me ofuscou. Em ‘estado de graça’ e com a fé intransigente dos recém-convertidos, procurei ‘salvar’ os jovens da Escola! (COSTA apud BRITO, 2014, p. 241).

Com efeito, assim que passou a dirigir a reforma na ENBA, viveu um conflito importante com um dos professores mais antigos da Escola, José Mariano Filho, figura que, por certo, representava muitos deles. Referindo-se a Lúcio Costa – nota-se, como cadete –, o professor dispara:

Nesse entre tempo, o cadete Lucio Costa, que até a véspera de sua nomeação, fazia praça de seu credo nacionalista, ingressa a capacho nas hostes da corrente ultra-moderna, concentrando com seus amigos literatos, o combate surdo e traiçoeiro às idéias de que fora até então adepto fervoroso. O paladino da arquitetura de fundo nacional, o evocador piedoso da gloriosa arquitetura brasileira, o poeta que partia cheio de fé para Diamantina em busca de detalhes e sugestões para a reconstituição do velho estilo nacional, se fizera do dia para a noite um agente secreto do nacionalismo judaico. Abaixo a tradição, diz o cadete Lucio Costa! Viva Le Corbusier, o carrasco do sentimento acadêmico! (MARIANO FILHO apud BRITO, 2014, p. 236).

A associação entre judaísmo e a arte moderna vem ao encontro de uma tese à época de que haveria no país “uma suposta maçonaria judaica” (BRITO, 2014, p. 236) tendo-se em vista a franca atuação de artistas germânicos de origem judia como Theodor Heuberger, Segall e o arquiteto Warchavchik, por exemplo.

Em contrapartida às críticas realizadas, o jovem arquiteto chamava a atenção, também, de pintores e escultores à compreensão das mudanças daqueles tempos, assinalando-as como algo que deveria “vir de dentro para fora e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academicismos” (COSTA apud BRITO, 2014, p. 242).

Dois episódios merecem, ainda, ser trazidos, antes de uma visita ao Salão de 31, claro está, concebido no calor desse contexto. Os episódios assinalam a instabilidade das forças que, naquele momento, se moviam e conflitavam. Um deles denota o poder investido no diretor da ENBA quando conferiu, em edital, o respeito ao resultado do concurso efetuado naquele ano para a escolha do melhor trabalho de graduação, mas considerou que o projeto para o qual foi dado o 2º lugar – no caso, de Afonso Eduardo Reidy – era o que expressava o espírito mais desejável daquela instituição, e não o outro (COSTA; NOBRE apud BRITO, 2014).

O segundo episódio, na contramão deste, é o que diz respeito aos desdobramentos diretamente provocados pela demissão de Lucio Costa daquele cargo, ainda que a pedido, devido às constantes e crescentes pressões já assinaladas (soma-se a isso o fato de que teria perdido o apoio do ministro Francisco Campos que havia, igualmente, deixado o cargo). O fato ocasionou uma greve de estudantes exatamente no momento em que o famoso arquiteto estadunidense Frank Lloyd Wright visitava o Brasil por conta de sua participação como júri de um concurso. Desta feita, o arquiteto conta que na ocasião de uma de suas conferências na Escola, o tumulto era tanto que pegou o tradutor pelo braço, disse uma ou duas frases, de tal forma que

[...] ele traduzia para os jovens rebeldes com tanto efeito que eles enlouqueciam. Os latinos adoram enlouquecer. Eu fiz o que pude – defendi a causa deles como sendo o futuro do Brasil. Se o Brasil tem um futuro, como podiam negar à juventude o pensamento avançado do mundo, com ou sem o consentimento dos mais velhos [...] (WRIGHT apud BRITO, 2014. p. 252).

Ovacionado e carregado em triunfo pelos estudantes, Wright declara ainda que

os jovens vinham me procurar e eu os acompanhava e Herbert Moses traduzia minhas palavras - se é bem isso que fazia. Ele tornou-se de uma eloquência inflamada - mas desconfio de que me atribuía frequentemente mais do que eu lhe tinha confiado. Ah! Esses riodejaneirenses [...] são vivos e cheios de fogo. Jamais imaginei que latinos me agradassem tanto (WRIGHT apud BRITO, 2014. p. 252).

Na ocasião da formatura de 1932, o estudante Marcelo Roberto, orador daquela turma, ao partir da afirmação de que de Grandjean de Montigny até Lúcio Costa nunca teria havido outro arquiteto no Brasil, concluiu sua fala afirmando que

os arquitetos vão aparecendo. Mas os arquitetos de verdade. Os arquitetos menores de 30 anos. Deixem falar a gente póstuma. Vocês vêm. Quem comandou a grande revolução pró-higiene cerebral no Brasil? O Lúcio, um quase da nossa idade (ROBERTO apud BRITO, 2014, p. 254).

A demissão de Lúcio Costa aconteceu antes do encerramento do Salão de 31. Em carta para Tarsila do Amaral, Mário de Andrade assim o apresenta:

[...] Aqui, ou por outra, aqui perto, no Rio, grande bulha por causa do Salão em que o Lúcio Costa permitiu a entrada de todos os modernos, o Cícero Dias apresenta um painel de quarenta e quatro metros de comprimento com uma porção de imoralidades dentro. Os Mestres estão foribundos, o escândalo vai grosso, ouvi contar que o Edifício da Escola de Belas Artes rachou, o que é eminentemente 'freudiano' [...] E o júri é Anita, Manuel Bandeira, e não sei quem mais de liberto (ANDRADE in: AMARAL, 2001, p. 116).

Além da tela de Cícero Dias, intitulada *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (1926-1929), cujas imoralidades, como diz Andrade, foram clandestinamente arrancadas pelo público, algumas inovações são atribuídas ao Salão de 31, denotando os esforços do diretor em prol da arte apresentada como nova: a clara divisão do ambiente entre modernos (os tenentes) e acadêmicos (os gerais), seguida da diferenciação expográfica estabelecida, pela qual os trabalhos da academia continuavam a ocupar todos os espaços das paredes em uma sala apelidada de “nada além de dois mil réis” (em alusão ao que se fazia com as casas populares americanas), enquanto que os trabalhos classificados como modernos foram dispostos um a um, linear e horizontalmente; a abolição do tradicional sistema de premiação, assim como do júri de seleção, de forma que não houve restrições para a inscrição de trabalhos, nem limite de obras por artista; a chamada, muitas vezes, pessoal por parte de Lúcio Costa, para o comparecimento, naquele Salão, de obras de artistas modernos etc. Nesse contexto, Celso Antonio e Cândido Portinari foram os demais libertos, conforme entendia Mário de Andrade, que compuseram não propriamente um júri, mas uma comissão organizadora que classificava os trabalhos entre modernos e acadêmicos, mais expressivos e menos expressivos.

Claro está que aquilo que aí se assiste não diz respeito à vontade de alguns, dado que é de todo um conjunto de práticas que se trata e que passa a se dar, não somente como possível, mas também como desejável, às custas da noção de se estar em sintonia ou não com o tempo em que se vive. Se a violência de um desacordo entre as antigas e novas gerações parece ser condição natural a toda e qualquer mudança que é, enfim, paradigmática, a atenção de Pedrosa para o modo como funcionam as influências externas em um país colonizado por séculos, talvez possa ser trazida, nessa situação em específico, como digna de ser notada. Algo próximo ao que poderia ser denominado como uma espécie de impostura vem à baila, não somente na destituição proclamada dos mais velhos pelos mais novos, incrementada, por sinal, pelo aval de uma personalidade externa – Frank Lloyd Wright –, simbólica de uma

visão que retraça continuamente um lugar mais baixo para o que é daqui, mas também pelo modo como Lúcio Costa conta a passagem fulgurante que teve pela ENBA, desde o susto com o recebimento do convite até a aderência repentinamente convicta à arquitetura moderna.

Não se trata aqui, claramente, de se estar a favor ou não do acadêmico ou do moderno, nem de mostrar o que já parece evidente, ou seja, que a forja desta bipartição além de não ser de todo nossa, não era a única resposta possível aos dilemas históricos daquele tempo, mas sim de uma atenção ao modo como a eloquência do chamado vanguardismo, ou seja, o discurso mesmo da promessa continuamente renovada da transformação do mundo pela arte, parece operar acima de todas as coisas impedindo que aquilo que, sob tal justificativa, se opera, regula, faz, altera, controla ou incide, seja visto sob a perspectiva de um estranhamento, qualquer que seja.

Dito isto, se importa à tarefa analítica migrar, neste momento, do Salão de 31 para situações históricas que lhes são equidistantes, parece prudente tomar certo impulso. Na primeira metade da década de 1940, duas importantes figuras do modernismo brasileiro – o próprio Mário de Andrade e Oswald de Andrade – realizaram uma avaliação do projeto modernista como proposta para se pensar um tempo que já avançava. Em uma conferência intitulada *O Caminho Percorrido* (1944), realizada na Semana de 44, em Belo Horizonte, programada no contexto de um projeto de governo cujo objetivo era alçar aquela cidade à qualidade de uma grande metrópole, conforme queria seu prefeito à época, Juscelino Kubitschek, Oswald de Andrade afirmava que:

O papel do intelectual e do artista é tão importante hoje como o do guerreiro de primeira linha. Tomai o lugar em vossos tanques, em vossos aviões, intelectuais de Minas! Trocai a serenata pela metralhadora! Parti em espírito com os soldados que não deixam as suas vidas na carnificina que se trava por um mundo melhor. Defini vossa posição! Sois das mais fortes equipes de todos os tempos brasileiros [...]. Mais que nunca, terra de poetas, terra de romancistas e narradores! Terra de sensibilidade interior, terra de inteligência (ANDRADE apud RIBEIRO, 2007, p. 124).

Mário de Andrade, por sua vez, em o *Movimento Modernista* (1942), texto que escreveu para sua palestra em comemoração ao 20º aniversário da Semana de Arte Moderna, publicado originalmente pela Casa do Estudante do Brasil (RJ), entendia que

O movimento de Inteligência que representamos, em sua fase ‘modernista’ não foi o gerador das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador, o criador de um estado de espírito revolucionário. E se numerosos dos intelectuais do movimento se dissolveram na política, se vários de nós participamos das reuniões iniciais do Partido Democrático, carece não esquecer que tanto o PD como 1930 eram ainda destruição. Os movimentos espirituais precedem sobre as

mudanças da ordem social. O movimento social de destruição é que se iniciou com o PD e 1930. E, no entanto, é por esta data que principia para a Inteligência brasileira uma fase mais calma, mais proletária por assim dizer, de construção, à espera que um dia as outras formas sociais a imitem (ANDRADE, 2002, s. p.).

Para Mário de Andrade, essa espécie de normalização do espírito que, embora tenha se mantido afeito à pesquisa e ao anti-academicismo, não dizia mais respeito, a partir de 1930, à tarefa da destruição, demonstrava a “maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Inteligência brasileira” (ANDRADE, 2002, s. p.). Dessa forma, chamava a atenção dos artistas daquele tempo que, não tendo passado pelo que passaram os modernistas – vaias, cartas anônimas, insultos públicos, perseguição financeira etc. –, não teriam ideia do tamanho da conquista que teria sido movida para que pudessem usufruir da condição em que estavam. Tal advertência era direcionada, igualmente, para aqueles que sofriam, ainda, alguma perseguição, uma vez que até mesmo a incompreensão já podia ser vivida sem maiores problemas. Dito isto, proclamava:

Quem se revolta mais, quem briga mais contra o politonalismo de um Lourenço Fernandez, contra a arquitetura do Ministério da Educação, contra os versos ‘incompreensíveis’ de um Murilo Mendes, contra o expressionismo de um Guignard? [...] Tudo isto são manifestações normais, discutíveis sempre, mas que não causam o menor escândalo público. Pelo contrário, são as próprias forças governamentais que aceitam a realidade de um Portinari, de um Villa Lobos, de um Lins do Rego, de um Almir de Andrade, pondo-os em cheque e no perigo constante das predestinações (ANDRADE, 2002, s. p.).

Nota-se que tais discursos conservam semelhanças brutais. Para além da mais óbvia delas – a da crença em um trabalho emancipatório da arte como ponta de lança para o sucesso do projeto moderno –, está a crença na espera. Em Oswald de Andrade, via a imagem de uma guerra cuja potência não explica a demora, e em Mário de Andrade, na de que a tarefa artística que iniciava fosse imitada, quiçá um dia, pelas formas sociais.

Com efeito, uma das belezas do moderno está em saber que vive de seu próprio fim: conquistar o que lhe move significa não precisar mais se mover ou existir.

De qualquer modo, sendo a arte a ponta de lança no trabalho da transformação do mundo, estaria ela munida para funcionar, ao mesmo tempo, como precursora daquilo para o qual ainda não havia sido dado uma forma (o porvir), quanto como resposta às mudanças de toda ordem que já se esbatiam em um espaço-tempo que ainda ensaiava para, a elas, se ajustar. Em ambas operações, o trabalho da arte é conservado, portanto, como estando, sempre, fora deste mundo. Um olho onipotente, pois, que vê antes e mais. Segundo Lasar Segall (1993, p. 64), em texto publicado no *Diário da Noite* em 1939, “o artista verdadeiro,

isto é, aquele a quem é dado re-criar a vida no mundo a parte que é o seu campo artístico, esse está sempre adiante dos limites fixados para a compreensão do *commum* dos homens [...]”.

Se os discursos em tela assinalam, pois, uma visão teleológica e salvífica da história, cabe notá-los, igualmente, segundo suas diferenças e desdobramentos. Nesse sentido, enquanto a imagem da guerra, tal qual proposta por Oswald de Andrade, suscita, inevitavelmente, a visão de seu fácil alinhamento com o discurso binarista guerra-paz do Estado, ou seja, a do uso da imagem do artista revolucionário pronto para a guerra em favor à do artista soldado cujo trabalho era essencial para a construção de um mundo pacífico, a referência de Mário de Andrade às relações diretas entre as práticas artísticas e as práticas político-partidárias, embora traga uma das mais efervescentes características do período, evoca o mesmo alinhamento quando, ao trazer a noção do arrefecimento dessas relações, o justifica pelo fato de que, se artistas revolucionários e o Partido Democrático teriam estado juntos na fase destrutiva do projeto moderno, estaria inaugurada, com a ascensão ao poder, uma fase mais calma, proletária, conforme diz, desse artista.

A bem dizer, o que parecia diferença entre ambas as contribuições acaba por redundar em uma imagem em comum: a do artista revolucionário-trabalhador (o que faz ver, pois, uma contradição em termos), tal qual Vargas anunciava em seu discurso de inauguração do Ministério do Trabalho, exatamente em 1930.

Muito embora haja uma soma expressiva de discursos que também atestam, como Mário de Andrade, o arrefecimento da efervescência assinalada, outros somente a consideram sob certa medida, em advertência ao fato de que a crença de que os conflitos aí existentes teriam sido naturalmente aplainados funcionou, na verdade, para a produção de uma determinada imagem de governo.

Tomado o impulso, a imagem do arquiteto e artista Flávio de Carvalho, apelidado de “o *enfant terrible*” (MARTINS, 1939, p. 7), parece contribuir para os deslocamentos necessários à tarefa analítica, na medida em que sua imagem circula de modo *sui generis* tanto no emaranhado do início da década de 1930 e dos tempos que, imediatamente, a precederam, quanto no final dessa década, quando exerceu um papel importante nos Salões de Maio, redutos do abstrato em arte (conforme visto, aclamado, mais tarde e sob certa vertente, como a imagem mesma do moderno por Mário Pedrosa).

Com efeito, a própria existência do CAM (Clube de Arte Moderna, 1932-34), associação de artistas independentes da qual Carvalho foi tanto figura fundante como

eminente, assim como de outras associações correlatas que emergiram à época, vêm mostrar, na esteira de seus dados, várias informações que corroboram a assertiva de que aquele período (assim como outros), tomado em geral como de arrefecimento das relações entre práticas artísticas e político-partidárias não pode ser visto, seja lá em que medida se considere tal arrefecimento, como um momento de ausência de conflitos, muito pelo contrário.

Segundo o historiador de arte Rafael Cardoso, a narrativa triunfal sobre a arte moderna no Brasil, que coloca em um mesmo alinhamento ascendente a Semana de Arte Moderna, o Salão de 31 e a construção do edifício sede do Ministério da Saúde e da Educação perfazendo uma trajetória de São Paulo para o Rio de Janeiro como momento em que o movimento modernista se alastra e consolida em nível nacional, é um “constructo historiográfico imposto ao material histórico por sua releitura posterior entre as décadas de 1940 e 1970” (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 364). Ainda que nenhum discurso historiográfico escape à condição de ser um constructo, vale notar, em desvio a uma visão mítica da modernidade, e, mais do que isso, de uma visão que atribui à arte o lugar do fora, o quanto uma ligeira atenção a tais conflitos pode redimensionar o que se entende comumente como arte sem que isso signifique qualquer apelo às noções de bom ou ruim, melhor ou pior.

Trazer à baila o CAM significa poder assinalar, portanto, apenas um dos pontos intensivos desses conflitos, tanto mais visível quanto mais se puder ver os tantos outros que se lhe avizinham ou distanciam (sem que se o suponha como central, obviamente). Na impossibilidade de uma incursão mais aprofundada no assunto, o que segue é a parca tentativa disso, talvez, suficiente, no entanto, para o que aqui se intenta movimentar.

Segundo a historiadora Graziela N. Forte (2010), o Partido Democrático (PD) ao qual Mário de Andrade se referiu, nasceu em uma residência – a Chácara do Carvalho – localizada na alameda Eduardo Prado, em Higienópolis (SP), cujo proprietário era o conselheiro Antonio da Silva Prado, filho de Dona Veridiana, família ilustre do mecenato brasileiro, praticado, como se sabe, à guisa do modelo francês. Foi o PD que fez frente ao Partido Republicano Paulista (PRP), fortemente representativo do que se movimentava em uma outra residência à época, famosa pela mesma prática, a Villa Kyrial, do senador Freitas Valle, referido por Aracy Amaral como “o magnífico” (AMARAL, 2013, p. 34-42).

De fato, o senador desponta como uma das figuras mais influentes do mecenato do início do século XX: foi patrocinador dos Salões, grande comprador de obras e responsável pelas bolsas de arte para o exterior, o famoso Pensionato Artístico, em ação conjunta com o governo. Segundo Cintrão:

[...] recebendo artistas e intelectuais constantemente em sua residência, era notável que seu gosto e sua maneira de apresentar as obras influenciassem não apenas a elite como também – no que diz respeito à montagem das exposições e, em alguns casos, na feitura das obras – os artistas (CINTRÃO, 2011, p. 42)

Se se pode dizer que muito do que se movimentou nessas residências teve a ver com a Semana de Arte Moderna, Forte apresenta, ainda, uma terceira: a de Dona Olívia Guedes Penteadó, figura vista como pouco convencional, que destoava dos demais colecionadores (como dos perrepeistas, por exemplo) e que atraiu a simpatia de muitos modernistas, tendo sido apelidada, como se sabe, de “Nossa Senhora do Brasil” (ROSA, 2017, p. 485). Com ampla vivência fora do país – sua casa, na França, funcionou, por muito tempo como reduto de encontro de artistas brasileiros que passavam por lá –, teria dito: “Eu amo São Paulo – dentro do Brasil, sofreria muito se estivesse dentro do Brasil, sem São Paulo” (PRADO, 1934, p. 6).

Cabe entrever, no minúsculo recorte desse cenário, que o que aí vem à mostra diz respeito a uma vasta e complexa rede de relações que determinou muito do que se pôde assistir, à época, no que diz respeito à divisa que é aberta entre as ditas produções acadêmica e moderna da arte. Não isoladamente, é claro. Outros cenários vêm à tona como diretamente pertinentes a tal âmbito no início do século XX. Talvez seja possível tomar como sintomático o fato de que a Pinacoteca do Estado de São Paulo, inaugurada em 1905 como um lugar para o abrigo da arte acadêmica, não tenha emplacado se se levar em conta, afora o papel do Estado, o fato de que ao lado do que efervescia na dinâmica das relações próprias ao mecenato, um rol de estabelecimentos comerciais do centro da cidade funcionava, também, como lugar de encontros, discussões, decisões e práticas expositivas de arte de uma expressiva legião de modernistas. A título de exemplo, é notório o fato de que Anita Malfatti, uma das mais reconhecidas artistas do modernismo brasileiro, mencionada por Aracy Amaral como “a bandeira de renovação” e referida por Mário de Andrade como aquela a quem se deveria “a revelação do novo” e a “convicção da revolta” (AMARAL, 2013, p. 33), teve sua primeira exposição no país, em 1914, no Salão de Chá do *Mappin Stores*.

Em atenção a tal dinâmica, Forte (2010) aponta que, já na década de 1920, muitos modernistas se distanciam da Villa Kyrial, local politicamente afinado com o regime oligárquico, e que, já ao final da década, ocorreu um salto quantitativo das práticas artísticas nos locais comerciais da cidade. Nesse contexto, alguns artistas como, por exemplo, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade, tornaram-se, ao mesmo tempo, produtores de arte e empresários da cultura.

Com a derrocada do PRP em 1930, os encontros promovidos por Freitas Valle foram definitivamente encerrados, como se tivessem perdido a função assim que o senador perdeu o cargo (FORTE, 2010). Tendo a cultura sido encampada como um negócio oficial do Estado, abrigando artistas e intelectuais em seus quadros de gestão, houve uma alteração significativa das relações até então configuradas, de tal modo que “novos dirigentes procuraram guardar distância dos antigos grupos” (FORTE, 2010, p. 280). Conforme afirma Sérgio Miceli (apud FORTE, 2010, p. 280),

se na primeira República o recrutamento dos intelectuais se realizava em função da rede de relações sociais que eles estavam em condições de mobilizar e as diversas tarefas que se incumbiam estavam quase por completo a reboque das demandas privadas ou das instituições e organizações da classe dominante, a cooptação das novas categorias de intelectuais continua dependente do capital de relações sociais.

É exatamente neste ponto que se chega ao CAM e demais associações de artistas independentes, trazidas, então, como formas alternativas e experimentais de produção e circulação da arte. Mas há algo aí que merece uma fina atenção exatamente pelo fato de que a maioria dos escritos traz uma sempre mesma imagem sobre o assunto, pela qual o que se vê é, em suma, o “florescimento da comunhão entre grupos modernistas” (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 354) em prol de uma arte engajada de claro vetor socialista, propagada de 1932 a 1935 por uma rede de sociabilidade entre artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

É em atenção à necessidade de retirar dessa imagem sua condição de repetição impensada, que a pesquisa do historiador de arte Rafael Cardoso (2015) sobre a recepção da arte moderna no *Correio da Manhã*, no período compreendido entre 1924 a 1937, é trazida aqui. A empreitada oferece alguns ruídos que conferem uma intensidade comumente inaudita a todo esse enredo. O autor, após apresentar a defesa da legitimidade daquele jornal como veículo relevante à tarefa de mostrar que muitas tendências atuaram na disputa pelo moderno em arte (assim como na sua própria fomentação), conclui, tendo como base os dados da pesquisa, ser impossível “presumir uma continuidade simples entre as aspirações de 1922 e os rumos do modernismo após 1945” (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 365).

Em seus achados são os conflitos concernentes às lutas pela liderança e unidade do movimento que o autor mostra. Assim, ao mesmo tempo em que nota que a expressão arte moderna figurou, pela primeira vez naquele jornal, em 1924, não havendo, ali, nenhuma menção a tal termo, e nem mesmo à *Semana de 22*, até então, observa seu crescente uso no decorrer do tempo, até as vias da disputa por palavras como *moderno* e *revolução*.

Na sequência, identifica a contenda entre José Oiticica e os modernistas paulistas. Colocando-se ao lado de Graça Aranha, Oiticica os apelida ironicamente de “grupo heróico”, diz não ter qualquer ilusão quanto àquele “movimento” (OITICICA apud CARDOSO, Rafael, 2015, p. 347), e acusa Oswald de Andrade de não fazer nada realmente novo. Cardoso, ao lembrar que Oiticica foi preso duas vezes nas malogradas tentativas de revolução anarquista – uma em 1918, na ilha Rasa, e a outra, em 1924, na ilha das Flores, momentos em que muitos modernistas se dispersaram e procuraram refúgio em fazendas – encontra razão para o fato de que a “leve irritação literária do crítico se transformou em oposição empedernida e amarga” (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 347), afinal, diz ele, tratava-se de um “anarquista preso duas vezes contra o cafeicultor burguês posando de revolucionário” (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 347).

Cardoso identifica, também, a peleja entre Oswald de Andrade e Graça Aranha no período entre 1924 e 1931, com nítida vantagem para o último, além do fato de que Mário de Andrade, geralmente tido como mentor do modernismo brasileiro, ocupava patamar inferior a ambos. O autor ressalta que mesmo após a morte de Graça Aranha, em 1931, não houve um aumento do espaço atribuído a Oswald de Andrade, ao contrário, “a arte moderna entra num período em que se torna propriedade de muitos e não feudo de um ou de outro, com uma inclinação marcada em favor do engajamento social e político” (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 364).

Uma das sistematizações que o autor efetua vai de encontro, exatamente, portanto, com a suposta pacificação de conflitos no âmbito da produção artística após 1930. Nesse sentido, Cardoso afirma que, apesar dos indícios de cooperação e coalizão no conjunto das associações que se formaram entre os anos de 1932-1935, como as paulistas CAM e SPAM, assim como a Fundação Graça Aranha, o Clube de Cultura Moderna, a Sociedade Pró-Arte e a Associação dos Artistas Brasileiros, os dados permitiram verificar que “só o leitor mais desavisado do Correio da Manhã poderia acreditar que todas as dissensões e divergências no meio modernista houvessem sido superadas” (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 354).

Em referência direta à Revolução de 32, indica sua relação com a fundação da Spam e da CAM, ambas inauguradas no mesmo ano, pouco depois que aquele conflito cessou. Tendo ocorrido uma cisão das forças que levaram Vargas ao poder em 1930, a imagem que associava seu governo e o legado tenentista foi desestabilizada de modo que houve uma “polarização entre comunistas e integralistas que ecoava os acontecimentos internacionais,

como a ascensão de grupos de extrema-direita na Itália, Alemanha e França” (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 355).

Com efeito, após ter passado dois anos na Europa, Portinari afirma em uma entrevista:

[...] o fascismo é um animador formidável de energias moças. Mussolini, o gigante que todos nós conhecemos, que fez a Itália do progresso e está fazendo o povo do trabalho, é o dínamo propulsor da pintura nova. Em todas as exposições de arte moderna, a voz do *condottiere* se faz ouvir na inauguração; e o seu discurso é um hino de ânimo e de fé. Prampoline e Tosti surgiram com o fascismo, inflamados pelo verbo do primeiro ministro (PORTINARI apud CARDOSO, Rafael, 2015, p. 355).

Ao lembrar que, mais tarde (por volta de 1945, ou seja, quinze anos depois), o artista se filiaria ao Partido Comunista, chegando a concorrer até mesmo a cargos eletivos, o autor afirma que posicionamentos como o de Portinari “refletiam o clima de confusão e radicalização que cerca[ram] as discussões sobre arte moderna no período” (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 355). Decerto, na contramão de tal associação, não tardaria para emergirem os primeiros discursos que chamaram a arte moderna de arte bolchevista. O autor adverte, no entanto, que inexistia, no início da década de 1930, o alinhamento entre uma posição política de esquerda aos quadros modernistas. Ainda que figuras como a do anarquista José Oiticica tenham externado posições claras ou que, em 1920, tenha sido publicado naquele jornal o artigo de um historiador de arte russo, intitulado *A arte na Rússia revolucionária* (cujo viés era o de uma constatação histórica), o referido alinhamento tomou vulto, de fato, somente ao final de 1932, logo após a Revolução Constitucionalista. Segundo Cardoso, “nessa época, alguns articulistas forja[ra]m elos entre a arte moderna e inquietação social ou, até mesmo, revolução” (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 356).

Ao atentar para a estreita correlação entre a presença da arte moderna no jornal e o contexto político imediato, o pesquisador aponta para o fato de que houve uma diminuição expressiva na cobertura do tema durante o período da Revolução Constitucionalista de 1932 e nos anos que se seguiram ao golpe do Estado Novo em 1937, sendo que, no contexto da sublevação militar de 1935, momento em que é criada a Aliança Nacional Libertadora (ANL) liderada por Luís Carlos Prestes, “o modernismo artístico é alçado a questão editorial premente e vira algo de ataques anticomunistas incensados” (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 364).

Assim, se foi no final de 1932 que se assistiu a uma arrancada de discursos que associaram arte moderna e revolução, a revolta militar de novembro de 1935 – Intentona Comunista – funcionou como o momento de consolidação de uma polarização ideológica que

dividiu o meio modernista entre “os polos do integralismo/nacionalismo, de um lado, e comunismo/cosmopolitismo de outro” (CARDOSO, 2015, Rafael, p. 365).

Tal polarização foi acirrada na escalada de acontecimentos que conduziram ao golpe do Estado Novo, de tal modo que arte moderna e modernismo foram diretamente atacados na fúria anticomunista expressa por figuras como a do jornalista e escritor Carlos Maul.

Cardoso traz uma fração desses ataques extraindo-os de em um artigo de Maul, intitulado *Palavras ao intelectuais brasileiros*, publicado poucos dias após o levante de 1935. Desta feita, mostra que o jornalista

aponta o dedo para o ‘cosmopolitismo bolchevizante’ que, segundo ele, infesta as escolas, as universidades, as editoras e, em especial, a arte moderna. Ele acusa o Clube de Cultura Moderna de abrigar ‘os maiores do comunismo indígena’. Maul fulmina: ‘A cultura moderna aí propagada vem da Rússia, via Paris e Barcelona, em traduções baratas e abrange tudo o que se tem publicado com origem do marxismo’. Aos escritores e editores modernistas, ele imputa a difusão de ‘sementes da corrupção’; aos pintores e desenhistas, o ‘primitivismo infantil’ e ‘o bolchevismo dos assuntos’. O próprio Departamento de Difusão Cultural do governo estaria infiltrado por essas orientações esquerdistas, avisa Maul, ‘e o pior é que há desses suja-paredes guindados ao magistério em rendosos postos de professores de desenho, mentores do gosto da juventude!’ (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 358).

O alvo direto do ataque foi o Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (UDF), inaugurado em 1935. Foi nesse contexto que a instituição, dirigida por Celso Kelly, com projeto educacional de autoria de Anísio Teixeira, onde lecionavam, dentre outros, figuras como Portinari e Villa-Lobos, acabou por ser extinta no Estado Novo, sendo incorporada em 1938 à Universidade do Brasil. Isso não se deu, no entanto, sem que tivesse sido realizada no mesmo ano de sua fundação, uma alteração do quadro de funcionários, extensiva aos que lhes teriam sido os mentores. O caso é célebre: o prefeito Pedro Ernesto que seria, logo em seguida, preso sob a acusação de envolvimento com os movimentos subversivos que teriam abalado o país, se viu obrigado a exonerar de seus cargos Anísio Teixeira, o reitor Afrânio Peixoto, Celso Kelly e professores, também acusados de comunistas. O fato rendeu, ainda, o anúncio de um pedido de demissão coletiva por parte dos demais professores em solidariedade ao diretor daquela instituição, recusado por Kelly conforme consta em carta publicada no Correio da Manhã.

Em seu artigo, Maul investe, ainda, em outra acusação, direcionada desta vez à implantação de uma direção comunista na Escola Nacional de Belas Artes, referindo-se ao Salão de Lúcio Costa como “bacanal de 31” (MAUL apud CARDOSO, Rafael, 2015, p. 359). A referência tardia, segundo Cardoso, não era gratuita. Archimedes Memória que, em carta a

Getúlio Vargas, denunciava o Clube de Cultura Moderna como ‘célula comunista’, lançando desconfianças sobre Lúcio Costa e seu sócio Gregori Warchavchik, que chamava de ‘judeu russo de atitudes suspeitas’, acabava de ser preterido por Capanema em favor a Lúcio Costa no concurso para a construção do Ministério da Educação e da Saúde (conforme já apresentado).

As contendas seguem em um fio que é necessário interromper, dado o sem fim. Cabe trazer, no entanto, uma fala de Maul extraída do contexto de seu desagravo em relação à arte moderna, trazida como aquela que era “do agrado dos comunistas como instrumento de corrupção” (MAUL apud CARDOSO, Rafael, 2015, p. 359). Nessa fala, implicada com a visita, ao Brasil, do artista futurista italiano Marinetti, o jornalista afirma:

O futurismo, ou mais precisamente o “modernismo” que é o rótulo bolchevista da arte grosseira e aleijada da atualidade, chegou também à nossa terra e continua a produzir seus resultados maléficos, mercê da despreocupação dos verdadeiros valores que não se defendem, e muito menos defendem as conquistas autênticas da nossa cultura (MAUL apud CARDOSO, Rafael, 2015, p. 359).

O que interessa notar nessa fala é, conforme Cardoso ressalta, “a distinção preciosa introduzida entre ‘futurismo’ e ‘modernismo’, livrando o futurista Marinetti – a essa altura, firmemente alinhado com Mussolini – de inclusão sob o ‘rótulo de bolchevista’” (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 359).

Parece possível poder afirmar que a manobra de Maul, como uma estratégia, procedimento, visão, crença, seja lá qual for a denominação que se dê, sintetiza, aqui, o esforço de mostrar alguns dados que, à primeira vista, podem parecer excludentes mas não o são: 1- que a produção da arte não está fora das relações de toda ordem pertinentes a um tempo-espaço, ou seja, ela se faz ao mesmo tempo em que é feita na imanência de tudo o que se constitui como o real; 2- que aquilo que se entendeu, historicamente, como arte (e tem sido entendido, embora com uma crescente dificuldade) tem sido funcionalizado como um dos mais eficazes meios de governo dos homens, seja pela via de sua apresentação como boa, má, degenerada, regeneradora, doente, sã, corretiva, desvirtuada etc. segundo os interesses dos homens, curiosamente atestados, como se viu, na atribuição simultânea, em um só espaço-tempo histórico, de qualidades contrárias a uma mesma produção artística; 3- que a eficácia referida não diz respeito a um papel passivo das práticas artísticas nos meio de governo, muito pelo contrário, é eficaz porque de forte capacidade bélica; 4- que o governo dos homens é acionado, nessa perspectiva, segundo uma imagem que desfaz o comum de tal entendimento – ou seja, o de uma via de duas pontas, pela qual uma delas é

articulada por uma grande figura de poder vista, geralmente, no exercício estatal de sua governança ou no alto de seu império privado, e a outra, por uma massa de governados, que, oprimida pela força que vem do outro lado, teria sua conduta determinada a cada passo – de tal modo que aquilo que, aqui, traz a produção da arte como implicada com a noção de governo, todos – e, talvez, principalmente, artistas, críticos e espectadores – têm participação ativa na determinação da conduta de si e do outro.

Se, segundo Cardoso, “a associação entre modernismo e comunismo não era inevitável, e muito menos universal, no momento em que se atribuiu peso editorial a ela no *Correio da Manhã*” (CARDOSO, Rafael, 2015, p. 365), resta perguntar, tendo sido esta ou qualquer outra associação feita, o quão ela pode ser vista como de estrito domínio ou responsabilidade de alguns, ainda que daí não se retirem os desequilíbrios inerentes às relações entre diferentes forças de poder.

A anedota contada por Lasar Segall, talvez possa conferir, no mínimo, certo incômodo à imagem arraigada do entendimento acerca do governmentamento. O artista conta que

Em 1924, foi organizada na R. Alvares Penteado uma grande exposição minha: considero-a grande por foi ali mostrada uma parte importante dos meus trabalhos dos anos de 1911 e 1923. Gostaria, aproveitando a oportunidade, relatar uma cena cômica relacionada com a inauguração da Exposição. Deu-se a inauguração na presença do Presidente Washington Luiz e de sua comitiva, o que para mim foi muito lisonjeiro. Estando na proximidade do Presidente e tendo possibilidade de observá-lo bem, notei no seu rosto uma expressão singular ao contemplar meus quadros, e disse-lhe então imediatamente: ‘V. Excia. Não deve se incomodar e pode rir à vontade’. E uma risada escapou dele como de sua comitiva e de algumas pessoas do público como também de mim; só os meus quadros mantiveram o seu silêncio imperturbáveis e sérios (SEGALL, 1993, p. 27-28).

Conhecido pela sua pioneira defesa, no país, acerca da necessidade de se educar *pela* arte e *para* a arte, usando para isso, de forma recorrente a imagem de uma ponte que deveria ser feita entre a arte e os homens, Segall, enquanto ri, diz manter sua produção ilesa, altivamente afastada da chacota consentida àquela figura de poder e, por extensão, aos demais.

De qualquer maneira, não seria, de fato, o expressionismo a ser alçado a um lugar de poder suficiente o bastante para que fosse utilizado como a própria imagem da arte no alavancamento dos grandes museus da metade do século XX. A tensão aí posta é evidenciada em outro discurso do artista, agora, no ano de 1946:

Concordo plenamente que o espírito trágico do nosso tempo terá a força de fazer com que os artistas retornem à tradição da pintura fiel ao sentimento humano e intérprete da figura humana. E quando se chegar a isto todos verão

que o sentimento humano do expressionismo, filtrado pelo tempo, terá sido, mais proveitoso do que as tendências abstratas de outros ‘ismos’ (SEGALL, 1993, p. 89).

Mantendo em latência o fragmento contextual exposto, já é hora de trazer o *enfant terrible* de volta à cena. Notar a passagem de sua presença no CAM (1932-1934) para os Salões de Maio (1937-1939) favorece a visualização de uma importante transição no processo implicado com a emergência do abstrato, assim como dos grandes museus de arte no país.

Antes, porém, uma sumária passagem por um dos modos pelos quais a associação que lhe foi coetânea ficou conhecida – a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) – vem contribuir para o que mais importa ser visto acerca do próprio CAM, segundo a perspectiva em tela.

A SPAM, vista como conservadora quando comparada ao CAM, teve exatamente Segall como articulador eminente. Apresentada como “centro aglutinador de uma sociabilidade que girava em torno da arte como elemento de distinção social” (PINHEIRO FILHO, 2004, p. 209), ficou famosa pelos bailes de carnaval que contaram com o artista como mentor e produtor. Uma apresentação sucinta da primeira festa, intitulada *Carnaval na cidade de SPAM* (1933), fornece o teor da iniciativa.

Lasar Segall, à frente de um grupo de artistas, mecenas e setores da elite – os spamistas – que viam no artista uma referência de renovação estética, concebia, projetava e produzia um simulacro de cidade – a Spamolândia – como um mundo à parte. Da cenografia, à decoração e fantasias, tratava-se de montar uma cidade em miniatura com monumento, circo, presídio, jardim zoológico, restaurantes, bares, praça, prefeitura etc. A cidadela possuía hino e moeda própria – o spamote – que era adquirido na entrada do evento por cada um dos 86 spamistas na cotação de um para mil réis. Desde o convite ao final da festa, tudo era organizado como a um ritual, no qual os papéis principais eram assim distribuídos:

Kitty Bodenheim como bobo da corte; Samuel Klabin, patriarca da família e avô de Jenny, como Príncipe Carnaval; Andrada Coelho como o carrasco; Alice Rossi, artista plástica e esposa de Paulo Rossi Osir, como Miss SPAM; Lima Netto como trovador; Clovis Martins de Camargo, casado com uma das filhas de Olívia Guedes Penteado, importante mecenas e animadora de concorrido salão em sua mansão, decorada por Segall em 1924, como porta-bandeira; Paulo Mendes de Almeida, procurador do Estado e crítico de arte, como prefeito; Camargo Guarnieri como dirigente do coro; e Chinita Ullman como bailarina principal. No total, entre componentes da marinha, pagens, ministério, exército, corpo coral, donzelas, damas da corte e pelotão de grilos, são citados os nomes de 86 membros do grupo spamista (PINHEIRO FILHO, 2004, p. 214).

Havia, também, os papéis situados, conforme consta, no rol da massa popular, dentre os quais estavam: gente do povo, fantasiados, mascates, apaches, saltimbancos, mendigos,

esfarrapados, midinettes, grilos, militares, plutocratas, marinheiros, crianças, altas autoridades, caipiras, vagabundos, turistas, ciganos, engraxates, bombeiros, novos ricos (PINHEIRO FILHO, 2004).

Segundo o pesquisador Fernando Antonio Pinheiro Filho (2004), as fronteiras simbólicas entre a cidade de SPAM e a cidade de São Paulo como algo que diria respeito, a rigor, às diferenças entre os spamistas e os anônimos eram marcadas pelo afastamento visual entre ambas as instâncias, de modo que aí residia a crítica social lograda pelo spamismo. Para Pinheiro Filho, “tudo se passa como se São Paulo fosse uma referência distópica irreal, plasticamente corrigida pela realidade imediata da cidade de SPAM” (PINHEIRO FILHO, 2004, p. 218), de tal modo que

O carnaval expressionista da SPAM, mais do que erguer uma cidade fantástica que exerça sobre São Paulo uma constrição normativa como uma utopia, viabiliza-se como nova visualidade urbana a partir da qual a cidade pode se contemplar. A crítica realiza-se assim como afirmação do modernismo expressionista que vislumbra tomar as ruas de São Paulo como já fez em relação à urbanidade da cidade cenográfica (PINHEIRO FILHO, 2004, p. 219).

Se o teor crítico da investida estava na força do vislumbre que causava àqueles que tiveram a sorte de fazer parte dela, como se a visualidade elaborada os fizesse contemplar e compartilhar a potência da imagem de uma cidade a existir, a imagem trazida pelo CAM, de sua relação com a cidade, é bem outra.

À CAM é atribuído um caráter irreverente, contestador, alternativo. Articulada por Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti e Antonio Gomide, a associação tinha sede própria que funcionava, inclusive, como local de moradia daqueles artistas. Ficava no primeiro e segundo andares de um prédio próximo ao Viaduto Santa Ifigênia, no centro de São Paulo, cujo endereço ficou conhecido: Rua Lessa, nº 2. No segundo andar havia um grande ateliê coletivo, subdividido com tapumes que criavam ambientes chamados de colmeias; lá, ocorriam sessões de desenho com modelo vivo. O primeiro andar era reservado inteiramente para palestras, concertos, danças, salões de leitura, bailes de carnaval, dramatizações, uma pequena biblioteca, palestras, exposições, homenagens, jantares e o famoso bar (TOLEDO apud FORTE, 2010, p. 288).

Segundo Flávio de Carvalho, a escolha do local oferecia tudo o que era necessário imprimir a uma sociedade boêmia, de caráter mundano, afeita a grandes festas, barulho e bebidas. A região, “sem apresentar traço de local nobre, abrigava vendedores ambulantes,

prostitutas, moradores de baixa renda e imigrantes pobres” (FORTE, 2010, p. 288), de modo que, para o artista, o

[...] aspecto napolitano da Rua Anhangabaú, entre frutas, imprecações sírias, fileiras de salames, casas suspeitas, molecada suja, pelotões de guardas que entrevam e saíam (da Guarda Civil, que ficava nos fundos) e as sombras dos tabuleiros e treliças do viaduto, tornavam o ambiente acolhedor e irresponsável (CARVALHO apud FORTE, 2010, p. 288).

De acordo com Forte (2010), o ambiente concentrava camaradagem e diversão em torno do interesse comum em fazer arte de vanguarda. O espírito, pois, era o de criação, mas não o de uma criação que ficasse embotada nas paredes daquele apartamento. O apelo frequente era o de uma expansão: arte para além da arte, implicada com o social.

Munidos de sede própria, tratava-se, pois, de conquistar um novo público para a arte moderna. Segundo Forte (2010), a associação, aberta àquele que quisesse fazer parte dela, chegou, em pouco tempo, a 170 associados e conseguia atrair mais de 500 pessoas em alguns de seus eventos, dentre os quais “anarquistas, comunistas, policiais e políticos” (FORTE, 2010, p. 283). Afinados com as tendências culturais do início da década, tratou-se de organizar um projeto cultural o mais diversificado e dinâmico possível, pelo qual as exposições não atuavam como foco de todo o trabalho, mas sim como uma das atividades dentre as demais (como, por exemplo, a de um curso de pintura cubista).

Um pequeno apanhado do perfil dos frequentadores da associação dá a ver de que se tratava essa abertura às tendências da época. Segundo Forte (2010), o lugar concentrava: os famosos do momento, indianistas, médicos envolvidos com o tratamento e pesquisas de problemas psiquiátricos, músicos comprometidos com as pesquisas nacionalistas do folclore brasileiro, cantores populares, autores preocupados com questões sociais, teatrólogos, pintores da vanguarda brasileira e mexicana etc. Dentre os nomes mais conhecidos estavam Camargo Guarnieri, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Jorge Amado, Procópio Ferreira e David Alfaro Siqueiros, dentre outros.

A associação contava com uma diretoria dividida em nove comissões para a organização da programação de todas aquelas frentes de trabalho. Desta feita, 29 pessoas contemplavam as comissões de: pintura, escultura, arquitetura, teatro, literatura, imprensa, estudos gerais, festas e música. Dentre as pessoas empenhadas na tarefa, estavam: Anita Malfatti, Noêmia Mourão e Tarsila do Amaral, na comissão de pintura; John Graz, Yvone Maia e Antônio Gomide, na comissão de escultura, Carlos Prado, Flávio de Carvalho e Néelson Rezende na de arquitetura, e por aí segue.

Segundo Forte (2010), é possível caracterizar o CAM como um empreendimento de pessoas de origem social burguesa com forte engajamento social, de maneira que viviam “a fase inicial do processo de conscientização de classe e mobilizavam-se na busca por mudanças sociais” (FORTE, 2010, p. 284). Desse modo, não tardou para que uma série de eventos e palestras que divulgavam a União Soviética fossem realizadas. Sob tal perspectiva, a necessidade de expansão do público interessado em arte moderna (vista, portanto, como a própria expressão daquela vertente) incluía atrair trabalhadores operários ligados ao Partido Comunista. Desta feita, a autora afirma que “o resultado apareceu logo nos primeiros meses do segundo semestre de 1933, quando a burguesia ilustrada passou a dividir a audiência dos eventos com trabalhadores operários e artistas sem muitos recursos” (FORTE, 2010, p. 293).

Foi nesse contexto que, em seu momento inicial, a associação firmou parcerias com a Pró-Arte do Rio de Janeiro, fundada em 1931 pelo judeu alemão Theodor Heuberger e dirigida pelo pintor e professor Alberto da Veiga Guinard, a partir de 1932, assim como com a SPAM. A exposição da gravadora alemã Käthe Kollwitz foi o primeiro resultado dessa parceria. A artista, conhecida por ter produzido a série *The War* (1923) e também a obra *Nós protegemos a União Soviética* (1931-1932), quando de sua viagem ao país, em 1927, focaliza, em seu trabalho, os operários e a miséria. Segundo Arantes, “os temas das obras brotavam de uma experiência social real, marcada pela dor mais profunda e expressa exclusivamente pelo tratamento das formas e materiais, o que os tornavam exemplares como arte de combate, jamais de propaganda” (ARANTES apud FORTES, 2010, p. 286).

Uma citação extraída da Revista Base, de 1933, lançada no contexto de tal associação, dá o tom da investida:

Hoje a Arte quer penetrar nos escaninhos mais ásperos da vida coletiva; entra nos laboratórios, nos hospitais, nas fábricas, nunca se fez tanta arte no mundo, e jamais os problemas dela, não apenas puramente de ordem estética, mas problemas científicos, tecnológicos, étnicos, sociológicos, preocupam tanto a humanidade (ANDRADE apud FORTE, 2010, p. 287).

Em suma, Flávio de Carvalho (apud GREGGIO, 2012, p. 40-41) afirma em tom de manifesto:

Este Clube não tem limites dentro destas paredes claras. Vivemos no mundo, e num mundo hoje estreitamente ligado pela radiotelegrafia, pelo telefone, pela aviação, pelo *Graf Zeppelin*. Embora o Brasil seja um dos países mais longínquos da terra eu penso que nós devíamos centralizar em São Paulo, neste clube, um intercâmbio de informações e realizações com todos os meios cultos universais, com os seus intelectuais e artistas. A série de conferências que nós anunciamos incluirá nomes de estrangeiros que terão que descobrir a América e o Brasil, aqui. Convidaremos Picasso,

convidaremos Chagall, convidaremos até o diabo. Conferências, debates, exposições, revistas, tudo! Iremos a fundo em todos os problemas da arte moderna, infundindo aqui as novas noções. Lutaremos, e ai de quem se opuser ao nosso esforço.

Naquilo que, disso tudo, interessa ressaltar, está o fato de que, embora a SPAM e o CAM tenham fornecido, como apelo fundante de seu trabalho com a arte, duas imagens disparatadas de cidade – uma delas como a elaboração de uma cidade apartada da cidade real e a outra como um lugar de criação concretamente incrustado no centro desta cidade – há, entre ambas, algo em comum que é crucial: o fato de que tudo o que movem diz respeito ao porvir, ao que ainda não é, ao que um dia será feito; ao futuro, por fim.

Assim, enquanto a primeira (SPAM) atuava como uma espécie de espelho pelo qual, na visão sua própria imagem, a cidade do porvir podia ser contemplada, a outra se apresentava como uma espécie de célula constitutiva daquilo que um dia a cidade deveria ser (CAM). Entenda-se que o olhar que é, aqui, orientado em direção à cidade, diz respeito à representatividade do lugar que esta ocupa no projeto moderno, ou seja, à própria visão de um tempo naquilo que se lhe despontou como premente.

Se, no contexto em tela, aquilo que o CAM desenvolveu permitiu que fosse alçado ao ao estatuto de ter sido, dentre todas as associações correlatas, a mais transgressora, é curioso notar que o deslocamento discursivo da figura que lhe foi eminente – Flávio de Carvvalho, artista que lutou na Revolução de 32 (FORTE, 2010) – quando se o toma desde este ponto e opera-se um salto até sua reaparição nos Salões de Maio parece exemplificar com certa nitidez a ocorrência de certa confluência: uma outra faceta da liga entre o abstrato em arte (trazido nesses Salões) e o processo de institucionalização das práticas artísticas, inelutavelmente implicados com a emergência dos grandes museus de arte no país.

No que diz respeito às leituras históricas encontradas no material pesquisado, cuja abordagem situa, estritamente, a fase dos modernistas nos anos iniciais da década de 1930 (com ênfase na CAM) até a instauração do Estado Novo, há uma dicotomia: de um lado, autores cuja abordagem sustenta-se pela visão de que as conquistas de associações como a CAM serviram como um importante veículo de abertura de espaços e novas possibilidades para a arte de tal modo que foi possível que um amplo projeto voltado à sua institucionalização fosse colocado em prática; de outro, autores que atestam o fim da fase dos modernistas unidos devido ao advento do Estado Novo, pois, com os espaços de cultura sendo organizados pelo Estado (inclusive, com a assombrosa função do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP), houve um expressivo processo de profissionalização do artista no interior do aparelho burocrático.

Mas, o que aqui se intenta ver não é nem uma coisa nem outra, tanto porque, se se trata de inferir que arte constetatória abre caminhos para o institucional talvez fosse necessário inserir, na análise, como se deu o fenômeno de sobreposição do que havia, ali, de tão transgressor; por outro lado, asseverar a ideia de que havia, de uma parte, os modernistas unidos e, de outra, o Estado que, com sua força cooptadora, os derrubou, é o mesmo que apagar daqui todo o exame até agora realizado em prol da tentativa de mostrar uma pequena fração da complexidade das relações aí postas, irreduzíveis a quaisquer binarismos.

Não obstante, olhar, segundo a perspectiva em tela, para aquilo que se constituiu como a ponta do *iceberg* na imanência de um emaranhado de relações em constante movimento e luta, significa notar, antes, quais as verdades que teriam se constituído e circulado de modo que artistas, intelectuais, gestores, governantes, ricos, pobres, jovens, idosos etc. participassem ativamente da intensificação de um projeto estatizante que, conforme consta, rebaixou o caráter contestatório ou singular de uma soma de práticas de então, não somente as artísticas. Destituir desse conjunto a noção estrita de que haveria uma guerra entre os bons e os maus, significa, em suma, poder ver a importância de uma outra guerra, trazida, aqui, como a visão do modo como se deram as ações de uns sobre os outros, os processos de objetivação do real e de subjetivação dos sujeitos. Práticas de governo implicadas com modos de existência, portanto.

A investida confere certa intensificação à palavra *vanguarda* constantemente usada na esfera da arte, na medida em que faz lembrar a semantização que a aciona segundo sua vertente topológica de luta, que pouco tem a ver com a conquista lá da ponta do *iceberg*. Se esse parece ser o tipo de guerra que mais importa (que não é a do autoritarismo do Estado ou do que quer que seja), ocupar a vanguarda significa tão e somente estar à frente para a luta, ocupar o *front* do campo de batalha, estar pronto para o ataque (RIBEIRO, 2007).

Em se tratando de aferir o que vai para a ponta do *iceberg*, trata-se de ver a importante ligação entre o que desponta como majoritário nos discursos concernentes aos Salões de Maio (1937 a 1939) e aqueles que, pouco tempo depois, assumiram um lugar de importância nas décadas de 1940 e 1950 e que tiveram em Mário Pedrosa um importante legitimador.

Na ocasião desses Salões, Oswald de Andrade profere,

Fez [...] muito o Salão de Maio apresentando ao nosso público a arte abstrata. Tanto essa como as pesquisas surrealistas no campo do subconsciente são realizadas com toda pureza. Uma série de traços geométricos sem o controle das teorias, ou de escolas, eia a arte abstrata. São expressões que se ligam às máscaras africanas e aos desenhos indígenas [...] Na França, quando começaram a aparecer, antes mesmo do surrealismo,

outros movimentos avançados, a reação foi tremenda. [...] Hoje a maioria deles é consideradíssima na Europa. Não é em um mês que se impõe uma escola moderna a um público que está acostumado a ver os quadros expostos no Salão de Belas Artes. Depois da SAM a qual devemos todo o caminho que a nova geração encontrou aberto, tivemos o CAM e o SPAM. Agora temos o Salão de Maio, movimento que está se tornando cada vez mais interessante pelo estímulo que vem dando aos pintores modernos e pela orientação nova que está oferecendo ao nosso público (ANDRADE FILHO, 1939, p. 7).

A ideia da criação dos Salões de Maio partiu do artista carioca Quirino da Silva. Já no Segundo Salão (1938), o espaço foi dividido entre uma mostra de artistas brasileiros e outra de artistas estrangeiros, na qual figuravam um grupo de surrealistas ingleses trazidos por intermédio de Flávio de Carvalho, e um grupo de abstracionistas, sob a orientação do crítico de arte inglês Herbert Read. Conforme Oswald de Andrade atesta, essas mostras permitiram o início de um debate no cenário artístico brasileiro mobilizado pelos modernistas interessados na arte abstrata.

A defesa da necessidade de tal discussão partia, pois, de um pressuposto: o de aquela forma de arte propiciava uma orientação nova, mais moderna que as demais, dado que vinha de fora, sob os auspícios das novas descobertas, como já foi mostrado, da psicologia, da Gestalt etc. Consta no catálogo do Segundo Salão:

Dos pintores e escultores que aqui se reúnem, dirão o público e a crítica o seu aplauso ou a sua indiferença, pois não nos cabe, certamente, julgar as obras de arte apresentadas pelos artistas convidados, já de antemão reconhecidos pelo espírito novo que anima a arte dos nossos dias (CARDOSO, Renata, 2014, p. 107).

Flávio de Carvalho foi o grande responsável pelo Terceiro Salão, momento em que foi lançado o famoso *Manifesto do III Salão de Maio* (1939). *Grosso modo*, o conteúdo desse manifesto inicia com a declaração de que apesar de todos saberem que uma revolução estética estava em curso há mais de 40 anos, o atual movimento revolucionário se afastava e destruía as fórmulas gratuitas de uma rotina porque se dava como uma turbulência que polarizava forças anímicas básicas marcando um momento histórico de luta. Tais forças estariam representadas em duas formas importantes de arte: 1- o abstracionismo, como uma abertura aos valores mentais; 2- o surrealismo: como a ebulição do inconsciente. Segundo o manifesto, tanto o abstracionismo quanto o surrealismo eram necessários para

A existência da ideia de luta e de movimento e para a concretização plástica a vir. Cada uma dessas equações define o aspecto humano: o surrealismo mergulha na imundície inconsciente, se contorce dentro do intocável ancestral; a arte abstrata, safando-se do inconsciente ancestral, libertando-se do narcisismo da representação figurada, da sujeira e da selvageria do

homem, introduz no mundo plástico um aspecto higiênico: a linha livre e a cor pura, quantidades pertencentes ao mundo do raciocínio puro, a um mundo não subjetivo e que tende ao neutro (MANIFESTO, 1939, p. 7).

O abstrato em arte era visto, portanto, como “um fenômeno de evolução social de primeira grandeza: a ampliação do ponto de vista do homem” (MANIFESTO, 1939, p. 7). Caberia ao artista transmutar o difícil contato com o público em força para o seu próprio desenvolvimento. Nesse sentido, entendia-se que

A mentalidade “moldura dourada” do grande público, que prefere a dexteridade técnica e as imagens à qualidade e à expressão é um insulto a inteligência. Contudo, o contato com o PÚBLICO é útil ao artista pioneiro porque a indignação que se produz no público, cuja opinião média é sempre retrógrada, é a força que propulsiona esse artista para a frente e o combustível mental e anímico que faz com que ele continue. Afinal de contas é mutio natural que todos aqueles que não compreendem uma coisa se revoltam contra a mesma – mas a revolta é apaziguada e substituída pelo amor logo que se inicia o processo de compreensão. Quando a compreensão falha, sobrevém a repulsa, o cansaço, o tédio, o sono, a morte (MANIFESTO, 1939, p. 7).

O próprio Salão era associado à imagem dessa espécie purificação. Desta feita, seu ambiente expositivo era diferenciado em relação aos demais, afirmando-se que

O Salão de Maio não é uma mera exposição de pintura mas sim um Movimento. Os museus, as galerias, preenchem essa finalidade. Não é uma organização de vender trabalhos: os mercadores de quadro fazem isso melhor. Não tem função nundana pois deixa essa parte a cargo dos Salões Oficiais. O salão de Maio, adquirindo um caráter internacional, espera que um intercâmbio mais elevado seja capaz de substituir os sentimentos mais baixos dos homens (MANIFESTO, 1939, p. 7).

Por fim, a imagem salvífica do artista, como figura predestinada a mais elevada das missões: conduzir a humanidade ao ponto mais alto de seu desenvolvimento.

O Salão visa ser um abrigo e amparo para as ideias daqueles que, por inevitável vocação artística, sacrificam a sua existência [...] desenvolvendo a estética que hoje ameaça dominar o mundo e que se apresenta como *substratum* do amanhã (MANIFESTO, 1939, p. 7).

A iniciativa, logicamente, enfrentou críticas à época. Uma das figuras mais presentes na contramão desse discurso foi Sérgio Milliet. Em resumo, os ataques se concentravam na noção de que aquele tipo de arte exaltava o individualismo, contraposto às questões sociais. Segundo o crítico, era necessário retornar a uma “concepção menos exotérica da arte, impondo-se a pesquisa da humanidade como um treino imprescindível à volta do artista [...] à arte honesta, sincera, feita de sangue e carne” (MILLIET apud CARDOSO, Renata, 2014, p. 108).

Milliet se apoiava, também, no claro distanciamento que havia entre as produções expostas do grupo de brasileiros e de estrangeiros.

[...] os pintores dessa escola são homens que conhecem todas as descobertas da ciência e mais de uma teoria recentíssima. Falam à muide de gestaltismo, de behaviorismo, de psicanálise; citam Freud, Koffka, Watson, mas ignoram tudo de pintura. E qualquer pintor de parede, amante convicto de sua arte, tem maior interesse, já não digo humano, mas simplesmente plástico. Pelo menos opõe à sabença oca e inútil, requintada e cerebral, a experiência viva, útil e sensual, feita de amor e de sacrifício [...] A obra pictórica dos abstracionistas não passa de uma literatura fácil e desprovida de finalidade. Já não direi o mesmo do surrealismo, que pode, muitas vezes, atingir a expressão essencial e provocar curiosas senão oportunas transferências, mesmo de ordem social. Em relação ao abstracionismo, que é estéril, esquemático e tristemente técnico, o surrealismo contém seiva vital, poesia e humanidade (MILLIET apud CARDOSO, Renata, 2014, p. 113).

Afora manutenção na crença de uma concretização plástica a vir, o projeto artístico defendido agora por Flávio de Carvalho parece prescindir daquilo que o centro de uma grande cidade como São Paulo teria, especificamente, lhe proporcionado. Mais do que prescindir, rejeitar. Não há nada no Manifesto do III Salão de Maio que resvale em imagens afeitas à concretude da molecada suja, dos vendedores de todos os tipos, das casas suspeitas, dos pelotões de guarda, das frutas e fileiras de salame.

À célula afeita às forças da cidade como algo que, incrustado em seu âmago, mostrava o que a própria cidade – como modelo de mundo – deveria ser, veio substituir a imagem de um mundo plástico higiênico, distante da sujeira e da selvageria do homem. Claro está que também a sujeira e a selvageria aí remetida não é a da rua, das calçadas, dos corpos e movimentos, mas sim a do inconsciente. Agora era do interior do humano que se tratava: de um lado, o surrealismo como os contorcionismos na imundície, no intocável ancestral; de outro, o abstracionismo como a linha livre e a cor pura, pertinentes à razão em seu grau mais alto, ao claro, ao límpido, ao nítido, ao transparente, ao cristalino, ao reto, ao neutro.

Até mesmo a imagem que intenta trazer a qualidade expositiva daqueles Salões os impregna de uma espécie de aversão ao mundano conferindo-lhes a qualidade do etéreo: os Salões não são museus nem galerias; não vendem trabalhos; desejam um intercâmbio mais elevado como o que vem de fora, de modo a substituir os sentimentos mais baixos do homem.

A essa altura, já parece clara mais uma faceta da confluência histórica (sempre contingencial) entre as forças que movem tais discursos e o processo de institucionalização das práticas artísticas diretamente implicado com a emergência dos grandes museus de arte moderna como os primeiros que receberam, oficialmente, a designação de museus educativos (não sendo, portanto, museus quaisquer). Indo mais especificamente ao ponto, é possível

aferir que, no que diz respeito à arte, que a imagem é, portanto, a de uma racionalidade purificadora do mundo, mas que não vem de fora, e sim de determinado acesso àquilo que o homem teria de mais humano e que, a rigor, trará à cena uma espécie de ponto comum unificador da raça (trata-se de um só homem, seja ele são, infante ou primitivo). Ao mesmo tempo, essa mesma imagem favoreceu a crença em uma expressividade nata e singularmente própria a cada um dos homens, tanto mais possível quanto mais liberto ele estivesse.

No que diz respeito aos museus, trata-se de lembrar que o apelo dos museus educativos é o de uma nova relação com a cidade, entendida como elemento concreto fundante de um projeto civilizacional que necessitará do homem cidadão, da coesão que somente a busca solidária pela paz poderia proporcionar. Esse museu educativo, ancorado em princípios democráticos, organiza as obras de maneira reta, segundo um princípio linear determinante, coloca-as lado a lado e, ao mesmo tempo, individualizadas, torna o ambiente neutro mas assumidamente didático, dinamiza suas atividades como um princípio de inteligibilidade de um mundo que lhe é próprio, e que funciona como um ensaio, uma preparação para o futuro.

Nessa perspectiva, a educação, de lógica similar, assume o papel daquilo que acessa o mais fundo da alma humana, seus desejos e sua expressividade pura, ou seja, traz à tona o que, antes, estava perdido, e confere transparência ao que, antes, era turvo. A educação eleva, purifica, corrige. A educação prepara e conduz. Ela é a imagem, por excelência, do que se entende por ciência humana, dado seu caráter de uma aplicabilidade cotidiana, quiçá, incessante.

Nesse sentido, não parece à toa que Nelson Rockefeller tenha se referido aos museus de arte, em seu discurso na inauguração do MASP, como “cidadelas da civilização”, em remissão à Roosevelt, autor da expressão (TOTA, 2014a, p. 7).

Mais curioso ainda é retroceder no tempo em direção a quatro adventos pelos quais, ao que parece, já se ensaiava a visão sintetizada no termo. Dois deles são projetos de museus verticais pouco conhecidos: um deles é o *Outlook Tower* (Edimburgo, 1892), e o outro, não concretizado, é o Museu do Amanhã (Nova Iorque, 1929), ambos referidos como de forte componente para a formação sociocultural e da cidadania, voltados ao visitante comum (GROSSMANN, 2011). Os outros dois dizem respeito a práticas pertinentes à Exposição Universal de 1889, quando o Brasil vai a Paris (BARBUY, 1996).

O *Outlook Tower*, localizado no centro da capital da Escócia, Edimburgo, diz respeito a uma torre de observação que foi adquirida em 1892 por Patrick Geddes, considerado como o

pai da sociologia moderna. Segundo Grossmann (2011), o edifício foi adaptado para ser um museu-observatório pelo sociólogo, motivado por estudos que relacionavam as formas espaciais produzidas pelo homem (arquitetura e urbanismo, por excelência) a processos de transformação social. Trata-se de um farol ao revés, pois em seu topo havia uma câmera que captava, em tempo real, as imagens da cidade em movimento para o seu interior. O museu-observatório buscava naquelas imagens a “localização contextualizada e informada do cidadão comum”, funcionando de modo “relacional ao seu lugar como também a um mundo em expansão, em pleno esplendor do colonialismo britânico” (GROSSMANN, 2011).

O Museu do Amanhã, de Clarence Stein, diz respeito ao projeto de um gigantesco arranha-céu pronto para ser erguido em Nova York. Pensado de modo que pudesse servir ao visitante comum mas também ao especialista, o projeto incorporou características próprias às cidades modernas e também a um museu tradicional (de história, ciência, arte etc). Desta feita, o museu próprio ao visitante era circundado pelo museu do especialista. Contava com galerias organizadas como índices de conhecimento humano, intercaladas a espaços como lojas, restaurantes, praças etc. A ideia era a de atrair o visitante comum ao universo da cultura, mas sem excessos. À ascensão de verticalidade do edifício era proposto o aprofundamento dos temas. Quanto à parte do especialista, afirma-se que sua função não era apenas a de afiançar a popularização do conhecimento e supervisionar a formação do visitante comum, mas também de guarda e manuseio do acervo não mais concentrado em uma grande reserva técnica, mas em conjuntos menores. Segundo Grossmann (2011), tratou-se de um importante detalhe, já que, em pequenos gabinetes, o especialista estaria em contato vivo com as obras.

A Exposição de 1889 foi uma das grandes Exposições Universais das Indústrias que aconteceram de 1851 a 1915. Tal Exposição, de grande impacto tanto na França quanto no Brasil, foi comemorativa do centenário da Revolução Francesa. Comemorava-se a República. Foi nessa exposição, e especialmente para ela, que a Torre Eiffel foi inaugurada. O advento aqui referido diz respeito, exatamente, a um dos usos dessa torre. A museóloga Heloisa Barbuy conta que, ao lado da estação Trocadéro-Torre Eiffel, estava o Pavilhão do Brasil. Dada a dimensão daquela exposição – uma verdadeira “cidade artificial” (BARBUY, 1996, p. 219) –, ia-se de um lugar a outro nos vagões abertos do festejado trenzinho Decauville, que chegava a transportar três a quatro mil pessoas por hora. Ocorre que, para além da visita aos Pavilhões, uma outra não podia deixar de ser feita, configurando-se como uma das mais aclamadas atrações do lugar: a da subida ao topo de Torre Eiffel. Segundo a autora,

os elevadores não eram, na ocasião, a opção mais recomendada, considerando-se a subida a pé dos 1800 degraus muito mais estimulante. Ter a sensação progressiva da Exposição e da cidade miniaturizando-se a seus pés era considerada a experiência mais interessante. À medida em que se acaçava na subida, a Exposição ia-se configurando, aos olhos do visitante, como uma grande maquete: uma maquete do mundo, já que ela própria representava uma reunião enciclopédica (completa, orgânica, sistemática) de todas as partes do globo, em torno da produção humana. Cada país ou continente com seu papel bem determinado (BARBUY, 1996, p. 218).

Quanto à remissão a outra prática, igualmente pertinente à Exposição Universal de 1889, trata-se da exibição do grande *Panorama da cidade e da baía do Rio de Janeiro*, uma obra de Victor Meirelles, instalada em frente ao Palácio das Máquinas pelo próprio artista e pelo belga Langerock. Barbuy o descreve como “uma tela circular, de 115 metros de comprimento e 14,5 de altura, dentro de uma rotunda, permitindo a visão panorâmica da paisagem, atravessada por efeitos de luz” (BARBUY, 1996, p. 230), ou seja, uma espécie de *tromp-l’oeil* que associava pintura e efeitos luminosos e que contava, ainda, com um movimento giratório que seguia deslocando a paisagem aos olhos de uma plateia de espectadores situada ao centro do recinto. A obra, instalada a 360°, dava a volta internamente em todo o edifício, construído especialmente para recebê-la. Segundo Barbuy,

O cerne do espetáculo consistia nos efeitos ópticos provocados pela luz natural (ou artificial, conforme o caso), que atravessava a tela. As linhas de delimitação superior e inferior, na junção da tela com o edifício, eram mascaradas para dar a ilusão de uma paisagem real. Este era o objetivo. A confusão entre ilusão e realidade é a base do espetáculo (BARBUY apud BARBUY, 1996, p. 231).

Nota-se que aquilo que emerge na década de 1930 como museus educativos, embora não estivesse presente como resposta premente nas quatro iniciativas observadas (mais próximo, talvez, na de 1929, embora o termo não tenha sido utilizado), já despontava em cada qual em um estado, ao que parece, germinativo. Se a experiência da subida na Torre Eiffel, por si só conotativa do poder do homem em construir e dominar a natureza – tratava-se de um gigantesco mirante de ferro –, mostrava ser possível observar uma cidade artificial, construída em tempo recorde, passível de ser montada e remontada como a visão de um mundo manipulável, apreendido em sua totalidade, o que se passará, daí para diante, é a incidência dessa mesma tecnologia na cidade real. Tratando-se de uma cidade real, não bastava, no entanto, que uma construção posta como a mais alta – não é à toa que despontam como ideia de museus educativos uma torre-observatório (*Outlook Tower*) e um museu-arranha-céu (Museu do Amanhã) – funcionasse simplesmente como um mirante, era necessário utilizar a sedução de seu efeito segundo uma tecnologia que lhe era, todavia, reversa e inevidente, e que

os panoramas mostram muito bem: a de trazer para o seu interior, segundo determinada intencionalidade, as imagens da cidade e daqueles que a habitam como a própria coincidência com o real. Nessa intencionalidade está, pois, o intento educativo.

Segundo Foucault (1987, p. 144),

ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da comologia novas, houve as pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ser vistos; uma arte obscura da luz e do visível preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo.

É curioso observar que a arquitetura a isso implicada, e que trará à baila o cálculo das aberturas, dos cheios e vazios, das passagens e transparências, terá o acampamento militar como modelo quase ideal de um observatório. Em referência à cidade-acampamento, Foucault afirma

[...] É a cidade apressada e artificial, que se constrói e remodela quase à vontade; é o ápice de um poder que deve ter ainda mais intensidade, mas também mais discricção, por se exercer sobre homens de armas [...]

O acampamento é o diagrama de um poder que age pelo efeito de uma visibilidade geral. [...] o encaixamento espacial das vigilâncias hierarquizadas. Princípio de ‘encastramento’. O acampamento foi para a ciência pouco confessável das vigilâncias o que a câmara escura foi para a grande ciência da ótica.

[...] uma arquitetura que não é mais feita para ser vista [...] mas para tornar visíveis os que nela se encontram [...] uma arquitetura que seria um operador para a transformação dos indivíduos: agir sobre aquele que abriga, dar domínio sobre seu comportamento, reconduzir até eles os efeitos de poder, oferecê-los a um conhecimento, modificá-los (FOUCAULT, 1987, p. 144).

Se as cidades artificiais das Exposições Universais eram, por si mesmas, a própria expressão de tal intento, o que seria possível dizer, no caminho aqui traçado, dos museus de arte como *cidadelas da civilização*, da Spamolândia, da célula-CAM no centro da cidade, e, por fim, da *civilização oásis*, referida por Mário Pedrosa, para situar a experiência de Brasília em uma discussão que ensaiava uma síntese do projeto moderno.

Ao entender que foram os acasos e as injunções que permitiram ao país estrear na vanguarda, tal termo lhe serviria para pensar o problema de nossas importações culturais como “dilemas conhecidos e recorrentes na história de nossa arte, do modernismo às neovanguardas, passando é claro pela abstração e pela arquitetura moderna” (ARANTES, 1998, p. 10).

O termo comporta uma ambiguidade: de um lado, a abundância do oásis como a imagem mesma de um impulso emancipatório, expresso na pureza e autonomia formais da

arte e da arquitetura modernas segundo uma dimensão prospectiva, utópica, representando, então, “a primeira expressão emancipatória da marcha da humanidade para afinal enquadrar-se numa só história” (ARANTES, 1998, p. 10); de outro, a abundância do oásis se transforma em algo nefasto, na medida em que evoca o insulamento de uma civilização desenraizada, afinal, a imagem de uma capital na aridez do cerrado deponha, nesse sentido, como a imagem mesma dos reiterados enxertos realizados em uma colônia onde não foram encontradas nenhuma cultura ou civilização cuja preservação merecesse ser justificada (ARANTES, 1998).

Mas, então, como resolver a ambiguidade que fazia aquela capital-oásis passar de trampolim de lançamento de nossa modernidade à condição de ser um quisto ameaçador (ARANTES, 1998)? Segundo Arantes, Pedrosa se voltou para a “solução de Lúcio Costa: um avião pousando suavemente sobre o chão rústico da ex-colônia, como a despertá-lo de sua aparente letargia pré-histórica” (ARANTES, 1998, p. 10).

Mas a reabilitação da capital-oásis sob o signo de um futuro no qual todos, não só os brasileiros, confiavam, requeria a algo a mais que sua aderência à imagem proposta pelo arquiteto. A dimensão utópica é recuperada, de fato, quando utilizada como meio para se “discutir e entronizar o papel da arte na reconstrução do mundo” (ARANTES, 1998, p. 10), de maneira correlata à que Marcuse, à época, “ressuscitava a utopia estética de Schiller – traduzida, é claro, na linguagem surrealista que impregnava os ares do tempo – ela mesma, ora um sucedâneo, ou a antecâmara da revolução social” (ARANTES, 1998, 10).

Mário Pedrosa, ao utilizar a noção da existência de uma afinidade entre as artes tendo como motivo a *cidade nova* dizia que não se tratava de apresentá-la como uma síntese das artes, afinal, a cidade mal começava. No entanto, ao entender que se vivia “uma época em que se constituirão cada vez mais cidades, se constituirá e reconstruirá a geografia do mundo” (PEDROSA, 2015, p. 173), dizia caber focalizar aquela cidade ou sintetizá-la como campo das atividades sociais, culturais e científicas do homem de então.

Ao afirmar que uma nova construção do mundo era reclamada por todos, caberia fornecer, portanto, à reconstrução regional e urbana prática, a aspiração geral a uma síntese (ou às afinidades perdidas) cujo alto valor ético delimitaria possíveis associações comunitárias como a imagem mesma que dava à arte um papel sócio-cultural de primeiro plano na tarefa.

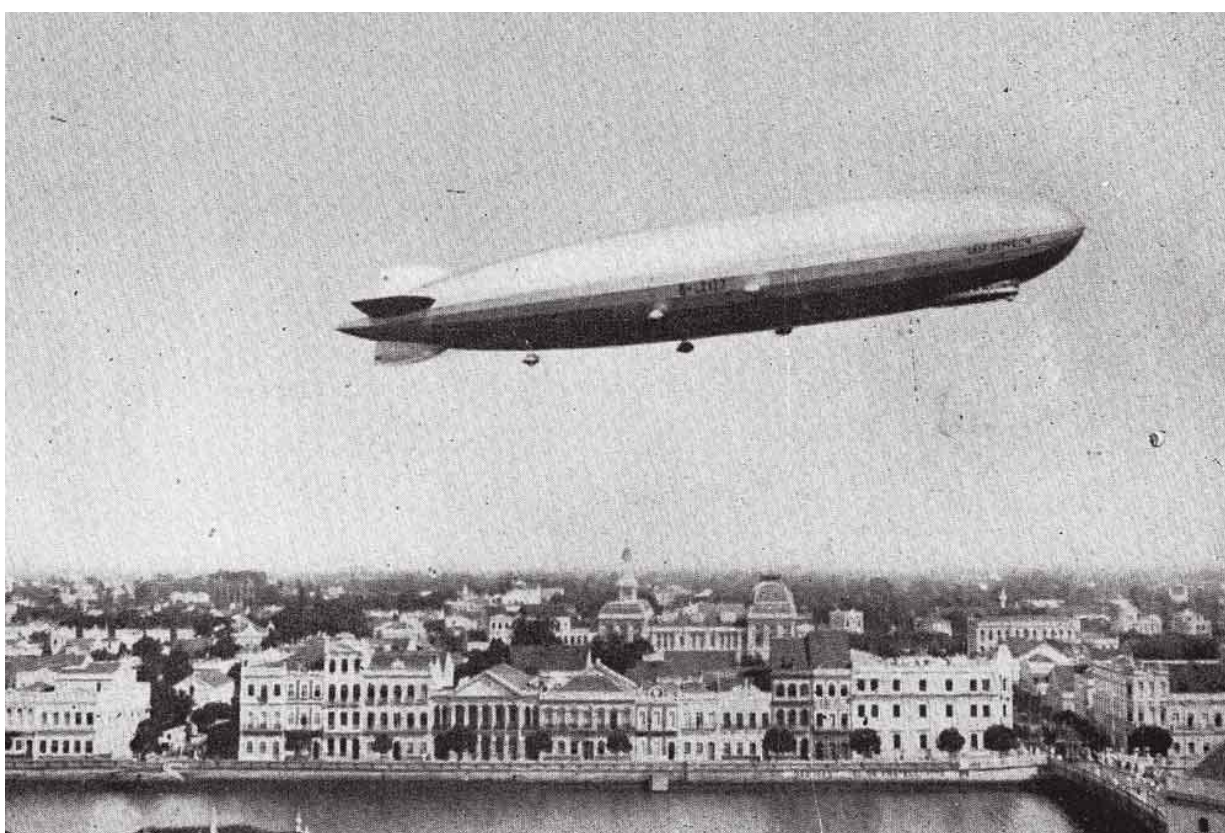
Para a defesa da nova missão social da arte naquele tempo, Mário Pedrossa recorre a Mumford, quando dizia que a tarefa daquelas gerações era a reconstrução das regiões como obras de arte coletivas; a Nietzsche, quando extrai de seu pensamento a noção de civilização

estética e afirma que a ciência não poderia mais ser disciplinada senão pela arte; e, por fim, a Martin Buber, quando o filósofo anarquista sustenta que

‘só uma comunidade de comunidades poderá ser qualificada de entidade comunitária. Não se acredita mais’, diz ele ‘no nascimento da nova estrutura de Marx nem tampouco na patogênese de Bakunin no seio da revolução’. Mas o filósofo de *Os caminhos da utopia* acredita ‘no encontro da imagem e do destino na hora plástica’ (PEDROSA, 2015, p. 176).

É daí que o crítico redige, em 1967, o artigo intitulado *À Espera da Hora Plástica*. Com efeito, se se pode dizer, nisso, da chamada utopia da modernidade, geralmente entendida como absolutamente restrita ao seu tempo de nascença na visão de um horizonte que foi, um dia, revolucionário, o título de Pedrosa permite apontá-la, no contexto da investida em tela, segundo uma síntese outra que, se não encontra na atualidade a ressonância exata de uma identificação, parece ter sido capaz de nos tornar herdeiros de sua chave vital: a espera.

Figura 13: Graff Zeppelin no centro de Recife, na década de 1930



Fonte: <http://jconlineinteratividade.ne10.uol.com.br/galeria/2017,05,16,7368,galeria.html>. Acesso em: 11 jan. 2018.

6.4 Arte-museu-educação e resistência

Figura 14: Tanque e canhões do Exército em frente ao Teatro Castro Alves, 1964.



Fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993 (ALVES, 2014, p. 44).

Em julho de 1964, canhões da 6ª Região Militar de Salvador, da base de Amaralina, foram posicionados em frente ao prédio do Teatro Castro Alves, sede do então Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). Tratava-se da ocupação do espaço expositivo daquela instituição como meio de apresentar à sociedade o trabalho realizado em prol de sua defesa: uma mostra de objetos apreendidos nas casas e demais recintos da região, intitulada *Material Subversivo*, como a mais concreta evidência do envolvimento de alguns com o Partido Comunista e, por conseguinte, do esforço eficaz dos militares na sua devida contenção.

Noticiado nos jornais locais do dia 31 do mês corrente, o episódio é *sui generis*. Segundo a museóloga Maria Cecília França Lourenço (1999), tal acontecimento – o único caso, talvez, da história brasileira, em que um museu foi ocupado pelo exército –, seria denunciativo da fraqueza dos estamentos políticos conservadores diante da instituição museu, de modo que caberia ofertar ao MAM-BA o merecimento de uma condecoração pelos feitos realizados.

O que desponta, pois, como aquilo que teria causado o ato desvairado do exército diante do inimigo poderoso (LOURENÇO, 1999) – um museu de arte –, são os feitos que o

constituíram durante o período da gestão de Lina Bo Bardi (1959-1964). Na ocasião, a arquiteta e diretora do referido museu visitava uma obra de sua notória responsabilidade: o MASP, já em vias de migração para o novo prédio na Av. Paulista, na capital paulistana. De volta a Salvador, tendo se oposto à manutenção daquela exposição no espaço do museu que dirigia de forma a isentá-lo de qualquer vínculo com a ideologia do Golpe Militar de 64, foi obrigada a deixar o cargo. *Mio museo* teria sido a expressão proferida pela arquiteta no momento em que encaminhou seu pedido de demissão em prol dos interesses culturais da Bahia (RUBIMO, 2008, s. p.).

Mas o que haveria no trabalho daquela instituição que teria provocado, segundo Lourenço, a intervenção do Estado via, nada menos, que seu aparato militar? A museóloga responde: “[...] atividades dirigidas aos estudantes, a aliança com forças corrosivas e, particularmente, as manifestações verbais, aliadas à criação do museu de arte popular” (LOURENÇO, 1999, p. 187) teriam atuado como motivações decisivas para o desatino do ato.

Com efeito, o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), viabilizado em 1959 pela iniciativa do governo daquele Estado e de empresários do ramo das comunicações, com destaque à presença de Assis Chateaubriand, foi concebido desde o início por sua gestora como meio profícuo para a produção de uma específica ligação entre o moderno e o popular. A ênfase estava na realização de um trabalho de pesquisa, estudo e documentação do artesanato nordestino, voltados para o projeto de uma efetiva e pragmática fusão entre a produção tradicional local e o *avant garde* do moderno. O trabalho deveria propulsionar o futuro funcionamento de uma Escola de Desenho Técnico e *Design* ou, nas palavras do cineasta Glauber Rocha, presença constante no museu, de uma Universidade Popular. Dois eixos foram tomados como estruturadores da iniciativa, justificando-a: o técnico, como a determinação de novos princípios norteadores para o *industrial design* do país; o social, como a integração de uma parcela da população ao que se constituiria como o verdadeiro processo de industrialização brasileiro, posto que implicado com as questões do país e, por isso, capaz de colocá-lo no então “atual estágio de desenvolvimento da humanidade” (BARDI apud ALVES, 2014, p. 42).

Lina Bo Bardi via, na capital baiana, até mesmo pela distância que ainda resguardava aquele lugar, se não da política de industrialização do país, das iniciativas culturais já características das grandes metrópoles, a possibilidade de uma arregimentação de forças suficientemente catalisadoras do que necessitava ser feito: em suma, a indispensabilidade de um trabalho formador que propiciaria o encontro profícuo entre, de um lado, estudantes

munidos de uma concepção outra do *industrial design* a ser desenvolvido em solo brasileiro, e de outro, uma parcela do povo cujo trabalho era o da elaboração de produtos vistos como característicos de nossa gente. Tais objetos seriam, então, os intermediários de uma relação em que ambas as partes atuariam como agentes de uma nova proposição a ser materialmente concretizada no curso de um processo de industrialização que lhes seria inclusivo, posto que implicado, de fato, com a expressão de um país cuja única chance de se colocar à frente daquele momento histórico de desenvolvimento estaria sendo dada.

Sob tal contexto, já em 1960, publicava-se no Jornal da Bahia, de 21 de setembro, a seguinte frase, também de Glauber Rocha: “o MAMB não é museu: é Escola e ‘Movimento’ por uma arte que não seja desligada do Homem” (ROCHA apud MONTEIRO, 2006, p. 7). Foi, portanto, a mobilização de esforços em torno dessa específica missão social, extensiva, de algum modo, às demais vertentes desenvolvidas naquele museu de arte moderna – a Escola da Criança; o curso para professores da rede de ensino básico; a Orquestra do Coro da Escola-Infanto-Juvenil; o auditório/cinema e todo o rol de exposições permanentes, temporárias e didáticas – que permitiu que fosse inaugurado, em 1963, no Solar do Unhão, complexo arquitetônico construído no século XVII, tombado pelo IPHAN em 1943 e revitalizado pela arquiteta para a nova função, o Museu de Arte Popular (MAP) como uma espécie de desdobramento do MAMB (pouco depois, a unificação de ambos os museus geraria a sigla MAM-BA).

Conforme aponta Lourenço (1999), tais realizações não teriam se dado isoladamente. Uma gama de acontecimentos e relações teriam favorecido as articulações e ações efetivadas, dando a ver uma espécie de efervescência cultural que fazia convergir, naquele lugar e momento, iniciativas nos âmbitos da educação, da cultura e da arte, principalmente. *Grosso modo*, há de se ressaltar: a aliança do museu com um circuito vanguardista nos campos das artes visuais, da música, do cinema e do teatro, tendo abrigado, em referência a este último, por exemplo, as peças de Brecht e Camus que acabavam de entrar no país; a colaboração constante de Glauber Rocha, já à frente do Cinema Novo, e do antropólogo Vivaldo da Costa Lima, mas também, dentre outros, do escritor Jorge Amado, do autor de *Museus para o povo* e organizador do Museu do Estado da Bahia, José Valladares, dos artistas Mário Cravo Júnior, Sante Scaldaferrri e Calazans Neto, do filósofo Agostinho Silva, assim como do próprio Pietro Maria Bardi, marido de Lina, historiador e crítico de arte; a presença, à frente dos cursos ministrados no museu, de professores de renome em suas áreas de atuação, reconhecidos pela qualidade experimental de seus trabalhos – como, por exemplo, Martim Gonçalves (teatro) e

Joachim Koellreuter (música) – externando a conquista de uma importante parceria com a Universidade da Bahia cujo apoio irrestrito de Edgar dos Santos, reitor e amigo da gestora, teria sido fundamental (LOURENÇO, 1999; MONTEIRO, 2009).

O apelo, no entanto, era o de que a peça-chave, nessa confluência de forças, não estava nos atributos de uma ou outra personalidade nem tampouco na junção de algumas delas, mas sim na juventude universitária baiana como verdadeiro solo fértil e amplamente aberto aos seus feitos (não raro, cita-se, nesse contexto, a geração tropicalista de 1960, nas figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, como frutos do período áureo daquela universidade). Segundo o antropólogo Antônio Risério, os estudantes se moviam de “modo livre e inventivo” (RISÉRIO apud MONTEIRO, 2009, p. 75), em completa coerência não somente com o que se vivia de modo singular na agitação cultural daquela cidade, mas com o próprio clima de otimismo de um país em que grandes signos culturais como Brasília, Bossa Nova e Poesia Concreta mostravam que tudo era possível (MONTEIRO, 2006, p. 14).

Segundo Lina Bo Bardi, no entanto, haveria muito ainda a ser feito antes que fosse possível referendar ao país a insígnia da cultura. De qualquer modo, a saída estaria na “certeza [de] que a inércia conservadora do sul podia ser superada, em campo cultural, pela ‘tensão’ dos estudantes e pelo caráter fortemente popular do Nordeste” (BARDI apud MONTEIRO, 2009, p. 73).

Havia, pois, chegado o ponto em que estaria encerrada a atividade da destruição necessária à implementação do moderno. Sob a pena de se supor fazer arte com as vanguardas retardatárias, caberia dar início a um período de construção passível de ser evocado, somente, pela via de uma relação imediata com o cotidiano, não sendo mais possível desprezar, na prática de uma arte dita moderna, as práticas artísticas regionais (MONTEIRO, 2009, p. 68).

Com isso, a gestora fundava a concepção daquele museu de arte e deixava claro qual era o seu lado na “batalha cultural” que, segundo suas palavras, o país vivia naquele momento:

Nos próximos dez, talvez cinco anos, o país terá traçado os seus esquemas culturais, estará fixado numa linha definitiva: ser um país de cultura autônoma, construída sobre raízes próprias, ou ser um país inautêntico, com uma pseudo-cultura de esquemas importados e ineficientes. [...] O Brasil, hoje, está dividido em dois: o dos que querem estar a par, dos que olham constantemente para fora, procurando captar as últimas novidades para jogá-las, revestidas de uma apressada camada nacional, no mercado da cultura, e o dos que olham dentro de si em volta procurando fatigadamente nas poucas heranças de uma terra nova e apaixonadamente amada, as raízes de uma cultura ainda informe, para construí-la com uma seriedade que não admite

sorrisos (INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI apud ALVES, 2014, p. 43).

Em suma, ao tomar a cultura como o “principal lastro para a medida do político” (AZEVEDO apud ALVES, 2014, p. 37), a tensão da junção entre moderno-popular, força motriz do projeto do MAMB-MAP, era apresentada via a defesa de cada um de seus termos, respectivamente, como: a qualidade de aspirações capazes de gerar, mobilizar e movimentar forças coletivas em prol da transformação das coisas do mundo; o investimento factual nessa mudança via o fomento de ações educativas diretamente implicadas com a vitalidade própria a uma materialidade de domínio público.

Cabe ressaltar que o projeto em tela, ainda que referencie, na tensão assinalada, uma vitalidade própria ao popular, não exclui de tal afirmação o fato de que se constitui, fundamentalmente, pela visão supracitada de que o país seria o lugar de uma “cultura ainda informe” (INSTITUTO LINA BO... apud ALVES, 2014, p. 43). Tal acusação diz respeito à defesa da inexistência, no *habitat cultural* brasileiro, do artesanato como corpo social. Nesse sentido, para Lina Bo Bardi, somente seria possível considerar a ocorrência, no país, de um *pré-artesanato* doméstico e esparsos, munido pela imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, pelas manufaturas (ALVES, 2014).

A atmosfera que permeia a proposta do MAMB-MAP é de forte inspiração gramsciana, referência teórica já familiar à Lina Bo⁴⁷ anteriormente à época em que, ao aportar pela primeira vez no país em 1946, o teria visto, em meio à visão da guerra, como “um farol de luz a resplandecer em um campo de morte” (BARDI apud ALVES, 2014, p. 37). Aqui, conceitos próprios ao filósofo marxista Gramsci, como por exemplo, os de “cultura popular” e “intelectual orgânico” (ALVES, 2014, p. 37), integrados pela arquiteta, via seu claro corte antropológico, à defesa da tradição artesanal italiana, foram hibridizados no contato com os discursos da esquerda brasileira à época, a saber: 1- sob sua alegada afinidade com os Centros Populares de Cultura (CPCs, 1962-1964) originários da fusão entre um grupo de intelectuais de esquerda (com destaque a Ferreira Gullar) e a União Nacional de Estudantes (UNE), no Rio de Janeiro, cuja defesa era a da produção de uma ação sobre a cultura por meio de uma arte engajada, popular e revolucionária, cujo papel conscientizador da exploração capitalista a que o povo, identificado como proletariado, estava submetido, o converteria a principal vetor das mudanças que se faziam necessárias, contribuindo para a retirada do país

⁴⁷ A arquiteta filiou-se ao Partido Comunista na Itália em 1943, tendo participado do movimento de resistência do país à invasão alemã.

da entrega ao imperialismo americano; 2- as relações com artistas, intelectuais e estudantes envolvidos na criação do Movimento de Cultura Popular (MCP, 1960- 1964) do Recife, ligado à prefeitura daquela cidade via figura de Miguel Arraes, cuja proposta foi a da alfabetização de adultos e da promoção de uma educação de base também com objetivo de conscientizar política e socialmente as massas de trabalhadores, com notório destaque a Paulo Freire como um de seus primeiros colaboradores ao desenvolver um método próprio que foi regularmente aplicado a partir de 1962 em Pernambuco e integrado ao Programa Nacional de Educação do Movimento de Educação de Base (MEB), instituído em 1961 (RUBIM, 2007, p. 18); 3- a influência do economista paraibano Celso Furtado (VERIANO; MOURÃO, 2011) no que diz respeito à sua visão de que o subdesenvolvimento não era a infância dos países capitalistas centrais mas uma formação peculiar a ser enfrentada pelo Estado, a partir de dentro, com a formação de mercado interno, realocação de recursos, eliminação de mão de obra ociosa e da concentração de renda etc., em benefício de todos os cidadãos, tendo criado a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), em 1959, atuando na Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL), criado em 1948 e pertencente à ONU, cujo objetivo era o de fomentar a democracia, a justiça e a paz com a realização de estudos para melhoria das condições de vida das populações à margem da economia mundial. Furtado presidiu, na década de 1950, o Grupo Misto CEPAL-BNDES, responsável pela elaboração de um estudo sobre a economia do país que serviu de base para o Plano de Metas de Kubitschek.

Esse é, pois, o quadro contextual pertinente ao acontecimento que inaugura essa escrita. Ainda que tenha sido razoavelmente exposto, a complexidade que o constituiu torna necessária uma aproximação maior com o pensamento daquela cuja defesa era a de que não se poderia perder de vista, no processo de constituição da nação brasileira, que “[...] uma cadeira de grumixaba e taboa é mais moral que um divã de babados” (BARDI apud ALVES, 2014, p. 38). Para isso, uma sumária visita a cinco exposições de sua autoria, diretamente pertinentes à existência do MAMB-MAP, parece suficiente. São elas: *Bahia no Ibirapuera* (1959); *Nordeste* (1963); *Artistas do Nordeste* (1963); *Nordeste do Brasil* (1965) e *A mão do Povo Brasileiro* (1969).

Figura 15: Vista geral Exposição Bahia no Ibirapuera, 1959. (Foto Miroslav Javurek).



Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/248120260694099549/>. Acesso em 10 jul. 2018.

Figura 16: Lina Bo Bardi, Exposição Civilização do Nordeste no Museu de Arte Popular do Unhão, 1963 (Foto: Armin Guthmann)



Fonte: <https://www.pinterest.se/pin/248120260694099543/>. Acesso em 10 jul. 2018.

Figura 17: Exposição A mão do povo brasileiro, 1969



Fonte: <http://www.iea.usp.br/noticias/mao-do-povo-brasileiro>. Acesso em 10 jul. 2018.

Distanciada de práticas expressivas do que se tornava hegemônico na recém designada arquitetura moderna brasileira, assim como de práticas que, no campo museal, teriam viabilizado iniciativas que, a seu ver, impediam que o país se tornasse aquilo que era, o ataque de Lina Bo Bardi à Bienal Internacional de Arte de São Paulo, implementada desde 1951 segundo o modelo da Bienal de Veneza, marcava, segundo suas próprias palavras, um posicionamento *antibienal* (BARDI apud FERRAZ, 1994). Teria sido sintomático disso o fato de que a primeira mostra que concebe sobre a Bahia, em 1959 – a *Exposição Bahia no Ibirapuera* – foi implementada, com o apoio de Martim Gonçalves, exatamente no espaço aberto contíguo àquele em que as obras da V BISP estavam expostas, como uma espécie de contraponto ao que se oferecia lá dentro. A tônica da expografia foi, pois, a de uma ambientação cenográfica na marquise do Ibirapuera de objetos trazidos da Bahia de modo a situá-los, ao público, como arte em minúsculo, ou seja, arte do povo, vinculada às necessidades materiais e espirituais cotidianas e não a uma vontade de perpetuação.

Desta feita, estátuas de orixás, peças de tapeçaria e objetos os mais variados, amparados ao fundo por cortinas que iam do chão ao teto, foram dispostos segundo um jogo de alinhamentos em profundidade, de maneira que a incidência de uma iluminação difusa proporcionada pela disposição de panos contribuiu para conferir ao espaço uma impressão de infinitude. O chão, recoberto por folhas secas de eucalipto de onde brotavam cataventos e flores de papel conferia uma qualidade especial a um ambiente em que a música, a dança e a culinária baianas integravam a experiência (RIBEIRO, 2012).

Na mostra *Nordeste* (1963), vista como mais distante, ainda, da expografia tradicional, os objetos, segundo se afirma, pareciam destituídos da necessidade de reivindicar o direito ao artístico, de modo que o uso da palavra arte na expressão que os designava – arte popular – era justificado, apenas, pelo apelo ao específico sentido de um fazer técnico (RIBEIRO, 2012). A proposta já assinalaria a afirmação de uma posição que não seria somente *antibienal* mas, também, *antifolclórica*, conforme Lina Bo Bardi esclarece poeticamente no catálogo.

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização do Nordeste. Civilização. Procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico que o acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente (mesmo se a palavra “técnico” define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas.

[...] Matéria prima: o lixo.

Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do “nada” da miséria. Esse limite, a contínua e martelada presença do “útil e necessário” é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital.

Formas de desenho artesanal e industrial. Insistimos na identidade do objeto artesanal-padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais, e não à abstração folclórico-coreográfica. Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folklore por ser o folklore uma herança estática e regressiva, amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que a arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico mas também no fazer tecnicamente) define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais. Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação (não da indigência), no mundo de hoje; caminho necessário para encontrar dentro do humanismo técnico, uma poética.

Esta exposição é uma acusação.

Acusação de um mundo quer não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura (BARDI in: FERRAZ, 1994, p. 134).

A relação entre a grande arte exposta nos museus como expoente exemplar das vanguardas internacionais e uma espécie de exercitação literária abstrata é formulada nos termos de uma oposição com a arte popular, relacionada, por sua vez, material e tecnicamente, com a realidade imediata, e, por isso, livre de uma outra abstração: a folclórica, como o canto retórico de uma nação entoada por vozes que lhes eram alheias.

Tal apelo foi conceutivo não somente da referida exposição, plena de objetos utilitários organizados de modo a evidenciar aqueles cuja potencialidade era a de servir de protótipo para uma nova abordagem do desenho industrial, mas também da exposição *Artistas do Nordeste* (1963), que também inaugurava o MAP. Nesta, considerada igualmente inovadora em termos expográficos, pinturas de artistas como João Câmara, Sante Scaldaferrri e Francisco Brennand, dentre outros, foram dispostas à altura regular do trabalho em cavalete, ora diretamente nas paredes caiadas, ora em armações do tipo cavalete que nada mais eram do que ripas de madeira em estado natural que iam do teto ao chão.

A estetização desses objetos/obras era defendida como pragmática, a serviço de um posicionamento político claro. Um esforço desesperado de cultura não poderia vir senão do lado do que se constituía como minoria na disputa entre aqueles que pretendiam ocupar um lugar no *front* do campo de uma batalha em que a marcha de alguns permanecia incólume,

mas pela qual, segundo a acusação feita no catálogo da exposição, o mundo não poderia ser salvo nem tornar-se melhor.

Decerto, o próprio processo de reutilização do complexo arquitetônico do Solar do Unhão, efetivamente viabilizado somente na década de 1980, ainda que parte da área estivesse ameaçada desde 1958 pela construção da Avenida de Contorno, possibilitou à arquiteta uma terceira negação, ligada à operacionalização de um trabalho defendido, antes, como o de uma *antirrevitalização* (ZOLLINGER apud DOURADO, 2015). Já atenta ao curso que os processos de patrimonialização de determinadas áreas e edifícios históricos acabavam por tomar, assim como aos efeitos daí derivados, sua posição era apresentada na contramão de uma intervenção urbanística que ignorasse a história e as dinâmicas do lugar, retirasse as pessoas de suas casas e as afastasse de seus locais de trabalho, distanciando-se daquilo que deveria ser o fundamento vital de um trabalho urbanístico: seu caráter social.

A cidade de Salvador figurou, nesse sentido, como um dos polos de um projeto cultural que não se restringiria à Bahia. Uma triangulação geográfica delimitava seu lugar de partida, marcando em seus outros dois vértices, as cidades de Recife e Fortaleza. A região, vista como local profícuo à eliminação de qualquer utopia, permeada por uma materialidade altamente vivificadora de sua própria realidade e, por conseguinte, do país no que diz respeito, principalmente, à inclusão de classes sociais mantidas à margem do desenvolvimento, favorecia, igualmente, uma específica atenção ao que havia de positivo na experiência de vida daquelas pessoas.

O abrupto corte do projeto trouxe à Lina Bo Bardi, no entanto, outras nuances dessa leitura. Um ano após ter sido interrompido pelo Golpe Militar de 1964, já desligada do museu, levou, a convite do Itamaraty, a exposição *Nordeste* para Roma, sob o título *Nordeste do Brasil* (1965). Na ocasião, ao reiterar sua defesa da passagem do que chamava de pré-*artesanato primitivo* à indústria moderna, optou por apresentar os objetos sob uma ambiguidade que os traduzia, ao mesmo tempo, como exemplares de uma força vital e de uma realização desesperada, por uma via denunciativa do que havia de inadmissível no país.

A exposição, que contava, inclusive, com fotografias da construção de Brasília, no entanto, não ocorreu. Faltando poucos dias para sua inauguração na *Galleria d'Arte Moderna* de Roma, ordens superiores vindas da embaixada brasileira impediram que fosse montada. A

proibição insuflou o arquiteto, urbanista, historiador e crítico de arte Bruno Zevi a publicar, em março do mesmo ano, o artigo *A arte dos pobres apavora os generais* (1965)⁴⁸.

Destarte, na esteira de Lina Bo Bardi, Zevi referiu-se à produção do povo brasileiro como

[...] objetos de uso, afastados do folclore; *objetos*, mais que obras de arte, executados em latas de lubrificantes americanos, madeira, palha, refugos, páginas de revistas velhas, retalhos de pano que chegam às carradas do sul em velhos caminhões. Dêste material são feitos os utensílios domésticos, os ex-votos, os brinquedos, as colchas de retalhos, as carrancas, cabeças policrômicas de animais fixadas na prôa dos grandes saveiros do rio São Francisco. São objetos desconcertantes, [...] esforços desesperados de uma sociedade condenada à morte que denuncia a sua existência intolerável (ZEVI, 1965, p. 259).

Para Zevi, apesar de opostas, tanto a exposição de arte popular quanto das fotografias de Brasília se mostraram perigosas, subversivas, porque mostravam o “interior faminto do continente, a realidade do País e a sua estrutura” (ZEVI, 1965, p. 260). Como uma iniciativa que buscou revelar para a Europa um mundo proibido, não se tratava, para ele, de uma exposição de arte qualquer, mas sim de algo que continha uma “carga explosiva” (ZEVI, 1965, p. 258). Assim, enquanto afirmava com ironia que “os panos sujos lavam-se em casa”, talvez em São Paulo ou no Rio de Janeiro, mas nunca em Roma. É uma náusea costumeira” (ZEVI, 1965, p. 258), advertia que: “[...] face aos temas da realidade, da miséria e da cultura, generais e embaixadores perdem a cabeça, desafiam o ridículo e, por fim, proibem insensatamente uma exposição” (ZEVI, 1965, p. 260).

Em *A mão do povo brasileiro*, mostra temporária inaugural do MASP na Av. Paulista em 1969, grande parte dos objetos da exposição *Nordeste*, de 1963, foram dispostos junto a peças de antiquários e objetos de coleções públicas e privadas, articulando algo como o panorama da cultura material do país. Concebida por Lina Bo, Pietro M. Bardi, Martim Gonçalves e Glauber Rocha, a exposição apresentou objetos como carrancas, ex-votos, brinquedos, utensílios, instrumentos musicais, adornos, figuras religiosas, cerâmicas, vestuários, móveis, pinturas, esculturas etc., organizados lado a lado segundo conjuntos dispostos sobre suportes e tablados como numa feira nordestina (BELUZZO apud BELLESA,

⁴⁸ O artigo original, *L'arte dei poveri fa paura ai generali* foi publicado no periódico *L'Espresso*, ano XI, n.11. Roma, em 14 de março de 1965. Foi traduzido para o português na Revista *Civilização Brasileira* (1965) e, posteriormente, incluído em SUZUKI, Marcelo (org.). *Tempos de Grossura: o design no Impasse*. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. São Paulo, 1994, p. 47-48.

2017), mas cuja configuração final assumiu o aspecto de versão do colecionador (RIBEIRO, 2012).

Tal exposição teria assumido, já no final da década de 1960, a tarefa da sensibilização necessária para o fomento de uma franca indignação em relação à interrupção do projeto MAMB-MAP, tarefa essa, vista como amplificada pela própria decisão de sua montagem no interior do primeiro grande museu de arte moderna do país, já com valioso (e valioso) acervo erudito. Desta feita, alega-se a defesa de que o que foi exposto teria sido, antes, “as tensões entre Sudeste e Nordeste, erudito e popular, arte e *design*, opondo ainda o projeto da oficialidade à possibilidade de uma outra pauta [...] para a cultura no Brasil” (RIBEIRO, 2012, p. 9).

Algumas publicações do final da década de 1960 em diante atestam o reposicionamento de Lina Bo Bardi diante dos efeitos do golpe militar naquilo que diz respeito ao projeto empenhado desde a fase em que viveu na Bahia. Nesse esforço, o processo vivenciado, marcado por uma dura linha divisória que o fendeu entre o período de seu desenvolvimento e o de sua própria interrupção impossibilitando que chegasse às vias de fato, ganhou nova conotação ao galgar o estatuto da resistência. Ao fazer subir tal palavra – resistência –, de modo que tomasse as rédeas de um discurso que, por sua via, pôde ser novamente fundamentado, o projeto modernizador foi, então, reiterado, em um quadro que lhe era totalmente contrário.

Dentre as revisões elaboradas como meio de enfrentamento da alegada situação falimentar do país⁴⁹, destacam-se: a defesa da tarefa da desmistificação do “*design* como arma” (INSTITUTO..., 1993, p. 216) pela afirmação de que o problema era sempre, fundamentalmente, político-econômico, evitando-se a tendência de sua visão como prática autônoma ou autossuficiente; a consciência da impossibilidade de retorno aos acontecimentos referenciais à iniciativa, pertinentes a espaços-tempos extintos, evitando-se adesões ingênuas (como a Ruskin e Morris, por exemplo) mas também as recusas em bloco (como a da própria experiência moderna); a chamada ao artista para a sua liberdade em dizer não, em favor de uma responsabilidade social implicada com a reintegração dos fatores componentes da cultura sob a ideia de planejamento ambiental.

⁴⁹ Tal situação teria sido excepcionalmente encoberta de 1969-1973, ou seja, no período do chamado *milagre econômico* cujo *slogan*, “Brasil, ame-o ou deixe-o” era patrocinado pelo Serviço de Comunicação do Exército (CIE).

Atenta à “situação de um país de estrutura capitalista dependente, onde a revolução democrático-burguesa não conseguiu se processar” (BARDI apud RIBEIRO, 2012, p. 10), Lina Bo Bardi afirmava a necessidade de uma tomada de consciência coletiva e de uma procura artística a nível antropológico anunciada à época por um debate internacional que já denunciava a “perversidade de um sistema que acreditou no ‘*industrial design*’ como força purificante” (BARDI apud RIBEIRO, 2012, p. 9).

Desta feita, em um país em que a captura do *design* pelo capital demonstrava o ruir de sua mais potente possibilidade de ingressar no moderno, de modo que, com isso, era seu próprio *habitat cultural* que também ruía, caberia ao artista, “como parte ligada ao povo ativo, além de ligada ao intelectual” (BARDI apud RIBEIRO, 2012, p. 10), a clarividência da ação.

Se, para a gestora do MAMB e do MAP, o país teria tido a oportunidade de tomar o caminho de um real desenvolvimento quando a revolução democrático-burguesa ainda era possível, mas, ao chegar em um bívio, teria escolhido o caminho da *finesse* (INSTITUTO..., 1993, p. 210), o discurso que emitiu, junto a P. M. Bardi, já na década de 1990, investiu na demarcação de sua própria escolha ao focalizar, justamente, o motivo da exposição de 1969, *A mão do povo brasileiro*, integrada ao momento de inauguração do MASP. Nesse sentido, afirmou:

A exposição é apenas uma apresentação de criatividade e possibilidades. Não é uma exposição como consolação, não queríamos que fosse interpretada nesse sentido, não é tampouco um convite à sobrevaloração de uma produção que exprime difíceis condições de vida. Estamos convencidos de que tudo aquilo que pode compatibilizar a miséria deve ser destruído (BARDI apud RIBEIRO, 2012, p. 9).

O tema da arte popular ganhou, ainda, expressão na obra de Lina Bo Bardi quando dirigiu, entre 1982 e 1985, a programação cultural do então SESC Fábrica Pompéia (1982), projeto de reforma e requalificação arquitetônica de sua autoria. Nesse momento, suas propostas expositivas explicitaram uma trajetória que iniciou com a acusação histórica da direção que o país havia tomado no que diz respeito ao *design* brasileiro, passou pela ênfase na qualidade inventiva da produção popular e terminou por investir em uma abertura para sua interação com o público, convidando-o a uma participação direta, de caráter lúdico (RIBEIRO, 2012, p. 12).

Grosso modo, é esse, portanto, o contexto geral de atuação do MAMB-MAP no período da gestão de Lina Bo Bardi, ao qual a museóloga Maria C. F. Lourenço se refere quando da invasão e ocupação do espaço do museu de arte pelo exército. Mas, afinal, o que se há de dizer a partir de tudo isso?

Quase a totalidade dos escritos pesquisados sobre o assunto atesta, em conformidade com as afirmações de Lourenço (1999), que a insanidade do ato da invasão do Museu de Arte Moderna da Bahia pelo exército teria se dado como consequência direta da realização de um trabalho digno de mérito aos envolvidos, por ser absolutamente inventivo, contestatório e transgressor das forças vigentes à época mas, acima de tudo, insuportável àquelas que tramavam uma ordem política outra para o país a partir de 1964.

Tal afirmação é colocada aqui, no entanto, em suspenso, não como a contestação de sua pertinência, mas sim do absoluto que a encerra e que faz encerrar. Tomá-la como pronta ou ponto de partida parece antecipar, desde já, um ponto de chegada prévia e fortemente definido, inibindo tudo o que possa, por sua via, ser pensado.

Para isso, o desvio de uma rota como caminho natural a ser trilhado se faz necessário, dado que não escaparia à mesma lógica: o da opção pelo esforço de uma argumentação fundamentada pela tarefa fina de descobrir quais seriam, dentre os mais óbvios, os motivos miúdos e, por isso, concretamente defensáveis como certos na atribuição de uma relação direta de causa e efeito entre o trabalho realizado no MAMB- MAP no período de 1959 a 1964 e a tomada de seu espaço expositivo pelo exército. Ademais, algo parece estar, ao mesmo tempo, aquém e além deste pretensão exercício: a contingencialidade de acontecimentos cuja possibilidade de apreensão seria possível, somente e quiçá, a um detido estudo de caso, o que, além de fugir ao escopo da presente investida, não elimina a existência de uma espécie de mobilidade própria ao que se fomentava no contexto político da época pela ação de forças inconfessas.

A aposta, pois, é outra, e se exime da tarefa explicativa reduzida ao binômio causa-consequência. Recai, antes, na possibilidade de subtrair dos discursos aí presentes, pela via do esgarçamento mesmo de seus limites, material profícuo à abordagem de um importante traço constitutivo do arquivo desta pesquisa, cuja intensidade da presença foi identificada na primeira metade do século XX: o da abertura de um específico lugar para a dita arte popular.

Não é tarefa fácil tomar os discursos apresentados como meio de visibilização desse específico endereçamento, tanto pelo alto grau de elaboração que os constituem, quanto pelo fato de que aquilo que legitima tal conjunto como verdadeiro diz respeito, conforme já dito, à sua naturalização como absoluta resistência. Não obstante, é exatamente por tais razões que esse específico fragmento histórico vem à baila, à guisa de outros que lhes são paralelos ou concorrentes, de tal modo que interessa à tarefa crítica espriar-se por tais enredamentos como único meio para sua efetivação.

Com efeito, a realização, aqui, de certo debruçamento sobre a gestão de Lina Bo Bardi do MAMB-MAP, inegavelmente impulsionado pela visão da ocupação do museu pelo exército, somente se dá em favor do desenvolvimento do exercício anunciado. Não se trata, portanto, de um culto à personalidade ou de uma pretensa afronta aos seus feitos, assim como, também, nada diz respeito, na presente investida, à proposição de um estudo sobre o trabalho da arquiteta na função de curadora de exposições de arte.

Interessa notar que o fragmento exposto possibilita uma dupla abordagem investigativa uma vez que, para além da objetivação do povo como algo a ser mostrado no museu segundo uma produção designada como arte do povo, aquilo que assumirá, como nunca antes visto, o lugar privilegiado da destinação de toda e qualquer produção artística, será, propriamente, o povo. Dito de outro modo, trata-se de verificar como, no processo mesmo de institucionalização da arte, foi sendo configurado um determinado lugar para o que passa a se chamar, genericamente, de arte popular, assim como os modos pelos quais as iniciativas pertinentes a tal processo seguiram (e seguem) sendo formalizadas em nome do povo segundo deslocamentos específicos.

No caso em tela: arte do povo e para o povo, portanto. Mas, mais do que isso, há aí uma operação fundamental que elevou o Museu, em sua notória condição mediadora, à qualidade de propulsor da emancipação desse povo não mais somente no que diz respeito ao espírito e ao intelecto, mas principalmente, àquilo que, no limite, o livraria de sua própria condição de povo: a arrancada do lugar que ocupa no rol das relações econômicas.

Se se trata, pois, de uma clara conotação da noção de povo como o conjunto daqueles que têm poucos recursos, configurando a imensa parcela de uma população trazida como oprimida porque mantida à margem dos processos pertinentes ao desenvolvimento da nação, parece fundamental verificar o modo como essa visão foi sendo historicamente construída posto sua inequívoca implicação com o próprio conceito de pré-artisanato.

Nesse sentido, interessa ressaltar a ambiguidade desse conceito na medida mesma em que tenta se equilibrar entre dois modos de endereçamento à chamada arte popular que são, no limite, inconciliáveis: de um lado, uma visão que a toma como essencialmente positiva porque resultado da mais profunda necessidade da realização humana, digna de ser elevada, pois, à categoria da tradição desde que sem a perda de seu vínculo com o cotidiano; do outro, a visão pela qual essa mesma produção tem como força constitutiva ou qualidade essencial, a precariedade própria daquilo que provém da miséria, cuja existência ultrajante deveria ser, é claro, extirpada.

Com efeito, trata-se de constatar, nesse ambíguo endereçamento à arte popular, a evidência da incômoda tarefa da definição do próprio *ser* brasileiro e, por conseguinte, de uma identidade nacional. Tal tarefa funda-se, pois, mais uma vez, como condição indispensável à viabilização de um projeto institucional de teor emancipatório cujo *front* foi ocupado, logo de partida, por intelectuais e artistas (e os estudantes, por extensão), mas cujo espaço cumpria ser reservado, todo, para o povo. Tomado como a parcela daqueles que, paulatinamente, ingressariam em um trabalho de vanguarda, seria o povo, portanto, igualmente responsável pela educação das massas até que a revolução democrático-burguesa tivesse cumprido seu destino.

Nota-se que o afã da construção do moderno, que permite à Lina Bo Bardi exaltar o fim do período de uma necessária destruição, recoloca, no final do interregno democrático (1945-1964), a expectativa da revolução. Ainda que, no circuito da produção da arte no país, essa expectativa tenha emergido desde, propriamente, a segunda década do século XX, o que se assiste, pois, agora, é ao fato de que estará vinculada a uma singular fixação do povo como categoria sócio-política no cenário brasileiro. É sob tal expectativa que, segundo a filósofa Marilena Chauí, durante boa parte dos anos de 1950 e 1960, todos – de direita ou de esquerda – reivindicaram o direito de serem os legítimos representantes do povo e dos interesses da nação (CHAUI, 1984).

Mas, no país, o processo de sedimentação do moderno remonta, pelo menos, à década de 1930, sendo curioso fazer ressoar, na defesa de seu começo já nos anos 1950, em uma região simbolicamente capaz de somar o caráter soteriológico que lhe é típico à sua própria e invulgar atmosfera fundacional, a tela do pintor nordestino Cícero Dias, que causou espanto no emblemático Salão de 31, cujo título é *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*. Transcorridas algumas décadas, tal quadro permite a atenção ao fato de que a aurora da década de 1960 já anunciava acontecimentos concernidos ao esgotamento da experiência moderna, sendo sintomático o posicionamento de Lina Bo quando de sua defesa de que o projeto do MAMB-MAP nada tinha de utópico.

Decerto, se cabe situar esse projeto em meio ao que já se vislumbrava como o novo papel dos museus de arte na segunda metade do século XX, parece mais acertado vinculá-lo, antes, ao elã de experiências que funcionaram como as últimas trincheiras do moderno. Nesse sentido, a afinidade que manteve com correntes nacionalistas e populistas do período de sua emergência não exclui o paralelismo de seu impulso com iniciativas que, desde propriamente o século XIX, utilizaram também o *industrial design* como ponta de lança para a incansável

tentativa da conquista da transformação das realidades sociais propagadas pelo capitalismo, mediante a fusão entre os fazeres artesanal, artístico e industrial⁵⁰.

De algum modo, a distância atribuída entre a experiência brasileira em tela e tais iniciativas, expressiva o bastante para justificar a evocação de uma esperança renovada, não parece suficiente o bastante para eliminar de sua própria conjectura o fato de que a humanidade já teria podido assistir à histórica derrocada de muitas delas.

Ainda que a defesa da tentativa brasileira assevere que, aqui, o curso de uma renovação seria concreto pois a iniciativa partiria de uma transformação pelas bases – e é aí que reside o grande clamor ao povo –, é possível entrever o ponto de sua convergência com efeitos similares ao que o historiador de arte, Giulio Argan, apontou ao se referir, propriamente, ao *Art Nouveau*: “[...] o entusiasmo dos arranjos florais e das trepadeiras que invadem os bairros residenciais e os centros de negócios, interrompe-se ao se deparar com o subúrbio das fábricas e dos guetos das habitações operárias” (ARGAN, 1992, p. 202). Esse ponto de convergência estaria, pois, na evidência mesma do limite que Argan diagnostica. Dito de outro modo, o diagnóstico permite atinar que, seja lá quais forem os caminhos tomados, parece não ser possível fazer revolução quando o que se coloca na linha de frente do combate é algo que funciona como uma das mais eficientes pontas de lança do próprio capitalismo: o *design*. A questão é correlata ao que Walter Benjamin (apud BOIS, 2009) afirmou ao reportar-se a Baudelaire quando de sua defesa do novo como aquilo que, constitutivamente, mais permitiria identificar a produção moderna em arte. Para o filósofo, tal defesa atestaria o ponto cego da teoria baudelairiana, dado que o novo diz respeito, justamente, à própria lógica da mercadoria.

Pois, se parece não ser esse o caminho de uma revolução, a tarefa já anunciada de uma perspectivação histórica atenta aos aspectos fundamentais do quadro exposto, talvez permita ver o modo como determinados discursos que seguiram sendo engendrados em nome do povo e para o povo dizem respeito à sua própria estruturação. Nisso, uma pergunta vem à baila: o que caberia, afinal, ressaltar na linha de um horizonte que se pretende revolucionário?

O acontecimento em tela, aquilo que imediatamente o precedeu, assim como os seus desdobramentos diretos são singularmente profícuos para a visibilização de que, naquilo que

⁵⁰ Nesse sentido, dois conjuntos de citações complementares contemplam suficientemente a assertiva: o primeiro deles vai de John Ruskin, crítico de arte inglês do século XIX, ao *Art Nouveau* já na transição para o século XX, passando pelo Movimento de Arte e Ofícios encabeçado pelo arquiteto William Morris; o outro, como o rol das experiências construtivas típicas das vanguardas artísticas europeias da primeira metade do século XX, assim como dos feitos da Bauhaus e da escola de Ulm, com especial atenção às ideologias racionalistas de caráter reformista que invadiram a América Latina no período de 1940 a 1960.

se fez histórica e reiteradamente necessário à forja de uma imagem da nação suficientemente coesa para a exequibilidade de seu próprio governo, o elemento fulcral a ser considerado, negativa ou positivamente, foi e continua a ser o povo, sempre o povo. Afinal, como gerir algo cujo traço constitutivo é o de ser fundamentalmente heterogêneo?

No caso brasileiro, desde, propriamente, o advento da Independência (1822), a questão se impôs com particular evidência, especialmente por se tratar de um país cuja condição de colônia fomentou o paradoxal peso de uma ausência – a da tradição – e, com ela, a abertura ao que vinha de fora como a forma de um preenchimento que se lhe tornou tão constitutivo quanto identificável. Talvez, o fato de que isso seja coisa a se considerar, paralelamente, no próprio desenrolar da arte brasileira, tenha contribuído para o uso da arte como governo das populações tanto como forma de sua inteligibilidade quanto como medida para o eterno aprimoramento daquilo que, a cada tempo-espço histórico, se forjou como a suposta unidade de uma nação e como a feição definidora do homem brasileiro.

Decerto, se a emergência da noção de população no interior do discurso econômico-político do século XVIII diz respeito à simultânea definição do povo como aquele que se comporta “como se não fizesse parte desse sujeito-objeto coletivo que é a população, como se se pusesse fora dela”, [sendo ele, o povo], que “se recusa ser da população, que vai desajustar o sistema” (FOUCAULT, 2008, p. 57), urge notar que ao governo das populações caberia a eficácia advinda do surgimento de uma outra noção que lhe foi coetânea: a de público. Esta, fundamentalmente ligada ao discurso biológico que, por sua vez, faz descolar uma forma de entendimento do humano da concepção de gênero para a de espécie, é o que vai permitir que a população seja

[...] considerada do ponto de vista das suas opiniões, das suas maneiras de fazer, dos seus comportamentos, dos seus hábitos, dos seus temores, dos seus preconceitos, das suas exigências, [ou seja], é aquilo sobre o que se age por meio da educação, das campanhas, do convencimento (FOUCAULT, 2008, p. 98-99).

A noção de público, como superfície de contato entre as tecnologias de governo e as populações pela via da apreensão do homem como espécie, abre “todo um campo de novas realidades no sentido de que são para os mecanismos de poder, os elementos pertinentes, o espaço pertinente no interior do qual e a propósito do qual se deve agir” (FOUCAULT, 2008, p. 99).

O exercício dessa rápida aproximação entre as referidas noções – povo, população e público – é suficiente para a verificação de que a conhecida missão do museu de arte como o lugar que assumiria uma qualidade especial de aprimorar o humano, é, de alguma forma,

superlativizada quando o que se encontra no seio dessa instituição é a produção mesma tida como do povo. A manobra efetuada faz contorcer, todavia, a notória crença na defesa de que deteria um alto índice de engajamento, força contestatória ou transgressão, afinal, como trazer para o seio da ordem do museu uma instância constitutivamente heterogênea sem fazer da multiplicidade que a conforma, um instrumento para se galgar algo no nível da população dada a indispensabilidade mesma de sua comunicação ao público?

Mas, se não se trata, na presente investida, de trazer o acontecido pela qualidade de uma transgressão absoluta, não parece coerente tomá-lo, no que diz respeito à reflexão que acaba de ser exposta, pela fixidez de uma categorização.

Em continuidade à investigação assinalada, ver o modo como foram forjadas, no país, determinadas definições do *ser* brasileiro e de identidade nacional segundo uma extensão temporal que abarca o presente objeto de estudo, parece contribuir para o desenvolvimento do que quer que venha a ser dito. O impulso inicial para essa específica tarefa parte, pois, de uma disputa.

No ano de 1938, Getúlio Vargas recebeu uma carta do escultor Celso Antonio pedindo sua intervenção na briga que travava com o ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. O artista, não tendo sido atendido ao reclamar, ao ministro, o pagamento de uma das prestações atrasadas referentes ao serviço que prestava para o país, recorria ao presidente tanto por confiar-lhe a cobrança quanto por requisitar seu parecer no caso, dada a comprovação de seus conhecimentos etnográficos em *A nova política do Brasil*, recente publicação de sua autoria.

A peleja é notória. Na ocasião, Celso Antônio trabalhava em um ateliê montado atrás do prédio, ainda em construção, do Ministério da Educação e Saúde, na Esplanada do Castelo. Tendo sido encarregado pelo governo, sob o aval de Lúcio Costa e Le Corbusier, para “modelar e levantar, á entrada do imenso edifício, o Homem Brasileiro” (MATTOS FILHO, 1938, p. 4), não aceitou que a escultura, a ser feita em granito e com doze metros de altura, tivesse o tipo ariano. A recomendação foi feita pelo ministro já no decorrer do trabalho do artista, de um modo tão exato e rigoroso que propunha que “uma comissão, posteriormente designada por elle, de esthetas e bio-typologistas” (MATTOS FILHO, 1938, p. 4), dissesse se sua recomendação merecia ou não ser aprovada. Assim, enquanto o artista alegava que não havia ariano puro no país, e que o homem brasileiro não era, tampouco, o imigrante, mas o homem daqui, Capanema replicava que “não concebia obra de arte sem belleza e verdade,

repugnando-lhe o mestiço de traços duros e beiçola pendente a que se ia dando vida no atelier” (MATTOS FILHO, 1938, p. 4).

Para Manoel Paulo Telles de Mattos Filho, conhecido como Manoel Paulo Filho, então diretor do Correio da Manhã (RJ) e autor da matéria utilizada aqui sobre o caso, Capanema e Celso Antônio teriam se antecipado em duzentos ou trezentos anos com aquela discussão. Na sua visão, haveria de se passar, ainda, um bom tempo para que a lenta, mas inevitável evolução do país fornecesse objetivamente aos olhares que o perscrutam, “a figura perfeita e definitiva de um *typo* que represent[asse] o nacional [...]” (MATTOS FILHO, 1938, p. 4).

A despeito do princípio teleológico de Manoel Paulo Filho, como resolução estratégica para a questão, tal peleja permite evocar, antes, os deslocamentos operados *pelos e nos* discursos de intelectuais e artistas brasileiros que, desde as últimas décadas do Império, mais propriamente a de 1870, se esforçaram na tentativa de definição do homem brasileiro como tarefa indispensável para a constituição de uma imagem identitária da nação. Afinal, como conduzir um país sem que se soubesse quais são as feições que definem aqueles que o habitam?

Desta feita, vale notar que disputas importantes marcam os deslocamentos operados em prol da construção de uma identidade para a nação, ou, se se preferir, de uma imagem homogeneizadora do contingente populacional brasileiro. Algumas dessas contendas são abordadas pelo historiador Éder Silveira (2005), a começar por seus apontamentos acerca da obra do cientista político Silvio Romero quando do balanço que efetua sobre a Geração 1870, cujo vetor foi a Escola do Recife. Segundo o historiador, a obra evidencia o feliz encontro entre os postulados científicistas de base europeia, expressivos, à época, dos últimos avanços nas áreas de biologia, antropologia e sociologia, e o afã da camada letrada da sociedade brasileira em formular “o projeto moderno de dar um sentido homogêneo à história da nação” (SILVEIRA, 2005, p. 182). Tal ocorrência diz respeito à sobreposição do discurso médico em relação ao discurso jurídico operada na transição do século XIX para o século XX, pela qual se assiste, em suma, à emergência do intelectual como homem de ação, em detrimento da figura do bacharel, que passa a ser identificada com a imagem do atraso do país, em especial, com a do abandono dos sertões brasileiros.

Querelas de toda ordem ressoam nos embates que se dão no próprio interior do discurso médico, tomado, então, como meio para a forja de uma definição racial do homem brasileiro vista, por sua vez, como naturalmente implicada com as condições de desenvolvimento do país. Nesse sentido, a famosa Guerra de Canudos (1896-1897) cuja

principal causa foi a da disputa pela posse de terra, tida como exemplar de um dos maiores massacres realizados em solo brasileiro – mais de 25000 pessoas foram mortas no sertão baiano pelo exército nacional a mando do então presidente Prudente de Moraes – foi alvo, à época, de uma explicação bio-sociológica do crime e da loucura (SILVEIRA, 2005).

Enquanto que para o médico e antropólogo Raimundo Nina Rodrigues, responsável por impulsionar, por tal via, diversas pesquisas científicas em torno dos problemas do país (daí é que nascem, por exemplo, os primeiros estudos brasileiros sobre antropologia), a Guerra de Canudos simbolizava o atraso provocado pela mestiçagem do povo, para o escritor Euclides da Cunha ela evidenciava o massacre de homens que, ainda que tão diferentes dele, eram brasileiros, de modo que sua visão do avanço, nos sertões, de uma marcha civilizatória pela qual as raças fortes provocariam o inevitável esmagamento das mais fracas já continha o apelo ao trabalho de uma legião específica de médicos: os sanitaristas.

Decerto, diante de um país doente, não seria recomendável esperar passivamente a paulatina incorporação pelos brancos, como raça superior, de fatores inerentes às raças inferiores (negros e índios), segundo anunciava Silvio Romero, em seu conceito de mestiçagem. Mesmo que, como se defendia, os brancos viessem naturalmente a predominar levando-se em conta o desaparecimento progressivo do índio, a extinção do tráfico dos negros e a continuidade da imigração europeia, seria preciso que ações de ordem higienista limpassem o caminho. Constatava-se, pois, a necessidade de uma espécie de medicina social, tal e qual se assegura, à época, já ter sido vista no próprio feito de 1888 (SILVEIRA, 2005) ou mesmo em trabalhos de medição antropológica, com identificação física de grupos sociais indesejáveis como o dos doentes, pobres e vagabundos (PELÁEZ apud SILVEIRA, 2005).

Assim, as inquietações que marcaram a Primeira República no que diz respeito à definição do homem brasileiro e do conjunto da nação, foram constituídas pelos movimentos higienista-eugenista como a necessária ação salvacionista de um país que passava a ser visto como um imenso hospital. Dentre os intelectuais que assumiram certa liderança nesse contexto, destaca-se Monteiro Lobato, cuja escrita, notadamente a expressa em *Urupês* (1915) e *Problema Vital* (1918), seria, ao mesmo tempo, produto e motor do recente e importante deslocamento que se operava: ainda que sua posição acerca das possibilidades hereditárias se mantivesse exposta, não seria mais somente a raça ou a mestiçagem que teriam feito do Jeca um arremedo de homem, mas sim a influência do meio em que vivia. Fazer do Jeca não mais um degenerado mas um doente possibilitava sua redenção, pela própria ciência, de um lugar fixo para um lugar transitório, porque passível de intervenção, mas mais do que isso, segundo

Silveira (2005), possibilitava explorar de forma plena as potencialidades de uma massa de trabalhadores que não vinha de fora.

Tal operação não seria, no entanto, suficiente nas décadas seguintes. Já em 1923, no contexto do modernismo brasileiro, Oswald de Andrade anunciava, em conferência na Sorbonne que contrariamente às intenções de Lobato, a imaginação popular teria visto no Jeca Tatu a imagem mesma de um Brasil tenaz, singular, cheio de resistências físicas e morais, fatalizado mas não fatalista, de modo que o criador teria sido engolido pela própria criatura (SILVEIRA, 2005). Na terceira década do século XX, o livro *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre⁵¹, contribuiria, igualmente, para converter em positividade o que era, antes, negativo.

Emanava da cultura, pois, uma nova abertura teórica para a ideologia da mestiçagem em afinidade com a intenção de Vargas, cuja pretensão era a de elevar a população à categoria de símbolo nacional tendo em vista o seu melhor governo.

Assim, se o ponto em que se dá a peleja entre Celso Antonio e Capanema se insere, no que diz respeito ao período assinalado, neste terceiro deslocamento, ela própria aparece na esteira de um confronto cujos ruídos, próprios de momentos históricos que lhes foram precedentes, ainda se fizeram audíveis. Desta feita, vale fazer ressoar todo esse composto, igualmente, no conceito de pré-artisanato elaborado no contexto de um trabalho com arte popular na Bahia no final dos anos de 1950, dado que, resguardadas as devidas especificidades, ele próprio externa, conforme visto, uma ambiguidade historicamente constatada nas tantas tentativas de definição do ser brasileiro.

Duas notícias veiculadas no espaço de quase uma década permitem verificar de um modo inusitado quais teriam sido as prerrogativas que asseveraram o curso de uma expressiva abertura à dita arte popular no país. A primeira delas, veiculada no jornal *Correio da Manhã* (RJ) no ano de 1947, ao tratar de uma exposição de artistas populares anônimos denominada *Cerâmica Pernambucana*, organizada no Instituto dos Arquitetos do Brasil pelo pintor Augusto Rodrigues Filho, afirma que:

[...] formas puras de beleza nem sempre repousam nas terras altas da ciência e da sabedoria dos grandes artistas, mas descem muitas vezes, como pássaros

⁵¹ Gilberto Freyre é figura eminente na produção de uma imagem do homem brasileiro e da cultura popular. Dentre as produções que externam tal vertente, cabem ressaltar, de acordo com Chagas (2006), a criação de museus regionais, a colaboração para a implantação do Museu de Artes Retrospectivas, hoje museu do Estado de Pernambuco, assim como com o Museu do Homem do Nordeste.

divinos sobre a igualdade dos homens comuns [...] são, sem dúvida, obras imperfeitas, trabalhos de ceramistas pouco conhecedores de seu ofício, que não sabem conseguir belos vidrados, que não podem obter, pelo simples cozimento do barro, efeitos de côr e de valor, mas que, na espontaneidade da criação, revelam, às vezes, uma grandeza formal imatura, uma vitalidade franca e comovente (CARDOSO, J. 1947, p. [2]).

A segunda, veiculada em 1956 na revista *Careta* (RJ), ao trazer à baila uma outra exposição, adverte que:

As autoridades começaram a perseguir a arte nas pessoas de uns pobres pintores que expunham suas obras ao ar livre, em plenas calçadas da Cinelândia. Proibiram aquela feira no centro urbano: que fossem expor em Cascadura ou em Vigário Geral! As obras eram, realmente, infames: umas telas de cores cruas, berrantes, capazes de ferir nossos nervos óticos. E de desenho, de claro-escuro, nem sombra. Não creio ter sido esse, porém, o motivo da implicância das autoridades. [...] pinturas modernistas que não ferem menos os olhos dos cidadãos – e o próprio Salão de Belas Artes lhes dá agasalho (ZÉLIO, 1956, p. 11).

Nota-se, pois, que não é de toda e qualquer arte que se trata quando tal produção é referida ao povo. Em um momento histórico em que o que se viveu no país foi o próprio processo de institucionalização da arte moderna, o que se tem, de um lado, é o enaltecimento de uma produção tradicionalmente artesanal que, legitimada pelo que o discurso moderno enaltecia como primitivismo, tinha sua visibilidade garantida na medida mesma de sua própria submissão à arte com a maiúsculo, ainda que referendada à suprema beleza. Por outro lado, produções que emanavam de um grupo popular qualquer e que não resguardavam nenhuma possibilidade de associação com um fazer passível de ser remetido a uma suposta essência expressiva do humano, serviram à própria disputa de um lugar que nem todos achavam que deveria ser dado ao moderno.

Tais oscilações denotam, decerto, a simultânea condução de um processo voltado para a definição de determinada produção – e não outra – como popular. A transformação desta em nacional se constituiu, desde principalmente a década de 1930, em um importante procedimento de governo não apenas do período Vargas. Como uma espécie de movimento ideológico que se transvestiu (e transveste) de palavras de ordem pertinentes a cada momento histórico, tal procedimento foi denominado por Chauí (1993, p. 52) como mitologia verde-amarela.

Destarte, se na era Vargas isso se deu via a construção de um sentimento de brasilidade que teve, na glorificação da cultura popular mestiça, a possibilidade de amalgamar os tipos populares em um único ser – o Ser nacional – sob os auspícios da paz e da cordialidade, tal ocorrência se tornaria mais uma vez insuficiente já na década de 1950.

Constata-se, pois, que ainda que o processo de fundação de determinado lugar para o que passa a ser designado como arte popular deva ser remetido à era Vargas – na inseparabilidade mesma de sua ocorrência com a da própria iniciativa de institucionalização da arte moderna –, tal processo tomará corpo, sob o cunho do folclórico, via ações que se concentraram no período imediato ao pós-guerra, tanto como continuidade do que já se via antes, quanto como medidas cujo teor era novo.

Desta feita, iniciativas que fizeram subir a palavra folclore com especial nitidez na década de 1950 – visíveis, por exemplo, na fundação da Comissão Nacional do Folclore (ainda em 1947), na própria criação do Instituto Superior de Estudo Brasileiros (ISEB), em 1955, ou na Campanha para a Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958 – como a necessidade de uma manobra outra na condução do popular, talvez não possam ser devidamente apreendidas sem que sejam remetidas às definições próprias à década de 1930 quando se assiste à formação do primeiro serviço de proteção ao que passa a se configurar como patrimônio histórico e artístico nacional.

Observa-se, nessa incontornável remissão, que as definições concernentes ao decreto-lei n. 25, responsável pela criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, derivam de uma espécie de ajustamento, realizado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, do anteprojeto que definia as diretrizes para o órgão, elaborado, por sua vez, por Mário de Andrade em atendimento a uma encomenda feita pelo então ministro da Educação, Gustavo Capanema. Ciente da reformulação concretizada por aquele que indicava para o cargo de diretor do SPHAN, cujo exercício, vale dizer, se estende até o fim de sua vida, na década de 1960, Mário de Andrade endossou as decisões de Rodrigo Melo Franco de Andrade ao afirmar que seu anteprojeto deveria ser acomodado, com todas as luzes possíveis, às circunstâncias reais do meio, porque não as conhecia (ANDRADE apud CHAGAS, 2006 p. 102).

Trata-se de ver, pois, no tocante ao assunto, que aquilo a que Mário de Andrade se reportou diz respeito, a rigor, às forças que engendraram o curso de uma política preservacionista que, sob a justificativa de uma hipotética necessidade operacional, externou uma prática de tombamento fundamentalmente voltada para o “patrimônio de pedra e cal, de cultura branca, de estética barroca e teor monumental” (RUBIM, 2007, p. 107), ao mesmo tempo em que foi erigida, nos discursos que oficialmente a legitimaram, como necessária ação de interesse público frente ao excepcional valor arqueológico e etnográfico de determinados

bens móveis e imóveis, assim como de defesa do tombo daqueles bens cujo diferencial revelar-se-ia na qualidade de sua origem ameríndia ou popular (CHAGAS, 2006).

Desta feita, Chauí, ao conferir certa tragicidade ao anteprojetado marioandradiano dado que, afeito à não hierarquização entre o popular e o erudito, a cópia e o original, o sofisticado e o simples, os bens tangíveis e os não tangíveis, revelava um especial apreço ao folclórico e ao etnográfico como dimensões apropriadas para comunicar o nacional, chama a atenção para o fato de que a política de preservação estabelecida no país teria colocado as populações dos povos primitivos nos Museus de História Natural, as dos populares civilizados nos Museus de Folclore e as dos nacionais com nível internacional nos de Belas Artes (CHAUÍ apud CHAGAS, 2006).

Tendo em vista tal contexto, vale lembrar que caberia ao país, na década de 1950, promover ações capazes não apenas de alinhar a população à sua política interna, mas também de colocá-lo, de algum modo, no lugar que se lhe estava sendo reservado no novo quadro geopolítico do pós-guerra. Destarte, a cultura popular é tomada, ao mesmo tempo, como “elemento simbólico que permite aos intelectuais tomar consciência e expressar a situação periférica que seus países vivenciam” (VILHENA apud BEZERRA, 2012, p. 54) e “sinônimo de povo, guardadora de uma autenticidade nacional perante os estrangeirismos” (ORTIZ, apud BEZERRA, 2012, p. 54).

Em um cenário marcado por um nacionalismo desenvolvimentista e populista, caberia incorporar todos os sujeitos, sob os auspícios do Estado ou de sua tomada pelos que se diziam representantes dos verdadeiros interesses populares (CHAUÍ, 1993), em projetos econômico-sociais voltados para o combate ao subdesenvolvimento como o inimigo primeiro da Nação.

Ainda que, no campo da cultura, algumas dessas iniciativas tenham sido barradas com o golpe militar de 1964, o interesse manifesto nas ações do Estado foi o de dar continuidade ao modo como as coisas vinham sendo majoritariamente conduzidas. A cultura foi novamente tomada como elemento central para o governo e a mitologia verde-amarela assumiu como lema o teor de um trabalho que já vinha sendo realizado, pelo menos, desde o pós-guerra: proteger e integrar a nação (CHAUÍ, 1993).

O momento assinalou, pois, um deslocamento em relação às décadas de 1930 e 1940, quando o interesse era, antes, o de criar uma nação. Agora, haveria de se garantir sua integração. Nesse sentido, a ideia de diversidade veio à tona como questão a ser resolvida. Segundo Chauí (1993), para os ideólogos do regime, a saída foi rápida: o uno não descartava o diverso, uma vez que a diversidade do todo era entendida, antes, como a diversidade do que

é, em si, uno e autêntico. Sob o lema da diversidade na unidade, a ação governamental aí ensejada buscou trazer à cultura um aspecto de neutralidade, indispensável ao papel de guardião da identidade brasileira.

Assim, a cultura popular, vital à mitologia verde-amarela, continuou a ser tomada a partir de uma visão pré-definida do nacional-popular como meio de representar a nação unificada. Mas, mais do que isso, passou a ser apontada, nos discursos de intelectuais ligados ao regime, instalados no Conselho de Cultura (1966), como especial alvo de proteção do Estado sob a alegação de que sofreria um impacto devastador com a penetração da mídia, encampada, no entanto, ela mesma, pelo próprio Estado como medida de segurança nacional via a instauração, no país, de todo um novo aparato do ramo das telecomunicações a serviço da indústria cultural (CHAUÍ, 1993).

A remissão, aqui, a tal fato, intenciona a observação atenta ao suposto paradoxo aí flagrado uma vez que tal manobra pode ser vista como exemplar de um procedimento político de praxe, responsável pela produção de uma prática preservacionista cuja intensidade, a partir de então, seria outra.

Tais incrementos, no entanto, não podem ser sequer vislumbrados no tocante às forças que os arregimentaram, sem que se leve em conta o fato de que é nessa toada que se assiste a uma crescente aliança, nas décadas de 1950 e 1960, entre as ideias de desenvolvimento econômico e interesse público, especialmente nos países em desenvolvimento, principais alvos do trabalho de organismos multilaterais internacionais como a ONU (1945), UNESCO (1945), UNICEF (1946) ou o ICOM (1946). Promove-se, pois, uma incisiva intervenção (conceptiva, financeira, técnica etc.) desses organismos no país via missões apresentadas como de cooperação internacional.

Se, desde 1945, tal movimento já se fez claro, a década de 1960, declarada pela ONU como “Decênio do Desenvolvimento”, diz respeito a um momento em que ocorre, no Brasil, um expressivo estreitamento das relações entre o então DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e a UNESCO, principalmente, como meio de viabilização da vinda de muitos peritos ao país. *Grosso modo*, o trabalho desses peritos foi o do fomento e o da condução regulatória de investidas situadas nos campos da educação e da cultura, tendo sido a vertente patrimonial uma de suas mais contundentes linhas de ação.

Desta feita, não por acaso, emergem, também à época, as noções de bem cultural e de patrimônio cultural da humanidade sob a alegada relação entre valor cultural e valor econômico (FONSECA apud LEAL, 2016, p. 104) pelas quais, à corrente remissão à questão

da preservação – que passa a ser vista, ao mesmo tempo, como necessidade e possível empecilho para o progresso –, é apresentado o turismo como o mais eficaz modo de conciliação (CURY apud LEAL, 2016, p. 104).

Na Declaração dos Princípios da Cooperação Cultural Internacional, proclamada na Conferência Geral da Unesco de 1966, as intenções apresentadas como norteadoras desse trabalho, ao partirem da premissa da solidariedade moral e intelectual da humanidade pela ação da cultura e da educação, justificam-no como meio para a construção da justiça, da liberdade e da paz. Com efeito, tanto o movimento tido como de cooperação internacional quanto aquilo que se ergue, nos países em desenvolvimento em nome da educação e da cultura, passam a ser vistos como um direito e um dever dos povos e nações (LEMOS, 2010; LEAL, 2016).

Assiste-se, pois, no contexto pós-guerra, à emergência de uma estratégia de governo que, ao operar uma associação entre democracia, liberdade e direito/dever como contraposição à barbárie e condição para o progresso, produzirá nos indivíduos a apreensão de uma especial responsabilização frente a problemas que são, a rigor, de ordem político-social. Tal responsabilização frutificará, sobremaneira, nos campos da educação, da cultura e da arte via a crescente funcionalização de práticas cuja força de partida e sustentação nasce e se encerra na crença de que a maleabilidade concernente a tais áreas, seu poder de conjugação e fácil extensão ao social coincidiria com a própria transformação do real, de tal modo que a justificativa de sua constituição como direito e dever atribuído todos e a cada um já nasce pronta.

Nota-se que a operação flagrada diz respeito, em suma, ao fato de que a produção mesma de tais instâncias – educação, cultura e arte – via o par direito-dever, capaz de trazê-las como objeto de um luta infinda que clamaria, no afã da crença em sua implicação com o real, cada vez mais por mais educação, cultura e arte, se situa em um determinado espaço-tempo histórico e não em outro. Com efeito, se isso nem sempre foi assim, trata-se de ver que aquilo que reside nesse clamor não é algo como a descoberta recente das sociedades do caminho a ser seguido para a prosperidade dos homens, mas sim e antes, a eficácia de uma operação que trabalha por subsumir tais instâncias e as subjetividades que, sob tal feito, se lhe adequam à lógica de um governo que se funda como próprio às vidas que lhes são coetâneas.

Estancar, aqui, neste específico imbricamento entre patrimônio, educação, cultura, arte, direito e dever, a tarefa de ver como se dá o processo de institucionalização da dita arte

popular (inseparável, constata-se, da expressão cultura popular), parece suficiente para o exercício em tela, por comportar informações pertinentes a todos os elementos destacados, ainda que às avessas, no discurso da gestora do MAMB-MAP quando, à época, o apresenta como o lugar de um trabalho oposto ao do folclore, ao das bienais e ao das revitalizações urbanísticas.

Isso em vista, cabe retornar ao momento deflagrado, aqui, pela visão dos canhões do exército no Museu de Arte Moderna da Bahia.

Muitas ressonâncias são passíveis de constatação nessa espécie de cotejamento entre visões pertinentes a diferentes períodos históricos. Interessa notar que, se o tempo de existência do Museu de Arte Moderna da Bahia se situa exatamente no interregno democrático que ocorre entre dois governos autoritários – o Estado Novo e a ditadura militar –, não se pode dizer que importantes linhas de governmentação da população tenham sido interrompidas de um período a outro. Assim, se governos tidos como autoritários são, historicamente, os que mais investem em políticas culturais (CALABRE, 2007), talvez não seja cuidadoso inferir, por exemplo, que a reconhecida efervescência que o país viveu sob o ponto de vista de sua produção cultural no período de 1945-1964 teve muito pouco a ver com as linhas mestras de governmentação, ou ainda que, resguardadas as situações absolutamente extremas, exista uma relação absoluta de causa e consequência entre ebulição cultural e governo democrático ou, o que dá no mesmo, entre arrefecimento cultural e governo autoritário, uma vez que toda e qualquer prática de governo tanto é mais bem sucedida quanto mais souber jogar com o que lhe é comumente tomado como oposto, ou seja, a liberdade.

Dito isto, a necessária afirmação de que o investimento em uma investigação voltada para a confirmação ou não de que um determinado autor teria, em seu momento, consciência dos riscos a que sua prática estaria exposta, ou melhor, de até onde poderia ir de modo a não deslegitimá-la é tarefa fadada ao fracasso (BRAYNER, 2017), permite que o endereçamento crítico ao projeto museológico de Lina Bo Bardi, ao expor seu alinhamento com linhas de governança que, a princípio, atuariam no sentido oposto ao que se defende como sua concepção, em nada resvale na ideia de que o que aqui se intenta é uma diminuição da importância histórica da autora segundo seus feitos.

A perspectivização histórica dos discursos em tela, ao evidenciar a tensão da proximidade exposta entre suas linhas conceptivas e aquelas que regeram os imperativos de um tempo, permitiu aferir, na beleza mesma dessa inelutável implicação, o quão é difícil atribuir a tais proximidades, a determinação de uma medição cuja grandeza seria absoluta. É

na impossibilidade de uma definição plena, pois, da qualidade desses intervalos, que o trabalho em tela parece oscilar, de modo que emerge, neste ponto da escrita, a visão mesma dessa qualidade como uma espécie de fundo mais ou menos nítido, posto que movediço, para tudo o que lhe possa figurar.

É sob tal atmosfera que se intenta concluir o presente exercício. Ainda que a explanação histórica já pareça ter situado um claro alinhamento entre as injunções de um tempo e as práticas específicas de um museu de arte, uma rápida e direta abordagem vem contemplar suficientemente o assunto. Trata-se de se somar, pois, às torções já realizadas – tanto a que confere o indefensável teor coercitivo à iniciativa de se trazer para o seio de um museu uma determinada produção como a arte do povo, quanto a da advertência de que o apelo ao *design* como ponta de lança do capitalismo não parece funcionar quando o que se persegue é uma atitude revolucionária – o risco de uma leitura cuja possibilidade parece advir, principalmente, de uma contingência: a de se situar em um tempo já distante de tais fatos.

Busca-se, pois, perscrutar as arestas que parecem resultar de uma espécie de desencaixe entre o posicionamento de Lina Bo Bardi como antifolclórico, antibienal e antirevitalização – recusa esta, vale dizer, triplamente expressiva tanto de uma captação sensível das forças hegemônicas de seu tempo quanto de uma qualidade visionária – e as práticas efetivamente concretizadas.

Se excede os limites deste exercício conjugar as tensões possivelmente existentes entre a postura antirevitalização assumida pela arquiteta e o presumível enredamento a que estaria vinculada quando da iniciativa urbanística que possibilitou sua interferência tanto à época quanto na década de 1980 no Solar do Unhão, parece necessário que tal inferência seja, ao menos, afirmada. Trata-se, pois, de atentar para o fato de que a possibilidade mesma da referida ocorrência não pode ser vista como absolutamente apartada do curso dos procedimentos mobilizados, há décadas, em nome de uma revitalização urbana cujos efeitos, conforme já se pode assistir, revelam a atuação de forças que em nada se afinam ao discurso que Lina Bo dispara como norteador de seu trabalho.

Ainda que a simples pontuação dessa questão permita entrever a inesgotabilidade de sua riqueza no que diz respeito aos elementos de que dispõe para discussões que são, atualmente, incontornáveis, o desvio desta rota vem contemplar o foco da presente investida.

Com efeito, o conceito de pré-artesanato, na ambiguidade o constitui, parece profícuo para a realização de uma síntese suficientemente diretiva àquilo que se intenta dizer. A visível intencionalidade que permite, à gestora do MAMB-MAP, fazer oscilar a dita arte do povo, no

curso das exposições inexoravelmente vinculadas às vicissitudes de seus próprios tempos de ocorrência, entre uma ênfase que, inicialmente, a apresenta pela via da aura da tradição, do puro e do verdadeiro e uma outra que associará sua própria existência à de uma miserabilidade que deve ser extirpada, revela, antes, um manejo perfeitamente afinado à coercitividade primeira do ingresso de uma determinada produção designada como do povo no seio de um museu.

Anula-se, nisso, além de sua suposta inidentificação, conforme visto com a ambiguidade tipicamente reinante nos quadros históricos pertinentes à definição do ser brasileiro e, por conseguinte, da nação, a força da defesa de que se trataria de um trabalho, por excelência, antifolclórico, afinal, ao situar-se no interior de um museu como o avesso de um trabalho tradicionalmente constitutivo dos próprios museus, o discurso que mobiliza tal atitude como transgressão é ofuscado pelo que mais diz não fazer (e que, a rigor, diz respeito ao que propriamente se designa no país, segundo a ação de forças governamentais, como folclórico). Dito de outro modo, tal observação deflagra uma outra defesa: a de que a reunião de determinados objetos tidos como do povo no ambiente do museu, ainda que envoltos pela promessa de que aquela específica iniciativa, como parte de algo maior, os alavancaria, sob o preço de sua própria transfiguração, para o lugar do desenvolvimento, tenha produzido, antes, a auratização e funcionalização dos mesmos à compassividade própria de uma contemplação facilmente reconhecível nas exposições de assumido teor folclórico, não obstante os cenários de suas inserções tenham sido elaborados com um arrojo expográfico especialmente voltado para a dinamização das trocas normalmente estabelecidas no ambiente institucional.

Nessa perspectiva, o traçado de uma afirmação correlata no que diz respeito ao posicionamento antibienal se faz quase que sozinho. A atenção ao fato de que a estratégia utilizada promoveu a instalação da primeira e da quinta das cinco exposições apresentadas no curso do trabalho no MAMB-MAP – *Bahia no Ibirapuera* (1959) e *A mão do Povo Brasileiro* (1969) – em espaços expositivos institucionais já consagrados – respectivamente, o Parque do Ibirapuera, como sede da Bienal e o MASP – expõe uma atitude voltada para a funcionalização desses espaços em favor do sucesso de uma iniciativa que, a rigor, apostou na transformação, até mesmo, das próprias linhas constitutivas desses lugares na medida em que os fazia abrir, literalmente, para a apresentação da ideia de que, no curso do desenvolvimento de um país, mais do que o fomento às belas artes, seria necessário incluir o que mais se lhe seria representativo: a arte do povo, ainda que sob o aparato discursivo da necessidade de que tal produção ganhasse, pela via do *design*, uma espécie de refundação.

Mais do que quaisquer palavras que pudessem ser dispostas, aqui, a fim de advertir sobre o que haveria de improvável quando se tenta realizar o *tour de force* de juntar o institucionalizado e o pretensamente revolucionário (BRAYNER, 2017) no bojo de um sistema a ser, por tal obra e graça, transformado, basta olhar para as práticas realizadas em nome da reforma do mundo e ver que o que as constitui e delas resulta, com maior ou menor grau de evidência, é, invariavelmente, mais do mesmo. Nesse sentido, arrisca-se a afirmar, em atenção à hegemonia das práticas e relações que perfazem os grandes museus de arte, que a realização de tal proeza consiste quase que como em querer casar o pote de ferro com a panela de barro: na hora H, o primeiro bate e a segunda apanha⁵² (BRAYNER, 2017).

Mas muito pouco seria dito, ainda, disso tudo, se não for trazido à baila, com alguma retidão, o fato de que o princípio que rege a iniciativa em tela é o educativo. Todas as ações aí movidas, ao girarem em torno do conceito de pré-artisanato, instituem e reinstituem a noção de falta. Esta, como aquilo que justificaria a necessidade da transfiguração dos objetos tradicionalmente constituídos pela mão do povo brasileiro ou, se se preferir, de uma refundação das práticas responsáveis pela produção desses objetos, é a mesma que traz o ser da nação como a própria imagem do inacabado. O caso é que o crivo desse específico alvo do humano como o lugar de uma falta carrega consigo a necessidade naturalizada de seu aprimoramento a ser fornecido, é claro, por aqueles que, tendo mais a doar do que, propriamente, a receber exerceriam o papel de formadores do outro, ou, o que dá no mesmo, de um mundo se não de todo novo, melhor. Daí a acusação, no parágrafo anterior, do teor revolucionário aí presente como pretensão, afinal, ao endereçar ao outro uma transformação vista como ideal, isso não se dá sem um apelo ele mesmo já institucionalizado, e, por isso, institucionalizante e institucionalizador: o das relações pedagógicas como meio de condução dos homens em sua relação com as coisas do mundo.

Segundo Chauí, uma espécie de debilidade teria marcado a identidade de artistas e intelectuais brasileiros, de forma tal que não teriam feito mais do que oscilar entre “a posição de ilustrados, donos da opinião pública, ou de vanguarda revolucionária e educador[es] do povo”, sem, no entanto, deixar de optar “pelo poder e pela tutela estatais” (CHAUÍ, 1984). Para a autora,

⁵² Brayner utiliza a expressão *tour de force* para falar, propriamente, da proeza de se querer juntar sistema e libertação; o uso da metáfora do pote de ferro e da panela de barro foi remetido a uma tentativa trazida como tipicamente gramsciana que seria a de juntar hegemonia (como a panela de ferro ou o que bate) e pluralismo (como o pote de barro ou aquilo que apanha).

[...] o jogo entre alienação (popular) e racionalidade (vanguarda) ou entre a falsa ciência (do povo) e o conhecimento científico (da vanguarda) se realiza num campo de *Aufklärung*, no qual o avanço das luzes no mundo, isto é, o progresso, depende da ação pedagógica de quem as possui. Postulada a alienação popular, está postulada também a conscientização vanguardista, sem que, no entanto, os autores de dêem ao trabalho de explicar a necessidade dessa relação que lhes parece óbvia e que, na realidade, foi responsável pela representação do povo (CHAUÍ, 1984, p. 83).

Mas, sem perder de vista conjunturas históricas específicas, é possível afirmar que as explicações produzidas sobre tais postulados não parecem ter prescindido do esforço de que fossem relacionados, e sim de uma disposição em tomá-los segundo suas próprias fundações. Tal assertiva pode ser particularmente evidenciada quando, no contexto do nacionalismo típico dos anos 1950 e 1960, uma possível triangulação de influências entre o que se experimentou no MAMB-MAP, nos Centros Populares de Cultura (CPCs) e no Movimento de Cultura Popular (MCP) vem demonstrar o vigor de discursos voltados à explicitação do princípio pedagógico que os regeu, resguardadas as devidas variações.

Ver um pouco mais de perto aquilo que fundamentou, sob tal perspectiva, os CPCs e o MCP, contribui, portanto, para uma compreensão mais alargada da experiência educativa própria ao MAMB-MAP no período.

O anteprojeto do Manifesto do CPC, escrito em 1960 pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, forneceu as bases da sustentação ideológica da iniciativa. A escrita concentrou-se, basicamente, no esforço da definição dos artistas do CPC. Estes, apresentados pela afirmação de que seriam essencialmente livres dado que ligados, direta e eficazmente, ao contexto social e suas leis objetivas, são trazidos como essencialmente diferentes daqueles cuja falsa consciência da liberdade artística fazia com que fossem mantidos como dóceis instrumentos de dominação.

Entendidos como criadores conscientes que atuariam como “armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo” para um “tipo novo e superior de combate” (MARTINS, 1979), os artistas do CPC externariam, portanto, o adiantar-se da consciência em relação ao ser social e a conversão dessa consciência em força revolucionária.

Segundo o manifesto, esses artistas, como pertinentes a um processo histórico pelo qual se assistia à ascensão da classe oprimida, ou seja, do povo como personagem histórico capaz de lançar as bases de sua defesa material e, por isso, já apto a “desenvolver seus valores espirituais, sua consciência” (MARTINS, 1979, p. 71), não seriam somente os representantes desse povo, mas fruto de sua própria “combatividade criadora”, de modo que teriam “optado

por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no *front cultural*” (MARTINS, 1979, p. 71), sem o que nada poderia ser feito.

Nessa conjectura, essa específica classe de artistas – a dos *artistas populares revolucionários* – se distinguiria de outras duas, a saber: 1- a dos *artistas do povo*: estes, vinculados a uma produção vista como desprovida de qualidade artística, chamada de arte do povo e trazida como típica de comunidades economicamente atrasadas, não se distinguiriam do restante de uma massa de consumidores cuja satisfação se resumia ao atendimento a uma necessidade lúdica e de ornamentos; 2- a dos *artistas populares*: tais artistas, como um grupo profissionalizado de especialistas, eram vistos como produtores de uma arte convencionalizada, sendo responsáveis, portanto, por manter o público dos grandes centros urbanos aos quais se dirigiam, como uma imensa massa receptora e improdutiva de consumidores, uma vez que a possibilidade da democratização da oferta da arte que aí se fazia era reduzida ao acesso à mera distração e não à formação transformadora de que esse público necessitava.

A operação realizada, ao relegar àquilo que denomina como arte do povo e arte popular, respectivamente, o lugar de uma inconsciência ingênua e de uma distração vital (MARTINS, 1979, p. 72), faz da dita arte popular revolucionária aquela que não negaria ao povo a força que faltava para sua própria emancipação. Daí que, ao responder para o homem do povo a pergunta “o que sou?”, afirmaria tal identidade, em primeiro lugar, como a “posição que ele ocupa no mapa da objetividade, com o papel que desempenha nas conexões causais entre os fenômenos, com o desafio que encontra nas articulações materiais a que está subordinado [...]”, e, em segundo lugar, com as “atitudes, as predisposições, as crenças e as esperanças que possibilitam e atualizam o exercício da vontade de libertar e libertar-se” (MARTINS, 1979, p. 73).

No entanto, para ser capaz de levar ao povo “o significado humano do petróleo e do aço, dos partidos políticos e das associações de classe, dos índices de produção e dos mecanismos financeiros”, sendo, a tal arte, “incomparavelmente mais pungente uma fogueira de toneladas de café do que as mesquinhas paixões de um marido traído ou o alienado desespero dos que vêem na existência um motivo para o fracasso e a impotência [...]”, caberia, ao artista do CPC, como pertencente a um “estrato cultural distinto e superior ao do seu público”, enfrentar a “contradição entre qualidade e popularidade” (MARTINS, 1979, p. 76).

Destarte, na mesma medida em que seria impossível pensar a ampliação de uma arte cuja base cifrada estaria ao alcance somente dos entendidos, seria, igualmente, um equívoco não admitir o malefício provocado, em determinados momentos históricos, pela ascensão da arte das massas, de maneira que o único remédio estaria em fazê-las triunfar definitivamente pelas mãos do artista popular revolucionário (MARTINS, 1979).

Tal triunfo dependeria, pois, do exercício deste artista segundo dois planos distintos: o primeiro, como uma espécie de trabalho de garimpagem em que caberia ao artista identificar, ao lado de elaborações exclusivas das massas, aquelas que, produzidas pela arte superior, desceram ao nível do povo e se transformaram em elementos de seu patrimônio, de modo a recuperá-las para a veiculação de conteúdos distintos dos que lhes deram origem, não deixando, no entanto, de se ater a achados formais que poderiam se dar como inovações revolucionárias graças à inconsequência estilística da arte do povo e da arte popular; o segundo, como o trabalho de afinação dos instrumentos de que se faz uso para penetrar cada vez mais fundo na repectividade das massas, confomando-se como uma espécie de poder formal capaz de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua intuição, de modo que não percam todo o sentido ao serem transplantados para o mundo das relações inter-humanas cotidianas (MARTINS, 1979).

Em síntese, o artista revolucionário popular exerceria, ele mesmo, o fenômeno de uma mediação criadora porque capaz de conscientizar os homens de seu próprio poder em deixar de ser “famintos, doentes, incultos e sofredores” (MARTINS, 1979, p. 78). Tais homens seriam, pois, investidos, pela via de uma produção artística que emana da modificação sagaz de conteúdos que lhes são próprios, não apenas de uma consciência individual, mas de um pertencimento ao social marcado por forte teor político.

Não é necessária muita atenção para que se veja que o princípio que orienta os CPCs é o mesmo que permite à Lina Bo conceber sua gestão no MAMB. Ainda que não haja uma coincidência estrita entre as ações de ambos, aquilo que as orienta diz respeito a uma só e mesma coisa: pela via de uma determinada noção de arte ou do fazer artístico, o artista desce seu olhar para uma determinada produção do povo trazido como oprimido e, sob uma atitude que a acolhe e ao mesmo tempo a renega, trabalha por transformá-la como medida necessária para a salvação desse mesmo povo.

Se a mediação aí exposta faz subir, em um caso, a figura autorreferida do artista como povo, e noutro, uma espécie de amálgama entre as figuras do artista/professor e do estudante/artista como receptivos ao que é do povo, situando operações que se apoiaram,

respectivamente, em uma produção difusa de uma dita arte do povo e em objetos tradicionalmente referidos às vidas de uma região do país, quando se junta, a tudo isso, o caso do MCP, o princípio que rege e orienta tais ações ganha maior nitidez.

Tal caso, ao fazer subir a própria figura do educador para o exercício da mediação e apoiar suas operações na palavra que emana do povo, evidencia o fato de que, a despeito dos meios utilizados, o princípio que rege fortemente tais iniciativas é um só: o educativo. Não havendo qualquer novidade nisso, uma ligeira aproximação com o MCP cumpre a necessidade de se conferir, a tal assertiva, certa intensificação. Para isso, quatro aspectos são pinçados da escrita do historiador Flavio H. A. Brayner (2017) quando de seu artigo acerca do que intitula como paulofreireanismo, ou seja, a institucionalização do pensamento de Paulo Freire, pedagogo que desponta no MCP e que acabou por ser consagrado, nos quatro cantos do país, como o patrono da educação.

Trata-se, pois, de aspectos tomados, aqui, como elementos de ressonância entre as três iniciativas em tela: MAMB-MAP, CPC e MCP. O primeiro deles evidencia o fato de que, como originárias de um mesmo país e tempo histórico, todas partem da crença de que haveria uma correspondência entre consciência individual e realidade nacional. Segundo Brayner (2017, p. 857), essa curiosa transitividade, já presente nas formulações do ISEB, difundia que “do lado da realidade nacional, [...] o Brasil vivia um trânsito entre o colonial (inautêntico) e o nacional (autêntico), entre a sociedade fechada (sem povo), marcada pelo latifúndio, e a sociedade aberta, que a promessa democrática indicava”.

Baseadas, portanto, na correspondência hegeliana entre forma de consciência individual e condição histórica, tais iniciativas revelam, igualmente, uma clara aderência à distinção epistemológica do sujeito-objeto tal como tratada na fenomenologia. É na condição de estarem centradas em uma filosofia do sujeito como detentor de uma consciência sobre a qual se pode agir e transformar que se concentra a possibilidade de que o próprio mundo seja tratado como algo a ser transformado (BRAYNER, 2017).

O segundo aspecto a ser intensificado, ao apontar para o fato de que a operação flagrada não se direciona a toda e qualquer consciência, mas apenas aos que “ganharão o nome genérico de oprimidos”, não englobando, pois, intelectuais e artistas como aqueles que já se encontrariam “do lado de lá da transitividade crítica” (BRAYNER, 2017, p. 857), traz à tona, segundo o autor, uma *libido educandi*. Esta, como algo que faz lembrar a alegoria platônica da caverna, presente em toda pedagogia pastoral e, em suma, segundo supõe o autor, em toda e qualquer pedagogia, diz respeito à factualidade de uma prática movida pelo

pressuposto de que a consciência do outro é precária e que, por isso, necessitaria ser salva. Daí, o tríptico hegeliano da alienação-autoconsciência-libertação como linha constitutiva do trabalho pedagógico salvífico.

O terceiro aspecto, assinalado pelo autor como um passo decisivo no processo de institucionalização do pensamento freireano, diz respeito a uma espécie de *libido institutiones* como força motriz para o advento de sua tradução e normatização em cátedra universitária, chegando, até mesmo, ao ponto de sua conversão em política de Estado. Tal aspecto chama a atenção para o fato de que a iniciativa pertinente ao MAMB, já tendo nascido institucionalizada no seio de um museu, reforçou, na própria veia educativa fundante de tal edifício, assim como nas relações mantidas com o Estado e com a Universidade da Bahia, uma propensão à sua idealização mais do que como um museu-escola, como uma universidade popular. Se, nisso, caberia perguntar, com Brayner, se a necessária conformação do perfil acadêmico aí requisitado atestaria o fracasso de um impulso subversivo apaziguado sob a forma curricular ou se, dado o experimentalismo presente em tal meio, a proposição de um museu-universidade seria sensível a modelos alternativos de educação ainda em trânsito para formas mais sistemáticas, tratar-se-ia de ver antes que, de qualquer maneira, nada exclui da hipótese, a deflagração de uma disciplinarização do pensamento. Dito isto, parece possível trazer a iniciativa em tela pela via de uma lógica formativa inescapavelmente vinculada à produção de consensos ético-políticos, de forma que a acepção gramsciana, trazida pelo autor como vincada por uma adesão a políticas hegemônicas, desponta, antes, como o sintoma de uma determinação imperativa constitutivamente fechada aos meandros do que é plural.

O quarto aspecto a ser tratado retoma o caráter soteriológico presente na pedagogização das relações concernentes, aqui, a todas as iniciativas em questão, pela via de uma inegável correspondência entre o laicismo pedagógico e a esperança contida nas religiões salvíficas. Trata-se de ver, pois, que a esperança, como uma das três virtudes teológicas ao lado da fé e da caridade, compõe, na pedagogia laica, o tom profético e já familiar que anuncia, incansavelmente, como seria a sociedade futura por obra e graça de seu trabalho. Ao se operar segundo as noções de denúncia, inacabamento essencial e desvelamento, o que aí se desdobra é o apelo a uma espécie de humanização do homem crivada pela defesa da dialogicidade e da amorosidade como meios transformadores cujas forças iniciariam por revelar “aquilo que poderíamos ser e que as formas insidiosas da opressão nos impedem” (BRAYNER, 2017, p. 868).

Ao examinar exatamente o que aí se advoga como dialogal, Brayner chama a atenção para o fato de que a condição de se partir da realidade do educando – pedra de toque de todas as iniciativas em tela – revela, em seu aparente teor democrático, a imposição de significados que não são mais os do educando. Em reforço a tal defesa, traz uma passagem em que André Malraux, ao se encontrar com Mao Tsé Tung no ano de 1965, teria ouvido do líder político chinês: “precisamos devolver às massas, de forma clara e organizada, aquilo que recebemos dela de forma obscura e dispersa” (MAO apud BRAYNER, 2017, p. 860). Daí que, segundo o autor, tal apelo, embora “pareça possuir um elemento revolucionário, o educativo, no fundo, esconde um contrabando ideológico em que a atividade crítica só começa após essa intervenção intelectual, e não antes, quando o uso apenas ordinário das expressões impede processos de conscientização” (BRAYNER, 2017, p. 860).

Sob tal perspectiva, o próprio princípio igualitarista que move e justifica tais práticas educativas, também cai por terra. Decerto, se o que antes era potencialidade crítica passa a ser visto como operação ideológica (BRAYNER, 2017), não há nada que possa isentar quaisquer linhas que lhes são constitutivas, de sua própria desestabilização.

No entanto, se exercícios críticos sobre iniciativas como essas já podem assinalá-las como “uma quimera insustentável fora de uma filosofia da consciência” (BRAYNER, 2017, p. 870), e isso não pareça ser possível sem o espaço temporal que os separa, é nessa mesma distância que se assiste à contínua emergência de práticas atadas a tal lógica educativa.

Com efeito, trata-se de ver que as linhas que as perfazem, ao dizer respeito, em suma, ao cumprimento de uma busca atávica pela salvação marcada, por sua vez, pela responsabilização de todos e de cada um pela condução de suas vidas em direção à liberdade, têm atravessado tempos e lugares a serviço, antes, do governo dos homens. Nesse sentido, vale lembrar que, embora este exercício crítico se atenha a acontecimentos específicos dos anos de 1960 no país, o princípio educativo em questão, além de perdurar, remonta ao século XVIII, quando se assiste, no contexto revolucionário francês, ao triunfo do igualitarismo da escola republicana-jacobina sob o intento de se fazer do Estado o educador do povo.

Mas, se se trata de juntar educação, igualdade e povo, essa ligeira investida em saltos espaço-temporais não poderia deixar de fazer ressoar, igualmente, na presente composição, o fato de que sob a atual divisa do Governo Federal brasileiro como pátria educadora, a

fundação Roberto Marinho propôs, no ano de 2018, um *slogan* para o Telecurso 2000⁵³, cuja eficácia parece corresponder à medida mesma de sua naturalização: “só a educação traz oportunidades iguais a quem a vida deu caminhos diferentes” (FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, 2018).

Se o caráter persuasivo do intento educativo tem sido, historicamente, alvo do interesse do Estado, seja este erigido sob a insígnia da democracia ou não, cumpre desconfiar do esforço que concentra em prol da pedagogização de políticas públicas pertinentes, a rigor, a quaisquer frentes de ação. Tal interesse, como meio insidioso para o ordenamento das condutas, evidencia o fato de que “uma pátria educadora quer formatar subjetividades, e não distribuir saberes escolares” (BRAYNER, 2017, p. 865).

Nesse contexto, urge notar que o processo de governo fragrado não está subsumido aos poderes de comando do Estado, pelo contrário, este é um elemento a mais de um fenômeno que dissemina a formatação de subjetividades apreendidas, cada qual, como sujeito e objeto de uma vontade de educar. Assim, se caberia notar que a funcionalização da arte em favor do interesse do Estado em se tornar pedagogo não seja coisa nova, também não o é o fato de que reside, desde pelo menos o século XVIII, no interior mesmo das práticas artísticas, o vanguardismo como o delírio de que caberia à arte em sua pretensa autonomia, o poder de transformar o mundo sob o resguardo de uma potente capacidade educativa que lhe seria peculiar. Daí a junção arte e instituição atuar, em tal processo, como a máquina perfeita.

Dito isto, o retorno, neste momento, ao MAMB-MAP assume contornos outros que os comumente estabelecidos. Se cabe assinalar, com Conelius Castoriadis (apud BRAYNER, 2017), que a melhor maneira de honrar o pensamento de um autor é criticá-lo, trata-se, portanto, de fazer de uma ponderação pura força: de um lado, a assertiva de que o advento da posse do espaço do Museu de Arte da Bahia pelo exército em 1964 pode parecer muito em termos da defesa de sua potência subversiva e de resistência se comparado, por exemplo, com a curta experiência do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP quando da oferta do *design* como objeto de estudo no início da década de 1950, ou ainda, se lembrado via a própria interdição que sofre quando de sua exposição em Roma no ano de 1965; de outro, a assertiva de que tal advento pode ser trazido, igualmente, como muito pouco no tocante à

⁵³ O Telecurso é um projeto de educação à distância produzido, inicialmente, em parceria entre a Fundação Padre Anchieta, mantenedora da TV Cultura, e a Fundação Roberto Marinho, desde 1978. Outras informações estão disponíveis no próprio site do curso: <http://www.telecurso.org.br/o-que-e-o-telecurso/>.

referida defesa quando, em meio às coordenadas já dadas de sua perspectivação histórica, é contraposto, ironicamente, à luz da fala de um estudante de 23 anos. Trata-se de Daniel Cohn-Bendit quando, em 20 de maio de 1968, foi entrevistado por aquele que figurava como um dos maiores intelectuais à época, Jean-Paul Sartre. Colocados em papéis trocados pela revista *Le Nouvelle Observateur*, o estudante, ao ser inquerido pelo intelectual sobre a razão pela qual não havia, naquele contexto revolucionário, a elaboração de um programa claro, de maneira que parecia proceder a acusação de que queriam quebrar tudo, sem saber, no entanto, o que pôr no lugar, respondeu que

[...] a força do nosso movimento é justamente que ele se apoia numa espontaneidade incontrolável. Todo programa é paralisante. Nossa única chance é essa desordem, que permite que todo mundo fale livremente. O importante não é ter um plano pra reformar o sistema capitalista. O importante é dar corpo a uma experiência que rompe radicalmente com esta sociedade. Uma experiência que não dura, mas que permite entrever uma alternativa. A gente se dá conta de alguma coisa e num piscar de olhos essa coisa se apaga. Mas é o que basta pra provar que essa coisa pode existir (COHN-BENDIT in: NO INTENSO AGORA, 2017).

6.5 Arte-museu-educação e inclusão

De acordo com o historiador Pierri Nora (2009), tanto o alastramento da prática museal, quanto a ascensão das minorias são ocorrências direta e respectivamente ligadas à aceleração da história e à sua democratização, tomadas, por sua vez, como as duas linhas constitutivas do que designou como *momento da memória*.

Foi via a defesa da aceleração da história que o autor chegou à afirmação de que a assiduidade que reina, no tempo presente, na maneira relativamente indiscriminada como tem se dado o ato de preservar e acumular – ou seja, a museificação das coisas do mundo –, deve ser vista como o efeito da ameaça de um fim: o de uma relação teleológica com a História.

Para Nora, tal noção de fim adviria de uma inversão, na ocorrência das coisas, daquilo que era sentido como permanente e contínuo, para o que se apresenta como transitório e fugaz, devido a mudanças que seguiram (e seguem) se dando cada vez mais e com maior velocidade. Desta feita, se as mudanças passaram a ser tudo o que pode ser sentido como perene, aquilo a que se assiste, hoje, assinalaria a destruição da própria unidade do tempo histórico ou, se se preferir, da “delicada linearidade que ligava o presente e o futuro com o passado” (NORA, 2009, p. 7).

A perda dessa linearidade teria retirado do presente a possibilidade de atuar como o elo ou elemento unificador entre um passado já não mais acessível e um futuro demasiado duvidoso. Uma vez obscurecidos, passado e futuro recairiam sobre o presente como um imperativo posto a duplicá-lo em nome de sua própria consciência histórica. Daí, mais do que a necessidade, a obrigação da recordação. Esta, no entanto, teria na sua incessante recorrência os sinais de uma frágil sustentação, pois, por mais que se tente afirmá-la, o momento da memória coloca permanentemente em dúvida todos os sinais de sua determinação.

Em concomitância a tal advento que o autor aborda a emergência das minorias. Esta, como expressão da democratização da memória, marcaria três tipos de descolonização: a global, como o acesso à consciência histórica e à recuperação da lembrança; a interna, como a afirmação de memórias reconhecidas por suas singularidades nas comunidades; e a ideológica, como a reemergência dos povos com suas memórias tradicionais que haviam sido confiscadas.

A força que daí decorreria teria desestabilizado o *status* da relação entre História e recordação, uma vez que a noção de memória coletiva foi validada. Segundo o historiador, estaríamos vivendo, portanto, outra inversão: antes, as memórias eram relacionadas aos indivíduos, e a História, aos coletivos, agora, a memória teria se tornado uma questão

coletiva. Paralelamente a essa noção de memória, uma outra teria emergido, via uma alteração que lhe seria análoga: a de identidade; de individual para coletiva, de subjetiva para objetiva.

Ao pensar os dilemas entre a História e a emergência da memória, Nora assinala que tais noções – de identidade e de memória – teriam passado a assumir, no entanto, um caráter de dever. Segundo o historiador,

é no nível da obrigação que o elo entre recordação e identidade é decisivamente forjado. Desse ponto em diante, ambas são controladas pelos mesmos mecanismos. As duas palavras são agora praticamente sinônimas e caracterizam uma nova economia de dinâmica social (NORA, 2009, p. 9).

Segundo Nora, o infortúnio desse século residiria, portanto, no fato de que a emergência da dupla memória-identidade como pertencente à ordem do que é coletivo e representativa de um novo desenho da prática social, estaria a reivindicar um lugar de verdade mais verdadeira do que a verdade da História. À franca disseminação de um específico caráter de dever na abordagem de tais instâncias, possibilitaria, pois, inquirir: até que ponto esse momento da memória, vinculado com os direitos e dimensões étnicas da sociedade contemporânea, tendo se tornado a ideologia dominante, estaria isento das mesmas armadilhas que captam a História, sendo a ela, coisa tão diferente? Até que ponto seria possível afirmar que esse tipo de memória coletiva que emerge intensamente na atualidade tem operado, de fato, em favor do que lhe aparece como princípio libertador, tendo em conta a ligação íntima que mantém com “a morte e com a dívida dos viventes para com os mortos?” (NORA, 2009, p. 9)

Tendo em vista a defesa de que o “alijamento cada vez mais rápido do passado” (NORA, 2009, p. 10) permitiria constatar a ocorrência de uma espécie de tirania da memória, o historiador adverte que, embora tenha sido um dos primeiros a falar, há quinze ou vinte anos, sobre um dever de lembrar, ver-se-ia agora tendo que argumentar “a favor de um direito de lembrar, mas também a favor de um dever com relação à História” (NORA, 2009, p. 10).

A ligeira remissão a tal abordagem vem ao encontro da necessidade da visualização dos discursos que operam na contramão da avalanche do que já parece dado sobre o assunto, sobretudo no âmbito da Nova Museologia. Não obstante, a atenção à advertência de Nora não exclui, da presente investigação, a visão de endereçamentos que lhes são, em certo grau, correlatos, como, por exemplo, o do museólogo Bruno Brulon quando, ao pensar determinadas práticas museais, afirma a ocorrência de uma “utopia da democratização da memória” (BRULON, 2014, p. 30).

Dito isto, vale observar, igualmente, que discussões como essas, ao marcarem com clareza seus próprios posicionamentos, acabam por chamar a atenção para a existência de posições que evidenciam uma importante oscilação no que diz respeito ao entendimento geral da noção de democracia ou àquilo que, em seu nome, é funcionalizado no âmbito em tela. Nesse sentido, parece ser possível dizer da instauração de uma linha muito tênue entre uma visada que toma tal noção como um valor a ser naturalmente seguido, e outra que a conforma como coisa a ser contida dado a defesa de que teria sido deturpada.

A evidência da complexidade da questão está, portanto, posta.

Desta feita, segue uma rápida visita a duas situações que trazem à tona práticas museais diretamente relacionadas às chamadas minorias. A primeira, diz respeito a uma das primeiras exposições realizadas no MAR (RJ), intitulada *Do Valongo à Favela: Imaginário e Periferia* (2014), e a segunda, a um acontecimento vinculado à inauguração, em 2006, do *Museu das Culturas Dom Bosco*, na cidade de Campo Grande (MS). Este último, embora pareça, em um primeiro momento, escapar ao escopo da presente investida vem contribuir para a evidenciação daquilo mesmo que, aqui, é trazido à baila.

Antes de mais nada, urge dizer que, embora o presente exercício analítico invista numa espécie de distanciamento do que vem como dado, “não se trata de pôr à prova os acontecimentos e conhecimentos gerados por esses espaços [...], como se pudéssemos assumir a função de fiéis das boas e más versões museológicas” (SILVA, A. 2015, p. 102). O movimento que, aqui, se enseja busca tão e somente perspectivar, segundo um ângulo refratário ao comumente utilizado, o modo como as performatividades próprias a tais práticas ressoam como verdade quando o assunto é, exatamente, a democratização do acesso das minorias aos bens artístico-culturais.

No tocante à exposição *Do Valongo à Favela: Imaginário e Periferia* (2014), a intenção de seus curadores – Clarissa Diniz e Rafael Cardoso – foi a de que a arte contemporânea fosse colocada em diálogo crítico com os vestígios de um passado que, no lugar mesmo da inserção do Museu, poderia ser revisto e reinventado. Assim, artistas como Aryson Heráclito, Maurício Hora, Lúcia Rosa, Arjan, Carlos Vergara, Henrique Oliveira, Virgínia de Medeiros, dentre outros, expuseram suas elaborações sobre o assunto abordando-o segundo diversas vertentes: a que estampa o fato de que o lugar chamado, hoje, de Morro da Providência, foi nomeado em 1897 como Morro da Favela em homenagem à planta faveleira, comum no nordeste, pelos ex-combatentes da Guerra dos Canudos que, sem a assistência prometida pelo governo ocuparam a região e inauguraram, sem que ainda soubessem, a

primeira favela do país; a que traz as imagens de época do bloco carnavalesco *Cacique de Ramos*, ressaltando as possibilidades que, por sua via, eram erguidas no que diz respeito a um desarranjo dos papéis sociais em meio às perseguições da polícia; a degradação de uma antiga área de prostituição que teria servido à iniciação sexual de muitos jovens, mas cuja imagem foi deteriorada apagando a ética que estava presente em seu modo de funcionamento; a promoção de demonstrações de rodas de capoeira e do cais do valongo, assim como da dança do passinho etc.

Tendo em vista o fato, apontado por Nora, de que os vestígios desse passado dizem respeito, inexoravelmente, a coisas como miséria, violência e morte, a provocação assinalada aponta, pois, para a possibilidade da ocorrência de uma inversão na funcionalização de tais investidas ou, em suma, daquilo que a exposição nutre nos termos de um ideal: em tese, a oferta de trabalhos de arte contemporânea que dialoguem diretamente tanto com a produção cultural local quanto com as mazelas que, historicamente, o assolam, de modo que a grata homenagem aos seus feitos artísticos, junto à deflagração de discussões sobre as problemáticas visibilizadas, na medida mesma em que os (re)atualiza e (re)valida, venha a sensibilizar as pessoas e conscientizá-las acerca das vidas vincadas àquela região e à ambiguidade de seu estatuto (centro x periferia) permitindo que elaborem um posicionamento crítico acerca daquele conjunto de coisas, cuja força possa vir, quiçá, a suscitar ações para o bem comum, sejam lá quais forem.

Dito isto, a inversão sinalizada investe na contraposição entre a defesa do potencial transformador que, a rigor, justifica a própria realização em tela e a visibilização de que tal ideal, inelutavelmente blindado em relação a quaisquer críticas – afinal, como ir contra ao politicamente correto, ainda mais quando se dá pelas vias de uma elaboração intelectual previamente legitimada? – acaba por servir, primordialmente, à promoção da própria validação do papel do museu em meio àquele cenário.

Nessa direção, parece cabível utilizar o termo inaugurado nos anos de 1980 pela urbanista e historiadora Nina Maria de Carvalho Rabba – “usos sujos” (MAR) – quando descreve as funções implantadas na passagem do século XIX para o XX na região como indispensáveis a certo funcionamento da cidade, mas que maculavam sua imagem simbólica, como, por exemplo, o mercado de escravos, o cemitério dos pretos novos, os enforcamentos ou o despejo de lixo, para evidenciar a realização de um trabalho expositivo, ou de uma de suas facetas, que, ao colocar tais usos, implícita ou explicitadamente, como protagonistas de uma cena extensamente elaborada em composição com as coisas da arte, terminaria por

investir, paradoxalmente e ainda, na sua ocultação mesma, pelas vias de uma exibição pedagogizada que os tornaria tão distantes quanto, de alguma forma, palatáveis: tema de conversa, imagem a ser admirada, ideia artística a ser discutida etc.

Importa salientar que não se trata, nisso, da defesa de que iniciativas como essa viveriam da anulação de seus efeitos no momento mesmo em que se originam, apenas aponta para o fosso existente entre o que vitaliza o funcionamento do dispositivo em tela – como uma determinada confluência entre a arte, o museu e a educação – e o ideal que o viabiliza. Em síntese, afirma-se, pois, na esteira de Rancière, que uma aposta na potencialização da ocorrência da eficácia estética parece residir, neste contexto, menos na crença no poder transformador que a arte exposta, naturalmente, teria, do que em um intento cuja constituição estivesse pautada na devida atenção aos seus próprios limites.

Se se trata de evidenciar o modo pelo qual iniciativas de tal teor acabam, majoritariamente, por azeitar as engrenagens que põem e mantêm em movimento a lógica que rege a própria máquina museal, a ida ao momento de inauguração do *Museu das Culturas Dom Bosco*, no ano de 2006, parece exemplar. *Grosso modo*, interessa notar a que diz respeito a manobra museológica operacionalizada no momento da transferência do antigo *Museu Dom Bosco*, fundado em 1951 pelos padres salesianos em Campo Grande (MS) como uma instituição espelhada nos museus de história natural, para a nova sede situada na mesma cidade, a poucos metros da anterior, no Parque das Nações Indígenas, um moderno complexo arquitetônico e urbanístico da cidade.

Segundo o antropólogo Amaris Luis Silva (2015), em artigo intitulado *Quando as musas vestem o hábito: diálogo entre antropologia, museologia e história à soleira dos museus missionários*, a transferência emblematizou o reenquadramento do perfil daquela instituição, que se adequava a um novo discurso museológico, já afeito a palavras como dialogicidade e interculturalidade.

Mas a remissão à manobra museológica realizada pontua um acontecimento específico que ocorreu nesse processo de transferência: a lida com três crânios humanos e peças ósseas pintadas e enfeitadas com penas de arara, ou seja, restos mortais advindos dos funerais dos bororos, acabou por ser levantada, pelos profissionais do museu, como uma questão delicada a ser resolvida. Afinal, haveria de se garantir que um museu concebido e organizado sobre bases ditas científicas – no caso da referida coleção, a etnológica – se abrisse, em afinidade com o novo discurso museológico, a outras lógicas constitutivas, capazes de dar conta de uma

(re)atribuição de sentidos no rol de relações cujo teor era outro: o dos encontros e o das trocas culturais.

A ressignificação de tais objetos no seio daquele museu despontava, portanto, como a oportunidade da renovação e consolidação de sua própria legitimação naquela sociedade. Tal necessidade foi anunciada, então, pelos profissionais envolvidos, como único meio pelo qual a instituição se livraria do risco de ter que devolver suas peças aos seus locais de origem, embora, no caso em específico, os bororos nunca tivessem sinalizado qualquer pedido nesse sentido.

A saída encontrada para a renovação do estatuto conceitual de tais peças foi a da restituição de seu valor sagrado original pela via da promoção de rituais no interior do museu em parceria com um grupo de índios Bororo da Terra Indígena de Meruri (MS) – aldeamento indígena criado em 1902 em torno da missão salesiana, de onde foi coletada a maioria das peças que integram a coleção bororo do museu –, então convidados para participar do plano de desmontagem, acondicionamento e transferência dos crânios e demais restos mortais.

A partir disso, o autor descreve, de um lado, a vinda, patrocinada pelo museu, de um determinado grupo de indígenas cujos integrantes já apresentavam alguma ligação com os saberes museais por estarem diretamente ligados, em sua aldeia, com as atividades de um centro de cultura vinculado à instituição e, de outro, os profissionais da equipe de etnologia do Museu que ficaram encarregados de recepcioná-los e “coreografar boa parte do rito museal” (SILVA, A., 2015, p. 95).

Desta feita, os indígenas, vestidos com seus bermudões vermelhos, traje costumeiramente usado nos rituais ou em participações nas missas realizadas em Meruri, assim como nos jogos de futebol, deram início às tratativas práticas que encarnavam em ato as convicções partilhadas. O conjunto das ações foi dividido em duas fases: a primeira, como os fazeres necessários ao devido manejo e acondicionamento das peças para a transferência; a segunda, já em um outro intervalo de tempo, exigiu que os indígenas retornassem à aldeia para consultar os mestres cerimoniais acerca de novas regras ritualísticas, uma vez que identificaram um dos crânios como pertencente a outro clã, o do Paiwe. Essa etapa contou, portanto, com a presença desses mestres no processo de transferência e colocação das peças no novo espaço expográfico.

A descrição detalhada do modo como “essa operação se desdobrou em cenas de museu” (SILVA, A. 2015, p. 94) é fornecida pelo autor via sua incursão em duas fontes: o

texto disponibilizado, na ocasião, no próprio site da instituição e as imagens que constam, igualmente, neste mesmo arquivo. Assim, em relação à primeira etapa descrita, segue que

[...] diante de vitrines perfiladas e entulhadas de objetos [...], os jovens indígenas entoaram cantos e começaram a remover e transportar as peças ósseas usando baku (bandejas tecidas com folhas de buriti). Uma a uma, elas foram sendo dispostas na mesa de restauro. ‘Ali, eles mesmos, com a ajuda da conservadora do museu, começaram o trabalho de higienização e reconhecimento clânico dos ossos’, informa o texto. Agostinho Eibajiwu, curador indígena formado pelo museu, aplicou as técnicas apreendidas em cursos realizados anteriormente, aspirando a poeira dos crânios protegidos com filó. ‘O silêncio e os olhares de compaixão diante dos ossos/almas formavam uma atmosfera de emoção e respeito, como em seus funerais’ [...], remetendo ao clima fúnebre dos ritos tradicionais que um dia ocorreram na aldeia e foram substituídos pelo ritual fúnebre cristão. Uma vez encerrado o trabalho de remoção e higienização, as peças foram acomodadas em pequenas caixas individuais e colocadas em uma grande caixa de madeira (SILVA, A. 2015, p. 97).

No que concerne à segunda etapa do trabalho, o autor fornece, diretamente do texto institucional, a seguinte descrição:

Ali, [na reerva técnica do museu], os chefes cerimoniais, longe das vistas das mulheres, pediram três Bakudoge, bandejas tecidas com folhas de buriti, e colocaram apenas os crânios sobre elas. Conversaram e decidiram cobri-las com outros três Baku-doge. Em cortejo conduziram as bandejas com os crânios encobertos até o saguão de entrada do museu onde lhes esperavam as mulheres. Colocaram as bandejas no centro e fizeram uma grande roda de homens. Cada qual com seus bapo-doge, chocalhos grandes, iniciaram o canto Cibae Etawadu com a participação das mulheres e dançaram em círculo durante mais de uma hora [...] Neste momento solene do ritual os instrumentos soam acompanhando o canto como percussão. A emissão dos sons não se limita a representar os mortos, é o próprio morto. O bapo é uma espécie de ponte entre os mundos bororo, parte vital do aroe ekerioia: ao movimentar-se faz pulsar vivos e mortos, ao rodar, impregna de vida os objetos, animais, seres humanos, espíritos. Os bapo não são objetos, são sujeitos. Depois cuidadosamente, em cortejo (desta vez com a participação das mulheres) conduziram os crânios para o pavilhão expositivo, entrando na área representativa de suas aldeias. Ali, os colocaram ao lado da vitrine construída no pavimento e iniciaram novamente o mesmo canto. A vitrine foi aberta por um técnico do museu e, ao silenciar do canto, os Bororo depositaram os crânios no lugar previamente preparado. Antes do fechamento da vitrine, um dos chefes cerimoniais ajoelhou-se no chão para alcançar o fundo da vitrine e, colocando suas mãos sob cada um deles, despediu-se em silêncio (SILVA, A., 2015, p. 100).

O convite feito pelo museu foi, portanto, o da oportunidade de se assistir a uma espécie de “etnografia tridimensional” (SILVA, A., 2015, p. 94) pela qual seria atestado aos olhos do público, e pelos próprios índios, mais do que a verdade etnográfica inscrita e codificada na Enciclopédia Bororo realizada pelos padres e ratificada pela academia, na

medida em que se tratava da visualização direta da presença de um rito próprio àquela cultura como “puro ato inventivo escrito a muitas mãos” (SILVA, A., 2015, p. 94).

Ao tomar o museu etnográfico, no entanto, como uma específica zona de mediação cultural voltada para a produção de saberes especializados em fazer ver o outro, o autor apresenta algumas observações críticas como necessárias à lida com as fontes que tem à mão, chamando a atenção para como as categorias mobilizadas no texto institucional – a religiosa e a científica – são trazidas sob um estado de tensão, e, também, para aspectos que lhes são constitutivos, a saber: 1- o modo como salienta, nas descrições dos atos indígenas, o conhecimento próprio do museu em relação à tradição, trazendo-o como marca científica distintiva; 2- o esforço em evidenciar que as decisões diretamente relacionadas às tratativas descritas foram originárias dos indígenas, em contraposição à decisão de não mostrar o modo como se deu a participação dos agentes institucionais nas ditas interações culturais, o que denota o uso de uma específica discricção como vital à garantia da eficácia e da legitimidade da mediação em tela; 3- a reiterada remissão ao uso da língua nativa pelos Bororo nas cenas museais como a exibição franca de “uma espécie de *pedigree* do projeto museal em curso” (SILVA, A., 2015, p. 100), uma vez que seu crescente desuso já se faz notório.

Ao tomar o caso do museu salesiano como lugar de observação de “um específico processo histórico de compatibilização categorial” (SILVA, A., 2015, p. 103), marcado pela emergência do termo *sagrado* como um código de mediação entre os missionários e os índios Bororo, ou seja, como um “instrumental simbólico capaz de nomear experiências díspares, mas entendidas por cada parte de um sistema de comunicação como algo comum e traduzível por uma dada categoria compartilhada e contextualmente significada” (SILVA, A., 2015, p. 103), o autor dá a ver que o triunfo da empreitada em tela estaria em evidenciar que os índios Bororo e os padres salesianos se mostrariam, finalmente, juntos em nome de uma cultura a ser preservada, cada um ao seu modo e a partir de seu próprio repertório, “inspirados por aquilo que cada uma dessas partes talhou na sua experiência compartilhada da missão como sendo o ‘sagrado’” (SILVA, A., 2015, p. 103).

Algumas fissuras passam a fazer parte dessa imagem, no entanto, quando a referida compatibilização presente nas cenas visadas passa a ser flagrada, pelo autor, sob uma perspectiva outra, cuja elaboração decorre de um movimento de desnaturalização das categorias que a sustentam e resulta em uma espécie de reenquadramento do que passa a ser visto como o mito museal salesiano. Já de início, ambos os lados desse encontro são trazidos segundo outra configuração, de modo que: de uma parte, os indígenas de Meruri, engajados

com processos culturalistas de reafirmação da sua identidade étnica em constante risco, demonstrariam estar mais do que propensos a reafirmar sua história e a complicada relação de parceria com aqueles religiosos ao aceitarem participar do rito museal, preocupados em tatear o novo espaço institucional para ver se algo ali poderia, de fato, servir à sua causa; de outra, os agentes institucionais se esforçavam em legitimar os saberes museais, mostrando que estavam prontos a prestar contas com seu passado de missão, de modo que, se se pudesse dizer que houve erros, ações como aquela serviriam para constatar os crescentes acertos em seu papel de guardiões das memórias culturais.

Em continuidade ao referido movimento, o autor afirma que o *sagrado* somente pôde ser visto, no que concerne ao contexto em questão, como “instância cosmológica estruturante de condições humanas universais, isto é, como elemento exterior e superior às relações sociais” (SILVA, A., 2015, p. 104), na medida mesma em que emergiu como a visualização de uma categoria antropológica produzida pelos padres via a tecnologia própria às interações desenvolvidas *pelos e nos* museus missionários e suas coleções.

Nota-se que, se se trata, no que diz respeito aos indígenas, da busca da afirmação vital de um lugar para a tradição posta em risco no curso do violento processo a que foram submetidos quando do encontro com o não índio e, como é notório, com os próprios missionários, é somente sob o aparato da tecnologia desenvolvida, exatamente, pelos museus das missões e por seu contínuo trabalho de operacionalização e reatualização de categorias que o rito encenado em nome do sagrado pode ser visto como inerente a um determinado grupo social, no caso, aos Bororo.

Se se atesta, em tal contexto, a ocorrência de uma específica elaboração do que haveria de comum entre diferentes grupos sociais, trata-se de ver, segundo Silva, como se deram as relações que constituíram, também e a um só tempo, “a inteligibilidade daquilo que é percebido como ‘diferença’ e os agentes que permanecem constantemente em disputa pela legitimidade de significá-la” (SILVA, A., 2015, p. 105).

Ao acessar o projeto visual enciclopédico missionário e sua tese antropológica basilar pela via de duas exposições missionárias de relevo histórico – a *Exposição Missionária do Vaticano*, de 1925, e a *Exposição Geral das Missões Salesianas* em Turim, de 1926 – o autor traz a produção intelectual do Padre Schmidt, etnólogo e mentor da exposição do Vaticano, como exemplar do trânsito promovido entre ciência e religião e estruturante do que se assiste até hoje na constituição de museus etnográficos religiosos espalhados pelo mundo (e do que se assistiu, é óbvio, no âmbito dos museus missionários).

No contexto em tela, o projeto evangelista católico, assentado sobre as teses científicas do monoteísmo primordial e da degenerescência dos povos, teria na etnologia a confirmação de sua pertinência histórica e civilizatória. Seriam, pois, as missões, por meio de sua rede de coleta de informações e provas de campo (as próprias coleções), que informariam qual política a ser aplicada e quais seriam os agentes que deveriam ministrá-la. Sob tal perspectiva, “ciência e religião estavam unidas pelo mesmo espectro da verdade, ou seja, de Deus, a razão única das leis de todo universo” (SILVA, A., 2015, p. 105).

Segundo o autor, o projeto visual enciclopédico, como um museu-tablado que encenava o teatro-mundo, ou seja, a humanidade em sua variedade física e cultural, apresentava, por meio das coleções etnográficas, sua dupla face de Jano: de um lado, desdobrava-se em diferença, de outro, na reafirmação de sua unidade. Seria, pois, exatamente a noção de uma única filiação divina que seria utilizada como ponto de convergência entre os projetos científico e religioso do catolicismo; afinal, o que mais poderia conferir unidade a algo cuja existência se dava como pura multiplicidade?

Assim, se de um lado, a ciência chegou até sua versão devido à contribuição dos religiosos, estes também seriam agraciados pela mão da ciência no processo de legitimação do postulado universalista católico, uma vez que tal preceito passaria a ser mostrado em forma de provas nas exposições da humanidade metaforizada em coleções etnográficas nos museus missionários.

Desta feita, o projeto antropológico referendado por Roma determinava que, por meio de objetos etnográficos, identificar-se-ia o religioso na vida nativa original pré-cristã a despeito do baixo estágio de desenvolvimento material e técnico das sociedades não ocidentais, de forma que uma espécie de protoreligiosidade presente em todos os grupos humanos como índice de igualdade entre os homens, poderia ser não somente identificada, mas apoiada, desenvolvida e corrigida pelos missionários. A religião era vista, dessa forma, como um “fator de desenvolvimento societário integral de todas as populações humanas, [e] os objetos etnográficos serviam como índices científicos e teológicos para mensurá-los” (SILVA, A., 2015, p. 106).

Para que isso se efetivasse, o programa missionário precisava, no entanto, de contrastes, ou seja, era necessário expor, sob a perspectiva da ação civilizatória católica, as condições de grupos sociais diversos, mostrando da forma mais clara possível o caráter de suas crenças e superstições. Se se atesta, pois, o apoio pontifício, já no século XIX, para o desenvolvimento, por exemplo, das *artes indígenas*, isso se deu em favor do aparato

apresentado, de maneira que, em síntese, tais objetos são tomados: 1- externamente às relações entre diferentes grupos sociais, como parâmetros para demonstrar os ganhos materiais e morais advindos da incorporação da religião cristã; 2- internamente a tais relações, como “plataformas de um espaço simbólico transcultural, onde cada uma das partes, apesar das diferenças de expressão cultural e artística, comungavam uma mesma fé em um entre sobrenatural superior e comum a todos” (SILVA, 2014, p. 107).

Foi essa lógica que determinou, portanto, uma acepção específica do termo cultura, de tal forma que a categoria antropológica cultural moderna foi absorvida pela Igreja como um conjunto de crenças e de ritos.

Decerto, haveria de se ponderar o quanto a conformação de uma específica identidade ou de uma determinada representatividade produzida no seio dos museus em relação a grupos sociais diversos se constituiria, de fato, como força afeita ao curso das suas tradições, se, ao que parece, isso somente se efetiva pela via de uma articulação que os subsume à lógica de um aparato cuja vitalidade necessita que sejam vistos, indefinidamente, como coisa a ser resgatada, sejam lá quais forem as razões e os sentidos atribuídos a tal resgate.

Cabe ressaltar que a efetivação da crença de que o trabalho expositivo institucional, dada a representatividade que vem conferindo àqueles a que nunca tiveram voz, diz respeito à conformação de um lugar em que as trocas interculturais historicamente marcadas por lutas se dariam segundo interações que já podem ser apresentadas como justas, não é, obviamente, prerrogativa dos museus etnográfico-religiosos.

Resguardadas as devidas diferenças histórico-conceituais, a lógica que rege esse específico apreço às minorias no interior dos museus de arte (assim como nos dos museus concernentes a outras tipologias) é a mesma. Mas, se não se trata, logicamente, da tentativa de decalcar o que aqui pôde ser visto em relação aos museus etnográficos religiosos naquilo a que se assiste, hoje, nos museus de arte, talvez seja necessário considerar que a ida e esse conjunto de coisas em específico possa ser justificada por uma razão bastante simples, uma vez que aquilo que os discursos aí operados visibilizam, apresenta uma tal evidenciação que, por si só, faz estremecer tais iniciativas também, e não somente no âmbito dos museus de arte. Para além da discursividade exposta, as imagens que seguem vêm contemplar a assertiva: uma delas, pertinente à exposição de 2015 no MAR, *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*; a outra, extraída do caso exposto do Museu das Culturas Dom Bosco, exatamente no momento em que os índios Bororo, em prol da manutenção do sagrado na sua cultura, realizam a limpeza dos ossos de seus antepassados manipulando aqueles objetos trajados com

seus calções vermelhos e rostos pintados, mas também com luvas de borracha indispensáveis à tratativa cientificizante própria ao museu.

Após toda essa incursão, nada parece poder deter o atravessamento dessa imagem na do ambiente expositivo do museu de arte no contexto de um trabalho diretamente voltado às ditas minorias – no caso, na imagem mesma da referida exposição no MAR –, de tal forma que seria possível perguntar: haveria como não notar que o ponto de convergência ou de união entre a dita alta cultura, inevitavelmente presente na conformação do ambiente expositivo museal, e aquilo a que, pela via de tal espaço, diz abraçar, ou seja, as produções artísticas das ditas minorias, é, exatamente, o entendimento da produção da arte como um *a priori* histórico, coisa fora deste mundo porque superior ao comum das faculdades e relações humanas? Nesse sentido, haveria, igualmente, como desconsiderar o fato de que os ambientes expositivos flagrados como produtos dessa específica visão, no esforço mesmo de sua abertura ao diferente, apareceriam como a evidência de que teria sido dado a objetos que não são e nunca serão de museu a graça de um momento-lugar-museu?

Dado o quadro, seriam os museus, pois, e não as ditas minorias, aqueles que factualmente não poderiam mais viver – ou viver bem – sem que se dispusessem, como a um dever, ao suposto encontro: de um lado, o disparate de se achar, ainda, que se dá a voz a quem se diverte em outra língua; de outro, a crença fatídica de que tal oferta possa vir a ser, algum dia, mais do que isso.

Figura 18 - *Do Valongo à Favela*.



Fonte: http://automatica.art.br/do-valongo-a-favela-imaginario-e-periferia/imagem_portfolio_impreso__0004_do_valongo_a_favela_5. Acesso em: 15 set. 2018.

Figura 19 - O curador indígena Agostinho à direita, da etnia Bororo, de Meruri (MS).



Fonte: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16627>. Acesso em: 15 set. 2018.

Enredamentos: considerações finais

Elaborar uma análise de clara inspiração arqueogenealógica dos modos pelos quais as práticas hegemônicas pertinentes ao encontro arte-museu-educação têm se efetivado segundo a perspectiva de sua franca implicação com o par pedagogização-governo significa, antes de mais nada, ir de encontro a crenças que nos são basilares.

De algum modo, a cada uma das faces da maquinaria aqui investigada – a arte, o museu e a educação – parecia ser necessário render tributos ao mesmo tempo em que se investia na necessidade de que fossem visibilizadas segundo as difenretes modulações que assumem como a condição mesma para o pensamento.

A recusa a tal rendição não diz respeito, todavia, a qualquer coisa como uma “melancolia do desencantamento”, como diz Duve (2010, p. 191) ao apontar o equivocado e portentoso sinal de fim que, não raro, é referido às práticas artísticas contemporâneas, mas sim à única possibilidade de se galgar uma chance para a exequibilidade de tal enfrentamento.

Desta feita, a exigência, no movimento investigativo, da decomposição dos lineamentos majoritariamente constitutivos do encontro arte-museu-educação não diz respeito a qualquer coisa como a recusa da arte, do museu e da educação ou àquilo que os perfaz na forma de um imbricamento, mas sim e tão somente à do seu entendimento como essência a ser revelada. Se se pode dizer, dessa maneira, da possibilidade de uma luta, isso se dá na medida mesma de uma escolha: a de um endereçamento a práticas reais que se sucedem, e não a abstrações generalizadas.

Nesse sentido, viabilizar a realização de um exercício crítico pertinente a tais instâncias é, antes de mais nada, uma forma de honrá-las.

Quando a historicização realizada busca efetivar a visibilização de que diferentes noções de contraconduta, acionadas por palavras como liberdade, revolução, participação, resistência e inclusão (ou seja, segundo o apelo à ideia de libertação ou do enfrentamento eficaz dos problemas do mundo) estão implicadas, antes, com um processo de pedagogização que encontra no trinômio arte-museu-educação uma das mais eficazes formas de governo, isso não se dá como a tentativa da revelação de que o mundo se dividiria entre vítimas e algozes e que, por isso, a necessidade de transformá-lo se faria urgente.

A abstenção a esse tipo de enfrentamento não significa, no entanto, a indefinição de um posicionamento, mas sim uma disponibilidade de atenção: notar que a governamentalidade, também no âmbito do encontro arte-museu-educação, diz respeito a todos e a cada um de tal modo que, ainda que se possa dizer da existência de diferentes

qualidades e níveis no exercício do poder, nada atestaria o absoluto de um sujeito empoderado nem tampouco daquele plenamente cativo, significa observar, também, que a possibilidade de transformação efetiva das práticas reais que se sucedem em nada tem a ver com a noção de que, uma vez desatravancados os caminhos, o curso de seu correto desenvolvimento estaria, enfim, liberado, mas sim com um domínio muito maior implicado com a desestabilização geral das formas que desenham o horizonte histórico de um tempo.

Se isso não diz respeito, tampouco, à imagem da inoperância dos embates – afinal, não parece ser possível dizer da desestabilização das forças majoritárias de um tempo histórico sem a visão de conflitos que, incessantemente, fervilham – interessa ver, naquilo que mostrou este gesto investigativo desde sua arrancada inicial ao final da investida, ou seja, a imagem recorrente de um importante alastramento das investidas museais, a necessidade de um derradeiro esforço de visão no sentido de pensar tal dado em relação às práticas artísticas atuais mantendo-se sob a mira a histórica relação de homologia entre ambas as esferas.

Para isso, parece ser preciso situar, segundo os dados da pesquisa, a própria prática museal no que diz respeito à operacionabilidade de sua lógica inclusiva, à questão da usabilidade dos espaços e seus desdobramentos e, por fim, ao modo eminente de sua concepção nomeadamente educativa.

Nota-se que, se os preceitos descentralizadores da Nova Museologia viriam, a rigor, implodir a forma museal típica, isso não se dá, no entanto, sem o apelo à fastidiosa cantinela que a embala desde a ocasião de seu nascimento: a ideia da construção de uma instituição idealmente democrática, aberta ao público, voltada para a memória do passado e para a construção do futuro (GONÇALVES, 2004).

Assim, se se pode dizer da coexistência, nas práticas museais atuais, de elementos próprios a processos de musealização, à princípio, díspares, supostamente inconciliáveis na medida em que expressariam, cada qual, prerrogativas vinculadas às suas épocas de origem, algo vem nivelar, e, paradoxalmente, deixar à vista, supostas discrepâncias: é a grandiloquência própria à acepção moderna da forma museal típica que continua a ressoar na flexibilização aclamadamente disruptiva, ou, se se preferir, aperfeiçoadamente correccional dos equipamentos expositivo-culturais da atualidade.

Desta feita, a visão dessa articulação vital, extensiva, obviamente, às práticas de outros tempos e capaz de mantê-las, sob tal aspecto, igualmente articuladas segundo diferentes gêneses, permite um endereçamento outro à lógica evidenciada como motor de toda essa maquinaria, ou seja, a inclusivo-educativa, na medida em que sua operacionalização daria a

ver, em suma, a sobreposição da função primeira de seu mecanismo – o ato de musealizar – àquilo mesmo que o justificaria (no que tange ao seu fomento, produção e efeitos). Opera-se, portanto, uma inversão: à ideia de um fazer inclusivo consagrado aos ganhos do que o motiva e fundamenta, vem substituir um fazer inclusivo cujas forças alimentam, sempre, seu próprio centro; na chave agambeniana (2007), trata-se, pois, da efetivação de um trabalho cuja ação é a de incluir para ter sempre o que incluir em um processo generalizado de museificação de tudo o que há.

Nesse sentido, caberia operar uma outra inversão à não rara dedução de que a perda dos contornos das margens de ação do ato museal diria respeito, paradoxalmente, à deflagração de uma espécie de desmusealização, tanto no que concerne à positividade da conquista de uma importante flexibilização em relação à forma-museu típica, quanto, ao contrário, à defesa do arrefecimento mesmo do ato museal, justificada pela acusação de sua banalização: afinal, se tudo pode ser musealizado, o que, efetivamente, o seria?

No que diz respeito à primeira das deduções apontadas, a inversão assinalada ergue-se em atenção ao fato de que, por mais que se possa dizer das práticas museais atuais via, por exemplo, a prescindibilidade física das paredes institucionais ou mesmo da constituição de um acervo, o modo como as relações aí presentes vêm sendo funcionalizadas no que diz respeito, estritamente, à ligação entre a veiculação reiterada dos objetivos básicos da instituição – *grosso modo*, educar para o futuro via a suposta democratização do acesso aos bens artísticos – e aquilo que efetivamente produz e representa, ou seja, a apreensão dessa necessidade, parece erguer, virtualmente, as paredes do primeiro museu moderno que foi fundado, mesmo ou principalmente quando o que aí se nota são os ares do entretenimento e da comercialização típica dos passeios turísticos. Trata-se de observar, com Brulon, para além da referência direta que faz aos ecomuseus, que muitas vezes e cada vez mais, naquilo que hoje se assiste como a efetivação do ato museal, as “vitrines são invisíveis, mas nem por isso inexistentes” (BRULON, 2014, p. 44).

Com efeito, em atenção à segunda dedução apontada, caberia afirmar que a única perda que causaria, pois, à máquina museal, o seu próprio apagamento, ou seja, a possibilidade de seu ingresso em um processo de desmusealização, seria a perda da funcionalização de seu caráter inclusivo segundo a perspectiva já assinalada. No entanto, o que hoje se assiste como uma perda outra, que é exatamente a dos contornos da ação dessa maquinaria inclusiva, ao trazer à tona, igualmente, a ocorrência de um apagamento que não é o de sua desfuncionalização, mas sim o do próprio ato museal no sentido da crescente

naturalização dessa ação, daria a ver, ao contrário, a maximização da potência inclusiva de uma engrenagem musealizadora em franco movimento. Se é, pois, no apagamento mesmo desse ato que reside sua maior força, sua disseminação assinalaria não um processo de desmusealização mas sim, e novamente, a ocorrência de uma espécie de *hipermusealização do real*.

Dado o quadro, ocorre que é exatamente a defesa da usabilidade dos espaços museais (reais e virtuais) que é tomada nos discursos correntes como principal parâmetro da conquista do acesso aos bens artístico-culturais pela população. A maximização dessa defesa, na visão dessas instituições como agentes culturais e de seu usuário como modelador de espaços, viria mostrar como resolvida a velha dúvida da musa: segundo Herbert Muschamp, subir o escadario de mármore para o Olimpo ou estender definitivamente suas mãos para a rua (MUSCHAMP apud GROSSMANN, 1991, s.p.). A assertiva de que a escolha tenha sido a rua, passível de ser defendida nas decisões relativas ao modo como esses edifícios vêm sendo implantados nas cidades, na permeabilidade da relação entre seus espaços internos e o mundo exterior, no chamado que fazem ao turismo ou ao modo como têm flexibilizado suas políticas de visitação, parece, no entanto, ter suas garantias fragilizadas frente aos discursos que não as tomam, propriamente, como o absoluto de um ganho.

Decerto, caberia notar a possibilidade de uma inversão no interior do discurso que apresenta as instituições atuais como o ápice de um processo de democratização, representado nas palavras de Grossmann (1991), por exemplo, via o conceito de anti-museu. A possibilidade de tal inversão diz respeito ao fato de que, se a referida denominação evidencia a recusa de que museus de outrora tenham cumprido a lógica que fundamenta a existência dessas instituições – a inclusiva –, caberia, em atendimento a essa mesma lógica, designar os museus inseridos intensivamente nessa investida, ao contrário, como hiper-museus. Isso se deve ao fato de que, se se há de considerar que uma indubitável e crescente disponibilização física desses espaços às veias da cidade e aos transeuntes que nela circulam tenha se dado ao longo do tempo, nada pode subtrair dos perfis institucionais antecedentes ao atual – museus iluministas e modernos – a razão mesma que os fundou e seguiu fundamentando: no caso, a da democratização do acesso aos bens artístico-culturais da humanidade.

Destarte, a necessidade de que, ao serem pensados, sejam, sob tal aspecto, perspectivados historicamente, ou seja, remetidos aos seus respectivos horizontes históricos ou ao possível de seus tempos-espacos de origem e atuação, permite, em detrimento de uma perspectiva que segue absolutizando-os segundo os termos de uma determinada ideia de

ganho, a defesa de que estiveram, cada qual, maximizados em relação ao ideal do cumprimento dessa missão fundante (ainda que não se endosse, aqui, a defesa de uma evolução, nota-se, por exemplo, que os museus iluministas externaram um salto em termos de abertura ao público se comparados às refinadas galerias do século XVIII, conhecidas pela quantidade de restrições à recepção da pessoa comum) (SUANO apud BEMVENUTI, 2004).

O mesmo poderia ser remetido à ideia de que a referida abertura física dos espaços museais às populações tenha se dado devido a determinados esforços institucionais como algo que, independentemente das possibilidades inerentes ao horizonte do possível de suas respectivas épocas, diria respeito a uma importante libertação, conquistada por alguns, da visão limitada de sua tarefa. Ao que consta, o apelo ao desenho de espaços que primam pelas noções de transparência, permeabilidade e experiência diz da existência do que se identifica, hoje, como *estilo global* na arquitetura (fenômeno análogo ao que se definiu, no Modernismo, como Estilo Internacional) (FOSTER, 2017). A concretização de tais noções nos ambientes construídos sinalizaria, por sua vez e portanto, a ocorrência de um fenômeno bem maior – o da dessacralização do espaço –, intuído por Foucault já na década de 1960 em *De Espaços Outros*, exatamente quando o filósofo se debruça sobre

(...) o espaço em que vivemos, pelo qual somos lançados para fora de nós mesmos, no qual se desenrola precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo e de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos erode é também, em si mesmo, um espaço heterogêneo. Em outras palavras, nós não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual seria possível situar indivíduos e coisas. Nós não vivemos no interior de um vazio que se revestiria de diferentes espelhamentos; nós vivemos no interior de um conjunto de relações que definem alocações irredutíveis umas às outras, e absolutamente não passíveis de sobreposição (FOUCAULT, 2013a, p. 115).

Nesse sentido, oposições antes inteiramente dadas, como por exemplo, entre os espaços público e privado, cultural e útil, do lazer e do trabalho, não parecem mais marcadas por uma surda sacralização. Por isso, à afirmação de Favaretto de que “o modo cultural prioritário de aparecimento da arte atualmente se dá no horizonte da cultura de consumo e não apenas nos espaços convencionados” (FAVARETTO, 2014, p. 22) alia-se a imagem de um desenho de forças que, a despeito de quaisquer limites ou barreiras, correm igualmente pelos espaços, fazendo de todos quase uma e mesma coisa. Destarte, talvez seja mesmo necessário repensar a específica qualidade heterotópica dos museus; no entanto, ao que parece, não pelos mesmos motivos apontados pelo museólogo Mário Moutinho (2014) quando da aposta em sua superação, mas, paradoxalmente, pela maneira como tem sido, na diluição mesma da sacralização dos espaços, superlativamente funcionalizada.

Em suma, em que medida essa espécie de dessacralização do espaço poderia ser tomada como índice de uma positividade absoluta, ou seja, como vinculada, na esteira do discurso museológico dominante, a um efetivo processo de democratização do acesso físico e simbólico aos bens artístico-culturais? De algum modo, a notória posição de Bourdieu no tocante ao assunto parece não cair por terra diante dessa aclamada democratização, principalmente quando o próprio discurso institucional atribui à inclusão da massa da população ou de determinadas minorias, ainda no século XXI, a condição do que é diferencial, ou, no limite, o lugar sempre renovado de uma ideia de conquista.

No que diz respeito, ainda, às ponderações acerca dos novos museus no contexto da dessacralização dos espaços, cabe trazer, por fim, uma rápida mas incontornável abordagem da defesa do espaço aberto do museu como agente cultural e da figura do recém denominado usuário como seu protagonista, e, no limite, modelador, em atenção, inclusive, ao conceito de museu como interface, conforme o pesquisador Martin Grossmann elabora (2011).

Haveria aí a renitente adjetivação do museu como lugar neutro, maleável, pronto para ser utilizado segundo necessidades sociais específicas. Nesse contexto, a palavra neutralidade, historicamente utilizada na crítica ao museu moderno como ambiente que “positiva e absolutiza a obra, convertendo-a numa espécie de universo encapsulado e autorreferido” (MARTINS, 2008, p. 87), sofre uma inversão de sua conotação. Vinculada, agora, à defesa da conquista de uma usabilidade crítica dos espaços reais e virtuais dos museus da atualidade – ainda que os efeitos da utilização individual e coletiva das tecnologias da informação e comunicação seja, hoje, o mistério que nos abraça –, é passível de ser pensada como inextricável ao empoderamento remetido não mais à obra, à exposição ou ao museu, mas sim à figura do usuário (espectador). À crença no protagonismo de seus encontros e ações, extensivas, inclusive, ao manejo do espaço museal, articula-se, portanto, a de que esse espaço, cuja emergência, sustentação e justificativa apoiam-se em bases de cunho educativo por excelência, funcionaria como lugar disponível às coisas do mundo.

Ora, se até mesmo com Rancière (2012), que adverte sobre a necessidade de que se redimensione continuamente a figura do espectador via o exame dos pressupostos que o colocam em um lugar de importância, e que diz que o espaço museal possa vir a funcionar sob uma espécie de vacância se se configurar algo que, muito embora lhe seja pertinente, não é da ordem da garantia ou do controle – ou seja, a eficácia estética –, houve, aqui, a remissão à inelutável dimensão educativa desse espaço como coisa a ser obrigatoriamente levada em conta dado que lhe é constitutiva, o que se dirá em relação a posicionamentos que o tomam,

prévia e prontamente, dado os avanços tecnológicos e às importantes alterações da dinâmica social, como essencialmente porosos às forças que emanam da população que, em tese, os frequenta?

Nesse sentido, há de se problematizar o uso da palavra neutralidade como algo que isentaria o espaço museal da condição de funcionar como palco ou vitrine. Como é sabido, não são todas as coisas ou coisas quaisquer que são mostradas em um palco ou que vão para as vitrines, por mais arrojadas que sejam as suas formas de tratamento. Desta feita, a noção do funcionamento do espaço museal como lugar onde uma suposta neutralidade que se lhe teria despontado como crescentemente constitutiva o traria como uma zona de lutas, antes, inexistentes, a tal ponto que sua conformação corresponderia às forças que, contingencialmente, assumiram determinados espaços-tempos de visibilidade, vem contrapor à visão de sua ininterrupta coercitividade em meio a um jogo cujas cartas estariam desde sempre demasiado marcadas (ainda que isso não diga respeito ao fato de que nada retira, desse mesmo jogo, a possibilidade de que possa falhar), mesmo ou principalmente quando aberto às vicissitudes diárias. Desta feita, haveria como não afirmar, portanto, que essa condição de palco/vitrine evidenciaria a inexistência de uma suposta e específica neutralidade do espaço museal, tanto menos presente quanto mais se puder presumir que reinaria, em seu *mise-en-scène*, qualquer coisa como liberdade?

Decerto, também o papel referido aos espaços museais como agentes culturais essencialmente constituídos como forças transformadoras do social dado sua abertura à *performance* dos novos usuários, mas também às cidades e às ruas, haveria de ser reconsiderado.

Nesse sentido, o conjunto da visão dos desmandos concernentes à dessacralização dos espaços aliados à implementação de equipamentos expositivos de arte – eles mesmos, com seus espaços correntes mas, nem por isso, separados do comum das ruas – como marcos geográficos visceralmente ligados aos sistemas integrados de circulação nas cidades deixa de ser tomado, propriamente, como a imagem do êxito da democratização do acesso físico e simbólico à arte e seu poder absoluto de transformação do real, e passa a ser visto como algo cuja ordem assinalaria, antes, um êxito outro: o do espraiamento desses equipamentos e da necessidade que se teria deles como efeito da sobreposição generalizada da sofisticada tecnologia da máquina formativa museal, diluída e disseminada nos espaços-tempos finamente determinantes *das* ou determinados *pelas* formas de conduta de si e do outro ou, se se preferir, das populações.

Se, com Agamben, não haveria nada de tão inocente e natural no ingresso da arte na estética, e, portanto, em sua ida para os museus, o mesmo poderia ser remetido, pois, à já referida difusão das instituições museais a partir de 1980. Sob tal perspectiva, nota-se que a aclamada abertura física de equipamentos artístico-culturais da época conforme ocorre, por exemplo, com o Centro Cultural São Paulo e com o Sesc Pompéia (SP), trazidos como referenciais de uma produção em arquitetura conscientemente implicada com a utilização da rua como seu principal vetor de funcionalização, e, por isso, infalivelmente apresentada como forma de enfrentamento dos arquitetos que os conceberam aos cerceamentos impostos pela ditadura no país, carece de revisão. Desta feita, sem que se lhes retire o mérito da intenção, assim como a conquista de uma importante materialização que lhe é referida, há de se ressaltar, conforme já dito, que tais inovações na produção da arquitetura não dizem respeito a ganhos particulares ou enfrentamentos solitários que primariam por demonstrar a vitória do par liberdade-resistência. Da mesma maneira, não parece concebível considerar, tampouco, que tais realizações, dado a própria viabilização de seus cursos, tenham sido vistas, sob o ponto de vista da gestão do Estado, como diametralmente opostas às suas linhas de governo, ainda que já estejam situadas na fase terminal do regime ditatorial.

No que diz respeito às atividades nomeadamente educativas desenvolvidas por essas instituições cujo alastramento, é bom lembrar, diz respeito à profusão do próprio intento educativo, importa observar que são apresentadas pela via de projetos trazidos, eminentemente, como transdisciplinares, metodologicamente inovadores, com propostas de fazeres ditos, sempre, como interativos em atenção a uma participação ativa de pessoas de todas as idades, e, inclusive, às questões da acessibilidade.

Se é de um determinado espraiamento do próprio intento educativo que se trata, resta observar que as atividades realizadas como nomeadamente educativas pelas instituições museais, majoritariamente apresentadas pela via de projetos trazidos como transdisciplinares, metodologicamente inovadores, e de teor eminentemente interativo de forte apelo a uma participação ativa de pessoas de todas as idades, assim como às questões da acessibilidade, fazem ver uma atitude englobalizadora, expoente da noção da conquista de uma abrangência totalizante. Nesse contexto, nota-se que um especial apreço é reservado ao público da comunidade escolar, seja pela via do traçado de seus diferentes perfis, seja pelas preparações específicas para sua recepção, ou pela ida dos museus à escola.

O pinçamento de tal quadro, além de buscar atender à sua representatividade no conjunto das ações educativas desenvolvidas tais instituições, se dá, igualmente, em atenção a

um dado digno de nota: esses equipamentos, ao se apresentarem como lugares nos quais estaria em curso um conjunto de práticas pedagógicas renovadas e inovadoras, firmam-se como redutores de tais fazeres também no âmbito escolar, invariavelmente referidos, diante da apresentação da incontornável necessidade de provê-los de um trabalho, de fato, formativo, como demasiado enrijecidos ou amplamente desatualizados devido às agruras da realidade educacional brasileira e à própria dinâmica constitutiva da escola. Nesse sentido, a ação voltada para a formação de docentes é tomada como ponto pacífico de um investimento necessariamente contínuo e natural na educação, tendo em vista seu desenvolvimento.

Nota-se que tal investimento diz respeito a uma das facetas do que se presta, hoje, de modo geral, ao modo de entendimento de como deveriam operar as pedagogias contemporâneas, como fato que, a rigor, diz respeito ao âmbito educativo como um todo. Interessa observar que as iniciativas que aí sobejam, de claro teor progressista, ao denotarem uma franca recusa das práticas reconhecidas como tradicionais, dão a ver um conjunto de fazeres que emergem, no que diz respeito à sua própria concepção ético-política, segundo duas características trazidas, aqui, como principais: a primeira delas, como o incessante apelo à realização de um trabalho educativo aberto às questões extra-artísticas do presente, regradas, de preferência, pelas particularidades do local onde aquela instituição se insere, não como uma escolha dentre tantas outras, mas como sua própria razão de ser frente aos grupos sociais que se lhe avizinham ou, se se preferir, frente ao público; a segunda, como o primado da participação ativa desse público, ou seja, pela produção de tal demanda como modo pelo qual cada um poderia assumir o protagonismo necessário ao exercício crítico de seu lugar na sociedade.

É curioso notar, no entanto, que muito embora tais características possam ser vistas como coincidentes com o que os discursos dos próprios artistas, no contexto da produção da dita arte contemporânea, apregoam, a tensão aqui, investida, assinala a ocorrência, na prática educativa, de investimentos que, ao que parece, resvalam em maior ou menor grau, em uma espécie de prescindibilidade da própria arte.

Se tal fato parece patente, também, em muitas decisões curatoriais que não fazem da produção artística sua única atração ou que extraem dela desdobramentos que deslocam a atenção do público para além de sua materialidade ou proposta, o mesmo pode ser remetido ao modo como muitos museus de arte e instituições afins são fundados, ou seja, pela legitimação da sobreposição de sua aclamada responsabilidade – em suma, a missão educativa

– em relação à matéria mesma da arte, cuja delimitação de abordagem e relevância deveria delinear, a rigor, a iniciativa.

Nota-se, nesse sentido, que museus de arte são inaugurados pela via de empréstimos de coleções públicas e privadas trazidas como privilegiadas no país, alguns dos quais sob um paulatino processo de formação de coleção própria. Sendo assim, o que deveria, afinal, ser especificamente “devolvido” à sociedade, de maneira que o museu pudesse ter sido concebido?

Ainda que a questão da formação de acervo não se constitua mais como algo indispensável para o trabalho dos museus, o que aí parece digno de reflexão é o modo como o apelo educativo tem sido historicamente superposto, privilegiado, favorecido, em relação à matéria mesma que, em suma, pretenderia ofertar.

A questão não estaria em sugerir ou apontar a existência de práticas mais ou menos legítimas, de maior ou menor valor ou mais ou menos acertadas em relação ao que vêm dizer, mas sim o fato de que, na mesma medida em que se apresentam como essencialmente inovadoras porque mais abertas, engajadas e horizontalizadas, expõem uma crença renovada na facticidade de uma educação cujo fundamento está no triunfo de uma ideia já bem conhecida, que é a da emancipação do homem (no caso, do espectador) segundo a tríade autonomia, liberdade e felicidade.

Ao fim e ao cabo, ainda que se tratem de práticas que seguem uma linhagem progressista, avessa aos ditames das diretivas tradicionais, o que aí se assiste continua a presentificar uma concepção teleológica em educação, pela qual, no entanto, o uso que se faz da arte permite entrever, paradoxalmente, algo que parece resvalar em sua própria dispensabilidade.

Assim, caberia trazer às afirmações da museóloga Cristina Bruno (2015), – respectivamente, a de que a preocupação com o educativo no museu sempre diz respeito a um propósito maior que o relacionado com a sua especificidade e a de que o exercício de sua vocação educacional, que se alargou com o passar dos tempos foi o que sustentou os museus até o século XXI –, o inusitado de uma inversão. Se se assevera que formações museais vinculadas aos seus tempos de origem surgiram como sucessivas respostas ao irrefutável anacronismo daquelas que as precederam segundo um mecanismo cuja sustentação apoia-se na ideia de consecutivas crises que vão sendo superadas em direção a formações sempre melhores devido ao incremento, em termos de abrangência e eficácia, de sua missão educativa, seria igualmente plausível abordar a questão pela defesa de que é exatamente nessa

específica toada que a promessa do acesso a uma experiência formativa em arte, idealmente transformadora e indispensável para o desenvolvimento geral comum, segue sendo arrastada há mais de duas centenas de anos.

Destarte, em atenção, por exemplo, à advertência de Grossmann, no contexto de suas elaborações acerca dos museus, que nos tempos atuais uma nova intenção venha a sugerir não mais a ideia do alcance de um “‘futuro perfeito’, mas antes, a preservação de um estado de equilíbrio dinâmico” (GROSSMANN, 1991, s.p.), talvez seja possível considerar que a afirmação do deslocamento, no caso do trabalho museal, de sua ênfase para o presente, menos exclui do que reforça o sempre mesmo mote que o fundou. Não mais como um trabalho cujos frutos estariam exclusivamente atrelados à visão de um salto no tempo – uma vez que o futuro, como a única época possível de seu colhimento, era visto como o vislumbre do alcance de um ponto perfeito, total, a ser incessantemente demarcado –, a substituição desse ponto (o futuro) por uma espécie de estado de equilíbrio dinâmico, o mantém sob a mira de um trabalho que, em ato contínuo, segue arrastando-o na medida mesma em que busca cumprir a suposta necessidade de sua eterna função: a de sanar o presente de seus males. Tratar-se-ia, pois, de uma alteração aparente, pois não retira do conhecido mote educativo da instituição museal, a lógica de seu funcionamento.

Nota-se, ainda, sob tal perspectiva, que quaisquer avaliações que apareçam como negativas referentes à conquista desta função museal educativa, vem sobrepor a insistente defesa da existência de uma dicotomia entre teoria e prática, externada, aqui, via as palavras da museóloga Manoelina Cândido, como representativa da maior parte dos escritos pesquisados, pela qual, em suma, devido ao mais diferentes e sempre mesmos motivos – econômicos, políticos, sociais, etc., sintetizados pela recorrente afirmação de uma crise – afirma-se que é preciso “inserir, de fato, a Museologia nos museus” (CÂNDIDO, 2013, p. 25). Ainda que a afirmação seja irrefutável, o perigo dela reside no fato de que é na lógica dessa dicotomia que estabelece *ad infinitum* um descompasso entre teoria e prática – e pela qual a última aparece invariavelmente sob o contínuo esforço de acompanhar a primeira –, que parecem estar para sempre apaziguadas todas as ações aí realizadas (e não realizadas), uma vez que esforços e conquistas efetivas são continuamente relegados a um tempo tanto mais próximo quanto inalcançável

À evidência do triunfo da instituição museal permitiria ressaltar, ainda, uma outra: a de que a produção da arte estaria a ser funcionalizada, de uma forma nunca antes vista, como seu braço forte. Essa assertiva diz respeito a algumas leituras possíveis da relação arte-museu

na contramão da defesa do êxito que incide em tal âmbito. Conforme visto, o crítico de arte e historiador Hal Foster, por exemplo, ao afirmar a substituição da tradicional função do museu como lugar de reanimação mnemônica da arte visual pelo corrente uso do arquivo eletrônico como forma de sua captação (acessível, a rigor, em qualquer lugar) traz como “a imagem primária da ‘arte’ hoje” (2002, p. 190) a do repasse, nesses espaços, do apelo visual à exposição e, dela, ao prédio do museu como espetáculo. Se não parece ser prerrogativa dos museus de arte esse tipo de ocorrência, é em seu específico *mis-en-scène* que surge com uma peculiar evidência. De algum modo, talvez fosse possível afirmar que, hoje, são os museus de arte que possibilitariam a deflagração de discursividades implicadas com a emergência de um processo de musealização ainda sem nome. Desta feita, interessa ressaltar o que aí se assiste, de fato, como específico, e que é de suma importância.

A filósofa Otília Arantes (1991), em sua abordagem acerca dos novos museus, chama a atenção para o fato de que estes estariam a providenciar, em relação ao notório processo deflagrado pela arte nos anos de 1950 e 1960 – pelo qual se assistiu a desestetização de sua produção na tentativa de aproximá-la do social ou do cotidiano da vida na forma de uma cultura de massa –, uma espécie de momento complementar invertido. A defesa de uma complementaridade invertida diz respeito à promoção, na esfera desses museus, de um intenso processo de estetização do social, que introduz o cotidiano no domínio antes reservado da cultura, e não o contrário (como a produção da arte teria realizado).

Algo parece, no entanto, permitir a expansão de tais assertivas em atenção ao fato de que, principalmente a partir de 1980, um dos traços mais característicos da arte contemporânea diz respeito ao ingresso de sua produção em um processo de estetização generalizada (FAVARETTO, 2014). Ainda que tal traço não seja eminente em todas as produções da arte atual, urge notá-lo, em relação à prática dos novos museus, via uma reciprocidade ímpar, capaz de criar uma atmosfera que torna o trabalho de um em relação ao outro, indiscerníveis. Se, conforme atesta Basbaum (2012), jamais teria sido possível determinar uma relação fixa de prevalência entre ambas as esferas – a da arte e a do museu, algo viria, portanto, sinalizar a ocorrência de um incontornável emaranhado entre essa específica produção da arte e o ato de musealizar, como nunca antes visto.

No entanto, se a estetização generalizada própria à arte contemporânea parece contribuir fortemente para a nova estratégia da instituição museal que é exatamente a de tudo musealizar, o espraiamento eficaz de uma função musealizadora estetizante corre em sentido contrário ao da possibilidade de uma valoração significativa da arte, ela mesma diluída no

social. Assim, se a estetização do social pode ser vista como sinal do triunfo do trabalho museal – quanto menos perceptível, mais eficaz –, a estetização generalizada da arte diluída na vida assinalaria a perda da eficácia própria da arte, cuja condição, ao contrário da do ato musealizador, é a de não passar despercebida. A arte, quando dissolvida na vida, perde sua potência que é exatamente a do dissenso, ou seja, a da disponibilização de um choque entre diferentes regimes de sensorialidade (Rancière, 2012).

A estetização generalizada própria à produção da arte contemporânea, no processo mesmo de uma estetização do social como a mais recente marca do avanço da pedagogização inerente ao ato musealizador, assinalaria, pois, não propriamente a expansão, conforme Malraux (apud FOSTER, 2016) teria previsto, das possibilidades efetivamente formativas de uma metatradução continuamente reorganizada segundo as forças próprias à recomposição aurática da obra publicamente exposta, mas, antes, a maximização de uma lógica que daria a ver uma determinada auratização do social, paradoxalmente confundida com a própria realidade vivida. Nesse sentido, seria possível afirmar que se assiste, hoje, principalmente pela via dos museus de arte, à evidenciação de práticas cuja perda de contornos daria a ver algo como a fetichização do social, das relações humanas, da vida.

Se isso não diz respeito, obviamente, ao único modo pelo qual as produções da dita arte contemporânea se manifestam, nem tampouco a tudo o que poderia ser dito acerca dos museus atuais, a escolha em trazer o cenário expositivo institucional da arte pelo que lhe é hegemônico, e a ele retornar segundo o que foi possível ver no curso de um processo investigativo crivado pelo escrutínio da pedagogização entendida como pertinente a tais instâncias sob a perspectiva da governamentalidade, assinala a defesa da importância que tem em um momento no qual se assiste à emergência de discursos que apontam para a ocorrência de um processo de musealização ainda sem nome e, no âmbito da arte, a uma recente disseminação da noção de que se antes a pergunta a ser feita era “isto é arte?”, se trata agora de perguntar: “isso precisa ser arte”? (ARCANGEL apud JUNQUEIRA, 2015, p. 145).

Mostrar a que veio o vanguardismo nomeado por Duve como o enfeixe dos discursos que investem na arte uma tarefa teleológica, evidenciado aqui na aventura de uma historicização das práticas artísticas no país, não diz respeito, claro está, ao entendimento de que as aberturas que fundam o trabalho das vanguardas não existam. Todavia, a tarefa realizada permite assinalar uma diferença crucial entre o trabalho mesmo das vanguardas como necessariamente implicado com a condição de um desconhecimento fundamental – não saber mais o que a arte é, a quem se endereça e o que significa ser um artista (DUVE, 2010) –,

e o de um trabalho que faz da imagem do incerto o produto acabado de sua própria condição de existência.

A pergunta “isso precisa ser arte?” foi formulada pelo artista Cory Arcangel no contexto de sua visão sobre as recentes mudanças no campo da mídia, segundo a ideia de que “não existe mais rua de mão única. Tudo é participativo. As pessoas simplesmente fazem coisas [...]” (ARCANGEL apud JUNQUEIRA, 2015, p. 145).

Em um texto intitulado *Arte, não-arte e a partir da arte*, o curador do Instituto Pipa, Luiz Camillo Osorio (2019), utiliza, dentre outras, imagem de semelhante apelo às inovações tecnológicas para colocar na berlinda uma noção arraigada de arte, alertando sobre a necessidade de se expandir a definição do conceito.

Decerto, assim como aconteceu há algumas décadas com a palavra obra, a denominação arte parece não mais comportar o que tem sido feito em seu nome. O problema, no entanto, estaria em entender a necessidade de tal expansão não pela via do mistério que justificaria, em tese, as artimanhas das vanguardas, mas sim pelo pleno reconhecimento daquilo a que se refere. Osorio, por exemplo, ao analisar a incorporação, nos ambientes expositivos de arte, de práticas que não dizem respeito à arte, se refere a um dos finalistas do *Turner Prize* de 2018, o coletivo *Forensic Architecture* – uma agência de pesquisa independente, voltada a um trabalho de cunho social, composta por arquitetos, pesquisadores, artistas, cineastas, desenvolvedores de *software*, jornalistas investigativos, arqueólogos, advogados e cientistas – como exemplar do fato de que se trata de uma iniciativa que, ao trazer à tona o que antes estava velado, converge com as possibilidades atuais do fazer artístico, de tal sorte que já não faz mais muita diferença como denominamos uma atividade, uma imagem ou um objeto, uma vez que “tornar-se arte é uma virtualidade inerente ao desencadeamento de qualquer tipo de intervenção” (OSORIO, 2019, s. p.).

A dupla contradição em afirmar a prescindibilidade da arte sem deixar de clamar pelo que denomina como “devir-arte” (OSORIO, 2019, s. p.) ao mesmo tempo em que imputa a tal noção uma tarefa de cunho denunciativo, já dá uma boa mostra daquilo a que se refere Rancière (2012) quando diz que a vontade de repolitizar a arte hoje torna evidente que não se sabe mais ao certo o que a política e a arte fazem.

Assim, é curioso notar que é em meio a assertivas que ressuscitam Beuys ao aclamar que a sua defesa de que todos são artistas permite uma forma de expansão da arte em direção a “atividades em crise como a pedagogia e a política” (OSORIO, 2019, s. p.), de tal maneira que modos de produção de subjetividade e de viver juntos acabam por serem revistos, isso

não se dá sem uma importante alusão à própria arte como insuficiente na medida em que é referida a partir de outras funções que lhes seriam acopladas e que permitiriam, enfim, “que se vá além dela, não se fixando na mera condição de obra de arte” (OSORIO, 2019, s. p.).

Com efeito, a renitente afirmação de que todos somos artistas não parece dizer respeito, majoritariamente, à justificativa já formulada de sua correspondência com a noção de uma equivalência entre as inteligências dos homens, conforme propõe Rancière em *O mestre ignorante* (JUNQUEIRA, 2015); o que, a rigor, permitiria acionar o encontro arte-museu-educação segundo a qualidade de uma vacância (acionada pelo autor, e correlata à imagem do espaço kafkiano elaborada por Agamben) ou, no limite, pela sua própria dispensabilidade.

Ao contrário, a remissão hegemônica a tal assertiva a toma como a imagem mesma da democratização do acesso à arte, na medida em que assevera sua missão em levar a criatividade para todos e cada um como forma de um enfrentamento colaborativo das mazelas sociais nos assolam; o que, a rigor, permitiria evocar o encontro arte-museu-educação pela via da pedagogização cujo apelo expressa a eficácia do vanguardismo (aludido por Rancière quando de sua referência às metapolíticas na obliteração do trabalho da arte).

Nota-se, portanto, naquilo que emerge como um processo de musealização ainda sem nome, uma importante correspondência entre o triunfo do alastramento do museal e de um rol de práticas artísticas cuja valência em se combinar com diferentes formas do social, além de assumir uma espetacularização outra que a referida por Foster (2009), evoca, igualmente, uma importante indefinição do que seja a arte, não, todavia, como a abertura necessária ao caminho das vanguardas, mas sim pelo risco que assume da perda da arte e da política juntas (RANCIÈRE, 2012) em sua franca implicação com a plena pedagogização das relações sociais.

Por isso, os traçados correspondentes às composições efetuadas, acionadas pelas palavras liberdade, revolução, participação, resistência e inclusão como os lugares eminentes do escrutínio da pedagogização referida ao encontro arte-museu-educação, ao mostrarem, cada qual, o ponto exato de sua própria inversão, evidenciam que o ato de dilatar o tempo e exaurir os espaços até as vias de um esgotamento foi, em suma, a escolha desta tese. Nesse sentido, a evocação da obra de Nauman, conforme consta na apresentação, vem arrematar a empreitada conferindo-a a derradeira imagem de uma ação obstinada à tentativa de abrir uma brecha nos limites do visível e do dizível de um espaço-tempo, esgarçando-os na medida do repetido desbaste de suas normalizações. Tratou-se, em suma, de um incessante trabalho do fim cuja

aposta foi a da insurgência de liames outros em meio à desnaturalização da matéria mesma de que é feito.

Referências

- ABREU, R. Síndrome de museus? **Série Encontros e Estudos**, Rio de Janeiro, 1996. 51-68. Disponível em: <<http://www.reginaabreu.com/site/imagens/attachments/artigos/Sindrome%20de%20museu.pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2016.
- AGAMBEN, G. **Profanações**. Tradução de José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 132-143, 2009a.
- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009b.
- AGAMBEN, G. Arqueologia da obra de arte. **Princípios**, Revista de Filosofia, Natal, v. 20, n. 34, p. 349-361, jul./dez. 2013a. Disponível em: <<http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/34P-349-361.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2016.
- AGAMBEN, G. **O homem sem conteúdo**. Tradução de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.
- AGOSTINHO, o curador indígena da etnia Bororo em atividade, Meruri (MS). Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16627>>. Acesso em: 15 set. 2018>. Acesso em: 15 set. 2018.
- AGOSTINI, A. **A batalha do Avaí do Dr. Pedro Américo**, Caricatura, 1879. Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/pinturas/artista/Angelo%20Agostini>>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- ALMEIDA, M. M. Mudanças sociais / Mudanças museais, Nova museologia / Nova História - Que relação? **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, p. 99-118, 1995. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/254>>. Publicação on-line: jun. 2009.
- ALVES, A. A. D. A. Um projeto para o Brasil: arquitetura e política na trajetória de Lina Bo Bardi no Brasil, 1946–1977. **Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 35-48, jul. dez. 2014. ISSN 1984-4506. Acesso em: 17 jan. 2019.
- ALVES, V.; REIS, M. A. Tecendo relações entre as reflexões de Paulo Freire e a mesa redonda de Santiago do Chile, 1972. **Museologia e Patrimônio**, v. 6, n. 1, p. 113-134, 2013. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/253/220>>. Acesso em: 2017 ago. 30.
- ALVES, V.; REIS, M. A. Tecendo relações entre as reflexões de Paulo Freire e a mesa redonda de Santiago do Chile, 1972. **Museologia e Patrimônio**, v. 6, n. 1, p. 113-134. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/253/220>>. Acesso em: 2017 ago. 30.

- AMARAL, A. **Arte e meio artístico:** entre a feijoada e o x-burger. São Paulo: Nobel, 1983.
- AMARAL, A. **Correspondência:** Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. 1ª. ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, v. 2, 2001. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade).
- AMARAL, A. **Arte e sociedade:** uma relação polêmica (catálogo). São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. Texto e curadoria de Aracy Amaral.
- AMARAL, A. A efervescência dos anos 80. In: _____ **Textos do Trópico de Capricórnio:** artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: 34, v. 3. Bienais e artistas contemporâneos no Brasil, 2006. p. 212-215.
- ANDRADE FILHO, O. Primeiro e segundo salão de maio. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 9 set. 1939. p. 7.
- ANDRADE, M. O movimento modernista. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 fev. 2002. não paginado. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,semana-de-22-por-mario-de-andrade,20020210p2229>; <http://www.vermelho.org.br/noticia/175420-11>>. Acesso em: 20 jan. 2017.
- A MÃO do povo brasileiro, Exposição, 1969. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/mao-do-povo-brasileiro>>. Acesso em: 10 jul. 2018.
- AQUINO, J. G. A governamentalidade como plataforma analítica para os estudos educacionais: a centralidade da problematização da liberdade. In: BRANCO, G. C.; VEIGANETO, A.; (ORG.) **Foucault:** filosofia & política. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 195-211.
- AQUINO, J. G. Defender a escola das pedagogias contemporâneas. **Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 19, n. 4, p. 669-690, out. dez. 2017.
- AQUINO, J. G.; CALIXTO, C. R. Empreendedorismo e racionalidade pedagógica moderna: imbricações. **Educação**, Porto Alegre, v. 38, n. 3, p. 434-444, set. dez. 2015.
- AQUINO, J. G.; RIBEIRO, C. R. Processos de governamentalização e a atualidade educacional: a liberdade como eixo problematizador. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 57-71, 2009.
- AQUINO, J. G.; VAL, G. M. Uma ideia de arquivo: contributos para a pesquisa educacional. **Pedagogía y saberes**, Bogotá, n. 49, p. 41-53, 2018. Disponível em: <<http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/PYS/issue/view/565>>. Acesso em: 20 jul. 2017.
- ARANTES, O. B. F. Os novos museus. **Novos Estudos**, São Paulo: CEBRAP, n. 31, p. 143-160, out. 1991.
- ARANTES, O. B. F. Fronteiras da modernidade. **Jornal de Resenhas**, São Paulo, mar. 1998.
- ARANTES, O. B. F. A virada cultural no sistema das artes. **Margem Esquerda**, São Paulo, v. 6, p. 62-75, 2005.
- ARAÚJO, M. Um modelo que merece aplausos. [Entrevista concedida a] Alberto Bombig; Marcelo Osakabe. **Época**, São Paulo, p. 56-58, 1º abr. 2013.
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, G. C. **Arte e Crítica de Arte**. 2ª. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO. Direção: Peter Cohen. Produção sueca, 1989. Película, cor. 119 min.

ARRIAGA, A. Desarrollo del rol educativo del museo: narrativas y tendencias educativas. **Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais da UFSM**, Santa Maria, n. 7, p. [1-24], 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/viewFile/3070/2156>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

ATHAYDE, R. Trajetória de Kandinsky é foco de nova exposição no CCBB. [Entrevista concedida a] Elemara Duarte. **Hoje em dia**, Belo Horizonte, 13 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/artes-visuais/trajet%C3%B3ria-de-kandinsky-%C3%A9-foco-de-nova-exposi%C3%A7%C3%A3o-do-ccbb-1.302547>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

BARBUY, H. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 4, p. 211-261, jan. dez. 1996.

BARBUY, H. A comunicação em museus e exposições em perspectiva histórica. In: MAGALHÃES, A. M.; BEZERRA, R. Z.; BENCHETRIT, S. F. (. **Museus e comunicação: exposições como objeto de estudo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, v. 1, 2010. p. 113-129.

BARDI, L. B.; GONÇALVES, M. Bahia no Ibirapuera. Catálogo da Exposição. V Bienal de São Paulo, 1959. In: FERRAZ, M. C.; (ORG.) **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994. p. 134-136. ISBN 8585751061.

BARR JR., A. H. "Torpedo" diagrams of the ideal permanent collection of The Museum of Moderns Art, 1941. Disponível em: <<http://sfaq.us/2016/03/a-torpedo-in-the-rough-sea-of-time/>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

BARTHOLOMEU, C. Dossiê Warburg. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 118, 2009.

BASBAUM, R. Perspectivas para o museu no século XXI. **Periódico Permanente**, São Paulo, v. 1, n. 1, 2012. ISSN 2318-4647. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/perspectivas-para-o-museu-no-seculo-xxi>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

BELLESA, M. O projeto de Lina Bo Bardi de tornar a cultura popular referência para o desenvolvimento. **Instituto de Estudos Avançados**, Notícias. São Paulo, p. não paginado, nov. 2017. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/mao-do-povo-brasileiro>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

BELO HORIZONTE. Inhotim: museu alia arte contemporânea e meio ambiente. **Portal da Prefeitura de Belo Horizonte**, Sala do Turista, Museu de Inhotim, Belo Horizonte, [s. d.]. Disponível em: <http://portalpbh-hm.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=salaturista&lang=pt_BR&pg=5342&tax=14658>. Acesso em: 7 dez. 2015.

BEMVENUTI, A. **Museus e educação em museus - história, metodologias e projetos, com análises de caso**: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Niterói e Rio Grande do Sul.

2004. Dissertação (Artes): Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

BENETTI, L. Exercícios de contenção, saturação e reiteração: algumas aproximações entre Bruce Nauman e Samuel Beckett. **ARS**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 176-193, 2011.

BENJAMIN, W. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: _____ **Rua de mão única: obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, v. 2, 1987.

BENJAMIN, W. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: _____ **O anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BERGSON, H. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BEZERRA, D. A. Os carnavais do Rio de Janeiro entre 1934 e 1937 e o movimento folclorista: dimensões do debate. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, UNESP, v. 8, n. 2, p. 52-66, jul. dez. 2012. ISSN 1808-1967.

BEZERRA, D. B.; OLIVEIRA, P. C.; SERRES, J. C. P. Cibermuseus e memória na rede: o Museu das Coisas Banais (MCB) como meio e lugar de memória. **Museologia e Patrimônio**, v. 9, n. 2, p. 137-159, ago. dez. 2016. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/issue/view/24/showToc>>. Acesso em: 2 jul. 2017.

BOIS, Y.-A. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BORGES, J. L. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte da Europa e seu público**. São Paulo: EDUSP, 2007.

BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BRAGA, J. L. M. Desafios e perspectivas para educação museal. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, DF, v. 6, n. 12, p. 54-67, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/23288>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

BRASIL. **Lei nº. 9.790, de 23 de março de 1999.**, Dispõe sobre a qualificação de pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, como Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público, institui e disciplina o Termo de Parceria e dá outras providências. Brasília, DF, 1999. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9790.htm>. Acesso em: 18 jul. 2017.

BRASIL. **Lei nº. 9.637, de 15 de maio 1998**, Dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais, a criação do Programa Nacional de Publicização, a extinção dos órgãos e entidades que menciona e a absorção de suas atividades por organizações sociais, e dá outras providências, Brasília, DF, 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/LEIS/L9637.htm>. Acesso em: 20 jul. 2017.

BRAYNER, F. H. A. "Paulofreireanismo": instituindo uma teologia laica? **Revista Brasileira de Educação**, v. 22, n. 70, p. 851-872, jul. set. 2017. ISSN 1413-2478. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782017000300851&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 17 jan. 2018.

BRITO, S. S. **Lucio Costa: o processo de uma modernidade**. Arquitetura e projetos na primeira metade do século XX. 722 f. 2 v. Tese (Doutorado) Arquitetura - Universidad Politécnic de Catalunya, Barcelona. 2014.

BRULON, B. Os mitos do ecomuseu: entre a representação e a realidade dos museus comunitários. **Revista Musas**, n. 6, p. 30-47, 2014.

BRUNO, C. Museologia e museus: princípios, problemas e métodos. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 10, n. 10, 1997. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/27>>. Acesso em: 1 dez. 2018. Publicação on-line: jun. 2009.

BRUNO, M. C. O. Museologia e museus: os inevitáveis caminhos. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, 2006. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/419>>. Acesso em: 1 dez. 2018. Publicação on-line: jun. 2009.

CAETANO, G. O bloco Chave de Ouro nos tempos da ditadura militar: a trajetória de um rebelde folião! **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 44-53, dez. 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/3165>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. **III ENECULT:**, Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura; Faculdade de Comunicação, UFBA; Salvador, p. [18 páginas não numeradas], 23 a 25 maio 2007. Disponível em: <http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/calabre_1_politicas_culturais_no_brasil_balanco_e_perspectivas.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2017.

CÂMARA, R. N. A patrimonialização de material genético brasileiro: o estudo de caso da coleção de fungos filamentosos do Instituto Oswaldo Cruz. **Museologia e Patrimônio**, v. 1, n. 1, p. 132-133, jul. dez. 2008. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmmus/issue/view/2/showToc>>. Acesso em: 2 jul. 2016.

CAMNITZER, L. A arte como atitude. [Entrevista concedida a] Cayo Honorato. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 147-155, nov. 2009.

CANCELLI, E. Intelectualidade e poder: inconformidade na Guerra Fria. **ArtCultura**, Uberlândia, n. 9, p. 111-118, jul. dez. 2004.

CÂNDIDO, M. M. D. Ondas do pensamento museológico brasileiro. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 20, n. 20, 2003. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/37>>. Acesso em: 20 jul. 2015. Monografia de conclusão de especialização publicado em revista.

CÂNDIDO, M. M. D. **Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento**. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

CÂNDIDO, M. M. D.; ROSA, M. M. Entre mastodontes e Frankensteins: caminhos para o delinamento de políticas de acervos em museus. **Revista Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 24, p. 153-162, dez. 2014.

CANEVACCI, M. The ubiquitous museum. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 4, n. 7, p. 130-150, out. nov. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16777>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

CARDOSO, J. Cerâmica pernambucana. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1947. p. [2].

CARDOSO, R. Os Salões de Maio e o debate entre tendências ao final da década de 1930. **Anais do Colóquio Histórias da Arte em Exposições**, Campinas, 2014. 101-114.

CARDOSO, R. Modernismo e contexto político: a recepção da arte moderna no correio da manhã (1924-1937). **Revista de História**, São Paulo, p. 335-365, 2015. ISSN 0034-8309; online ISSN 2316-9141. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-83092015000100335&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 18 jan. 2018.

CASTRO, E. **Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTI, A. M. T. A relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na metade do século XIX. In: XXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE **Anais**. Rio de Janeiro: CBHA; UFRJ; UERJ, 2003.

CCBB apresenta Kandksinky em quatro capitais. **O Dia / Brasil Econômico**, Seção Vida e Estilo, 5 dez. 2014. Disponível em: <<http://brasileconomico.ig.com.br/vida-e-estilo/2014-12-05/ccbb-apresenta-kandinsky-em-quatro-capitais.html>; https://odia.ig.com.br/_conteudo/vida-e-estilo/2014-12-05/ccbb-apresenta-kandinsky-em-quatro-capitais.html>.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Kandinsky: tudo começa num ponto**. São Paulo; Rio de Janeiro; Belo Horizonte; Brasília. Catálogo de exposição.: [s.n.], 2014-5. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/kandinsky-tudo-comeca-num-ponto-3/>>. Acesso em: 17 jul 2016.

CHAGAS, M. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 19, n. 19, p. 43-81, jun. 2002. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

CHAGAS, M. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. Chapecó: Argos, 2006.

CHAGAS, M. Os museus na moldura da crise. **Revista Brasileira de Museus**, Brasília, n. 5, Ano VII, p. 102-121, 2011. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/01/Revista-Musas-5.pdf>>. Acesso em: 2 dez. 2018.

CHAGAS, M. D. S. Millôr Fernandes e a nova museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 2, n. 2, p. 67-71, 1994. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/536>>. Acesso em: 6 jan. 2016. Publicação online: maio 2009.

- CHAGAS, M. S. Museus, memórias e movimentos sociais. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, n. 41, p. 5-16, fev. 2012. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654>>. Acesso em: 1 dez. 2018.
- CHAUÍ, M. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHAUÍ, M. 500 anos. Cultura e política no Brasil. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 38, dez. 1993.
- CHAVES, M. L. C. P. O museu do MST e a emergência de uma nova museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 47, n. 3, p. 91-107, jan. jul. 2014.
- CHIARELLI, T. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999.
- CHIARELLI, T. MUSEUS: para que serve? A origem dos museus e sua expansão pelo mundo. [Entrevista cedida a] Cristiane Ballerini. **Museu em movimento**, Série. Produção: Fundação Padre Anchieta. UNIVESP TV (Universidade Virtual do Estado de São Paulo). [São Paulo], 24 jul. 2012. Disponível em: <<http://univesptv.cmais.com.br/museu-em-movimento>>. Acesso em: 2015 ago. 28. Cor. Suporte digital. 27 min 5 seg.
- CHRISPINO, Á. Os cenários futuros como consenso social: do contrato social ao universo educacional. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Brasília, v. 82, n. 200-01-02, p. 40-56, jan. dez. 2001. Disponível em: <<http://rbep.inep.gov.br/index.php/rbep/article/view/916/891>>. Acesso em: 18 fev. 2016.
- CINTRÃO, R. **Exposições exemplares: as salas de exposição de São Paulo de 1905 a 1930**. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- CLARK, N. When it comes to art, the Brazilians know what they like. lots of it. **Independent**, Culture, Londres, 24 mar. 2012. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/when-it-comes-to-art-the-brazilians-know-what-they-like-lots-of-it-7584114.html>>. Acesso em: 20 jan. 2016.
- CLIFFORD, J. Museus como zonas de contato. **Periódico Permanente**, n. 6, fev. 2016. ISSN 2318-4647. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford>>. Acesso em: 15 set. 2016.
- COLETIVO AUTÔNOMO DE MEDIADORES. **ColetivoAM**. Porto Alegre: Wordpress (blog), [s. d.]. Disponível em: <<https://coletivoam.wordpress.com>>. Acesso em: 3 set. 2017.
- COLETIVO AUTÔNOMO DE MEDIADORES. Documentos do Coletivo Autônomo de Mediadores (2013). **Dazibao**, 2015. Disponível em: <<https://dazibao.cc/textos/documentos-do-coletivo-autonomo-de-mediadores-2013-1/>>. Acesso em: 20 jan. 2016. Texto originalmente publicado no blog do coletivo, no ano de 2013..
- COLETIVO SUPERFLEX. **O passeio das baratas**, 2015. Disponível em: <<https://museudoamanha.org.br/pt-br/content/passeio-das-baratas>>. Acesso em: 23 out. 2018.
- CORAZZA, S. M. **Artistagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 6 jul. 1939.

CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

CUNHA, G. L. Medio, Moitoro, Valorizo. **Dazibao**, [s. d.]. Disponível em: <<https://dazibao.cc/textos/medio-monitoro-valorizo/>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

CUNHA, G. L. Arte contemporânea: sobre a implantação do sistema de (valorização do) valor. **Dazibao**, n. 3, 2015. Disponível em: <<https://dazibao.cc/textos/arte-contemporanea-sobre-a-implantacao-do-sistema-de-valorizacao-do-valor/>>. Acesso em: 9 set. 2015.

DANTAS, M. Um museu para multidões. [Entrevista cedida a] Cristiane Ballerini. **Museu em movimento**, Série. Produção: Fundação Padre Anchieta. UNIVESP TV (Universidade Virtual do Estado de São Paulo). [São Paulo], 24 jul. 2012. Disponível em: <<http://univesptv.cmais.com.br/museu-em-movimento>>. Acesso em: 28 ago. 2015. Série Museu em movimento. Cor. Suporte digital. 25 min 16 seg.

DAZZI, C. Pai e construtor da arte brasileira: a Academia das Belas Artes na reforma da educação promovida por Benjamin Constant em 1890-1891. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 4, n. 10, p. 19-37, mar. 2013.

DE DUVE, T. Cinco reflexões sobre o julgamento estético. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 43-65, nov. 2009. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/174186/000760263.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

DE DUVE, T. O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20? **Arte e Ensaios**, n. 20, jul. 2010.

DE DUVE, T. **Fazendo a escola (ou refazendo-a)**. Chapecó: Argos, 2012.

DELEUZE, G. O ato de criação. **Conferência FEMIS (Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son)**, Paris, 17 mar. 1987. Disponível em: <https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2018. Trad. José Marcos Macedo. A versão integral da conferência foi publicada pela primeira vez em *Trafic*, nº 27, outono de 1998. Edição brasileira: Folha de São Paulo 27 jun. 1999.

DELEUZE, G. ¿Que és un dispositivo? In: _____ **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161. Disponível em: <<http://escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

DELEUZE, G. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELFINO, L. O complexo de Sansão: como demolir um templo sem dannificar suas paredes. **Lindonéia**, n. O complexo de Sansão: como demolir um templo sem dannificar suas paredes, p. 12-17, dez. 2010. Disponível em: <<https://estrategiasarte.net.br/lindoneia/lindoneia-0>>. Acesso em: 10 jul. 2015. 2010.

DIAS, B.; FERNANDES, T. Mapas de interseções na educação em visualidade: evento artístico como pedagogia. **Visualidades**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 137-161, jul./dez. 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas**: Como levar o mundo às costas? Madrid: Museu Reina Sofia, 2010-2011. Disponível em: <<https://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0s-costas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>>. Acesso em: 15 jul. 2017. Catálogo da exposição homônima. Texto de apresentação..

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-209, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. Cascas. **Serrote**, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. Remontar, remontagem (do tempo). **Cadernos de Leituras**, Belo Horizonte, n. 47, p. 1-7, jul. 2016. Disponível em: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2017.

DIREÇÃO GERAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL (PORTUGAL), [ca. 2014]. Disponível em: <www.patrimoniocultural.gov.pt>. Acesso em: 20 jul 2017.

DO VALONGO à Favela. Disponível em: <http://automatica.art.br/do-valongo-a-favela-imaginario-e-periferia/imagem_portfolio_impresso__0004_do_valongo_a_favela_5>. Acesso em: 15 set. 2018>. Acesso em: 15 set. 2018.

DOMINICI, T. P. Uma discussão acerca da presença de museus na internet: a era das redes sociais e o observatório virtual como o espontâneo Museu do Universo Observável. **Museologia e Patrimônio**, v. 7, n. 2, p. 60-84, ago. dez. 2014. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/issue/view/20/showToc>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

DOMINICI, T. P.; RANGEL, M. F. Utilizando conceitos de patrimônio como uma estratégia de proteção do direito à luz das estrelas. **Museologia e Patrimônio**, v. 10, n. 1, 2017. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/issue/view/27/showToc>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

DOURADO, T. Atenta ao social, Lina Bo Bardi traçou a alma do centro de Salvador; projetos. Comentários de Carla Zollinger. **G1**, G1 BA; Salvador 466 anos. Salvador, p. não paginado, abr 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bahia/salvador-466-anos/noticia/2015/04/atenta-ao-social-lina-bo-bardi-tracou-alma-do-centro-de-salvador-projetos.html>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

DUARTE, A. Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS / UNIRIO)**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, 2013.

DUARTE, E. Trajetória de Kandinsky é foco de nova exposição do CCBB. **Hoje em dia**, Belo Horizonte, 13 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/artes-visuais/trajet%C3%B3ria-de-kandinsky-%C3%A9-foco-de-nova-exposi%C3%A7%C3%A3o-do-ccbb-1.302547>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCKOCK, G. **A nova arte**. 4ª reimpressão da 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 71-74.

- DÜRER, A. **Melancolia I**, 1514. Água forte. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228>>. Acesso em: 24 set. 2018.
- FARGE, A. **O sabor do arquivo**. São Paulo: EDUSP, 2009.
- FARIA, A. C. G. Educação em museus: um mosaico da produção brasileira em 1958. **Mouseion**, Canoas, p. 53-66, dez. 2014. ISSN 1981-7207. Disponível em: <www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php.mouseion>. Acesso em: 20 jan. 2017.
- FARIAS, A. **Modernismos e Pós-Modernismos etc. anos 80 e 90**: um retrato em 3x4 a cores / meio século de arte brasileira. Catálogo. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 25 mai. 15 jul. 2007.
- FARIAS, A.; ANJOS, M. **Geração da virada**: 10 + 1 os anos recentes da arte brasileira / meio século de arte brasileira. (Catálogo). São Paulo: Instituto tomie Ohtake, 2006. Exposição: 7 out. a 26 nov. 2006.
- FARNESE, S. A Educação Patrimonial. **Gazeta de São João Del Rei**, São João Del Rei, 11 jul. 2015. Disponível em: <<http://www.gazetadesaojoaodelrei.com.br/site/2015/07/a-educacao-patrimonial/>>. Acesso em: 11 dez. 2015.
- FAVARETTO, C. Leituras de Hélio Oiticica. **Marcelina**, São Paulo, ano 3, n. 3, p. 7-21, jul. dez. 2009. ISSN 1983-2842. Disponível em: <http://desarquivo.org/sites/default/files/marcelina_03.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2015.
- FAVARETTO, C. Arte contemporânea e educação. **Revista Iberoamericana de Educación**, n. 53, 2010. ISSN 1022-6508. Disponível em: <<https://rieoei.org/historico/documentos/rie53a10.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- FAVARETTO, C. Transformação em processo. **Entreideias**, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/entreideias/issue/view/642>>. Acesso em: 10 jan. 2015.
- FAVARETTO, C. Arte Contemporânea: opacidade e indeterminação. **Rapsódia**, São Paulo, p. 11-28, 2014. ISSN 2447-9772. Disponível em: <<http://rapsodia.fflch.usp.br/sites/rapsodia.fflch.usp.br/files/upload/paginas/rapsodia8-01.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2017.
- FAVARETTO, C. Questões contemporâneas: arte, educação e formação. **Dobras**, v. 10, n. 21, p. 124-135, maio 2017. ISSN 2358-0003. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/478218>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- FEIL, G. S. Procedimentos em Gilles Deleuze: Proust, Sade, Sacher-Masoch, Klossowski, Kafka e Bacon. In: Rastros de Escrita. **Anais do I Colóquio Nacional do Pensamento da Diferença: Escrituras em meio à vida**, Canela, 3, 4 e 5 nov. 2011.
- FEITOSA JÚNIOR, A. Batendo um papo com o Watson sobre obras de arte na Pinacoteca de São Paulo. **Gismodo Brasil**, 5 abr. 2017. Disponível em: <<https://gizmodo.uol.com.br/exposicao-a-voz-da-arte-pinacoteca-ibm/>>. Acesso em: 17 set. 2017.
- FERNANDES, C. V. N. A construção simbólica da nação: o lugar das Exposições Gerais. In: XXIV COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE **Anais**. Belo Horizonte: CBHA, 2004.

FIGURELLI, G. R. **Revista do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS UNIRIO / MAST)**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 111-130, 2011. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/208>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

FORTE, G. N. Entre os salões e a institucionalização da arte. **Revista de História**, São Paulo, n. 162, p. 271-294, 1º. sem. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19159>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

FORZZA, R. et al. Coleções biológicas do Jardim Botânico do Rio de Janeiro à luz das metas do GSPC/CDB: onde estaremos em 2010? **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 5, n. 9, p. 135-159, jan. jun. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17281>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

FOSCOLO, G. Crítica, arte e bildung no Frühromantik. **Viso: cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 9, p. 123-135, jul. dez. 2010. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_9_GuilhermeFoscolo.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2017.

FOSTER, H. Arquivos da arte moderna. **Arte & Ensaios**, EBA. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 19, p. 183-193, dez. 2009. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Hal_Foster.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2016.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2005.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007a.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2007b.

FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros: curso no Collège de France (1982-1983)**. São Paulo: WMF Martins fontes, 2010.

FOUCAULT, M. A governamentalidade. In: _____ **Estratégia, Poder, Saber**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012a. p. 275-298.

FOUCAULT, M. De espaços outros. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, jan. 2013a. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

FOUCAULT, M. De espaços outros. **Estudos Avançados**, USP, São Paulo, v. 27, n. 79, 2013a.

FOUCAULT, M. Nietzsche, a Genealogia, a História. In: _____ **Arqueologia das Ciências e História e dos Sistemas de Pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b. p. 273-295.

FRANCO, M. I. M. Museu da cidade de São Paulo: um novo olhar da sociomuseologia para uma megacidade. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 47, n. 3, 2014. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4559>>. Acesso em: 24 jan. 2017. Tese de doutoramento defendida em 2009..

FREIRE (ORG.), C. **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Annablume, 2013.

FRÓIS, J. P. As ideias nascem do real: ensaio sobre museus de arte. **Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 263-270, set. dez. 2011. ISSN ISSN 0101-465X; e-ISSN: 1981-2582.

FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. **Só a Educação dá oportunidades iguais a quem a vida deu caminhos diferentes**. Telecurso 2000. Rio de Janeiro. 2018.

https://web.facebook.com/canalfuturaoficial/posts/2040031439355454?_rdc=1&_rdr. Acesso em 18. jul. 2018. Campanha publicitária em rádio, televisão e redes sociais.

FUSARI, M. F. D. R.; FERRAZ, M. H. C. D. T. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 2001.

GALETOU, F. IBM Watson muda forma de ver arte na pinacoteca. **IBM (blog)**, [20--]. Disponível em: <<https://www.ibm.com/blogs/robertoa/2017/05/>>. Acesso em: 2017 set. 2017.

GARCIA, L. H. A.; VIANA, JULIANE PARANHOS. O Museu Clube da Esquina e os lugares da cidade: breve reflexão sobre ações museológicas no espaço urbano. **Museologia e Patrimônio**, v. 9, n. 1, p. 134-152, 2016. Disponível em:

<<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/issue/view/23/showToc>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

GOMES, M. C. D. F. A criação de museus de arte no Brasil pelo mecenato de Assis Chateaubriand. **MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 147-156, 2004. ISSN 1807-6149. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/04/Musas1.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

GONÇALVES, L. R. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2004.

GONÇALVES, M. H. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. 2014, 272 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais): Porto Alegre, 2014.

GRADIM, C. Um modelo que merece aplausos. [Entrevista concedida a] Alberto Bombig; Marcelo Osakabe. **Época**, São Paulo, p. 56-58, 1º. abr. 2013. Disponível em: <<http://www.odeoncompanhiateatral.com.br/imprensa/instituto-odeon-na-revista-epoca/>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

GRAFF Zeppelin no centro de Recife, [193-]. Disponível em: <<http://jconlineinteratividade.ne10.uol.com.br/galeria/2017,05,16,7368,galeria.html>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

GREGGIO, L. P. **Flávio de Carvalho**: a revolução modernista no Brasil. Catálogo. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

GROSSMANN, M. O anti-museu. **Revista de Comunicações e Artes**, São Paulo, v. 24, p. 5-20, 1991. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/museu->

ideal/martin-grossmann/o-anti-museu>. Acesso em: 1 dez. 2018. Texto disponível em páginas não numeradas.

GROSSMANN, M. O museu de arte hoje. **Art.es**, (Espanha), n. 3, p. 16-22, mai. jun. 2004. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/o-museu-de-arte-hoje>>. Acesso em: 1 dez. 2018. Texto disponível em página não numerada.

GROSSMANN, M. Museu como interface. In: GROSSMANN, M.; MARIOTTI, G. **Museu Arte Hoje**. São Paulo: Hedra; Fórum Permanente, 2011. p. 193-221. Disponível em: <http://forumpermanente.tangrama.com.br/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/ mesa_03/ mesa3_martin>. Acesso em: 1 dez. 2018. Texto disponível na internet em página não numerada.

GUTHMANN, A. Exposição Civilização do Nordeste no Museu de Arte Popular do Unhão, organizada por Lina Bo Bardi, Salvador, 1963. Disponível em: <<https://www.pinterest.se/pin/248120260694099543/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

HELGUERA, P.; HOFF, M.; (ORG.). **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais de Mercosul, 2011.

HONORATO, C. A arte como atitude. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 147-155, nov. 2009a.

HONORATO, C. Mediação na arte contemporânea: posições entre sistemas de valores adversos. **Marcelina**, São Paulo, ano 3, v. 3, jul. dez. 2009b.

HONORATO, C. **A formação do artista: conjunções e disjunções entre arte e educação**. 2011. 200 f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2011.

HONORATO, C. Mediação extrainstitucional. **Museologia & Interdisciplinaridades**, Brasília, v. 3, n. 6, mar./abr. 2015.

IBM. Tela do aplicativo Pina, projeto "A Voz da Arte". Disponível em: <<http://cargocollective.com/flaviagoulart/filter/IBM/A-voz-da-Arte-IBM>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

IBRAM. **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília: DF, 2011. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb_extintos.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2018.

INSTITUTO CULTURAL INHOTIM. Comunidade. **Inhotim (site)**, Desenvolvimento Humano, Brumadinho, [20--] a. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/inhotim/desenvolvimento-humano/comunidade/>>. Acesso em: 6 dez. 2015.

INSTITUTO CULTURAL INHOTIM. Inhotim Escola. **Inhotim (site)**, Brumadinho, [20--] b. Disponível em: <<https://inhotim.org.br/inhotim/inhotim-escola/proximos-eventos/>>. Acesso em: 6 dez. 2015.

INSTITUTO CULTURAL INHOTIM. Galerias do Inhotim são abertas para fotografia. **Inhotim (site)**, Blog, Brumadinho, 5 ago. 2015. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/blog/galerias-sao-abertas-para-fotografias-no-inhotim/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

JARUVEK, M. Vista geral da Exposição Bahia no Ibirapuera, São Paulo, 1959. Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/248120260694099549/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

JEAN, Y. A educação e a paz. **Correio da Manhã**, Coluna Presença da Mulher. Rio de Janeiro, 20 ago. 1949.

JORNAL DO COMMERCIO. A NOVA era da pintura mural. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 13 e 14 novembro 1939. 5.

KOBAYASHI, E.; HOCHMAN, G. O “CC” e a patologização do natural: higiene, publicidade e modernização do Brasil do pós-segunda guerra mundial. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 67-89, 2015. ISSN 0101-4714. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142015000100067&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 18 mar. 2016.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017. Trad. Elizabeth Carbone Baez. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ.

KUHLMANN JÚNIOR, M.; MEDEIROS, C. L. Centro Juvenil de Artes Plásticas e a formação de arte educadores na década de 1950. **Diálogo Educacional**, Curitiba, v. 9, n. 27, p. 249-265, mai. ago. 2009. ISSN 1518-3483. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/html/1891/189117298003/index.html>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

LARA FILHO, D. Formas de organização de exposições nos museus de arte. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 2, n. 4, p. 62-80, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16364>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

LEAL, C. F. B. Patrimônio e desenvolvimento: as políticas de patrimônio cultural nos anos 1960. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 99-136, jan. abr. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/119840/117128>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

LEIRNER, S. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO **Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: [s.n.], 4 out. 15 dez. 1985. p. 13-16.

LEITE, M. I. O serviço educativo dos museus e o espaço imaginativo das crianças. **Pro-Posições**, Campinas, v. 15, n. 1, p. 121-127, jan. abr. 2004. ISSN 1980-6248. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643846>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

LEMONS, F. C. S. A cultura como dispositivo de governo da população pela UNICEF e UNESCO: apontamentos genealógicos. **Psicologia Política**, v. 10, n. 20, p. 245-257, jul. dez. 2010. ISSN 1519-549X.

LOBATO, M. A propósito da exposição Malfatti. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 dez. 1917. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>>. Acesso em: 20 dez. 2015. Texto republicado em 1919 com o título "Paranoia ou mistificação", na coletânea "Ideias de Jeca Tatu".

LOPES, M. M. A favor da desescolarização dos museus. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 14, n. 40, p. 443-455, dez. 1991.

LOURENÇO, M. C. F. **Museus acolhem Moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999.

LÖWY, M. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

MALTA, M. Museu branco ou decorado? Ambientes para arte e comportamentos frente às obras. **Museologia & interdisciplinaridade**, Brasília, DF, v. 5, n. 10, p. 16-33, jul. dez. 2016. ISSN 2238-5436. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17714>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

MANIFESTO do III salão de maio de 1939. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 9 set. 1939. p. 7.

MARTINS, C. E. Anteprojeto do manifesto do CPC. **Arte em Revista**, São Paulo, v. I, n. 1, p. 67-79, jan. mar. 1979.

MARTINS, L. Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o Touro Ferdinando. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 26 ago. 1939. p. 7;12.

MÁSCARA contra gases asfixiantes para cavalos. **O Observador Econômico e Financeiro**, Rio de Janeiro, p. 82, 1939.

MATERIAL contra gases asfixiantes. **O observador Econômico e Financeiro**, Rio de Janeiro, p. 83, 1939.

MATOS, M. I. S.; MIRTES, M. Imagens e ações: gênero e família nas campanhas médicas (São Paulo: 1890-1940). **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 23-37, jan. jun. 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40111/20975>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

MATTOS FILHO, M. P. T. Homem brasileiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 set. 1938. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=48361&Pesq=celso%20antonio%20capanema>. Acesso em: 17 jan. 2018.

MAUROIS, A. **Introdução ao método de Paul Valéry**. Campinas: Pontes, 1990.

MONTEIRO, J. Em busca da poesia da vida: a gestão de Lina Bo Bardi no MAM - BA (1959-1954). **Revista Eletrônica Jovem Museologia: Estudos sobre Museus, Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 2-24, ago. 2006. ISSN 1980-6345. Disponível em: <www.unirio.br/jovemmuseologia>. Acesso em: 17 jul. 2018.

MONTEIRO, J. O período Lina Bo Bardi no MAM/BA (1959-1964): uma análise sobre práticas sinérgicas de gestão. **Musas: Revista Brasileira de Museus**, Rio de Janeiro, v. 4, p. 65-78, 2009. ISSN 1807-6149. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/musas20120327.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

MORAES, D. Mediações em zigue-zague: ocorrências institucionais e extrainstitucionais nas interações com públicos. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, dez. 2014.

MÖRSCH, C. At a crossroads of four discourses: Documenta 12 Gallery Education between affirmation, reproduction, deconstruction and transformation. In: MÖRSCH, C.; (EDIT.) **Documenta 12 Education: Between Cultural Praxis and Public Service** (Results of a Research Project). Zürich; Berlin: IAE (Institute for Art Education), 2009. p. 9-31. ISBN 978-3-03734-082-0.

MOSTRA conta com óculos de realidade aumentada que permitem imersão nas obras de Kandinsky. **O Globo**, Rio de Janeiro, Cultura, 9 nov. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mostra-conta-com-oculos-de-realidade-aumentada-que-permitem-imersao-nas-obras-de-kandinsky-14511035>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

MOSTRA destaca as raízes do abstracionismo de Wassily Kandinsky. **Jornal da Manhã**, 11 jun. 2015. Disponível em: <<http://arede.info/jornaldamanha/ultimas-noticia/76727/mostra-destaca-as-raizes-do-abstracionismo-de-wassily-kandinsky>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

MOTTA, G. O museu Hélio Oiticica. Um mausoléu admirável. **Dazibao**, 2011. Disponível em: <<https://dazibao.cc/textos/o-museu-helio-oiticica-um-mausoleu-admiravel-1/>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

MOTTA, G. O museu Hélio Oiticica. Defesa contra seus admiradores. **Dazibao**, v. 2, p. 28-37, 2014. Disponível em: <<https://dazibao.cc/textos/o-museu-helio-oiticica-defesa-contra-seus-admiradores-2/>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

MOURA, R. O museu no sertão. In: PEDROSA, A.; MOURA, R.; (ORG.) **Através: Inhotim**. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2008. p. 32-39.

MOUTINHO, M. C. Sobre o conceito de museologia social. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, n. 1, p. 7-9, 1993. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>>. Acesso em: 1 dez. 2018. Publicação on-line: mai. 2009.

MOUTINHO, M. C. Entre os museus de Foucault e os museus complexos. **Revista Musas**, p. 1-9, 2014. Disponível em: <<http://www.mariomoutinho.pt/images/PDFs/ArtigosMuseologia/2014museusFoucaultcomplexos.pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2016.

MURTA, M. L.; CHAGAS, M. D. S. Das "utopias museais" ao pragmatismo estruturado: declaração de Salvador e Programa Ibermuseus. **MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Brasília, n. 7, p. 62-83, 2016. ISSN 1807-6149. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/01/Musas-7.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

MUSEU DE ARTE DO RIO. O MAR, Rio Janeiro, c2016. Disponível em: <<https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

MUSEU DO AMANHÃ. Para interagir, sentir e pensar. **Museu do Amanhã (site)**, Rio de Janeiro, [2015]. Disponível em: <<https://museudoamanha.org.br/pt-br/exposicoes>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

MUSEU DO AMANHÃ. Passeio das Baratas. **Museu do Amanhã (site)**, Rio de Janeiro, 2 jan. 2016. Disponível em: <<https://museudoamanha.org.br/pt-br/content/passeio-das-baratas>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

MUSEU LASAR SEGALL; INSTITUTO BRASILEIRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL. **Lasar Segall**: textos, depoimentos e exposições. 2^a. ed. rev. aum. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993.

NAUMAN, B. **Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square**, 1967-68. Película 16 mm, 10 min 30 seg. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v9n18/v9n18a11.pdf>>. Acesso em: 9 jul. 2018.

NO INTENSO agora. Direção: João Moreira Salles. Produção brasileira, 20017. DCP, 127 min. Documentário.

NORA, P. Memória: da liberdade à tirania. **Musas**, Rio de Janeiro, p. 6-10, 2009. ISSN 1807-6149. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/musas20120327.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

O OBSERVADOR ECONÔMICO E FINANCEIRO. Rio de Janeiro, 1939. Mensal.

OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEÏ Comunicação, 2010.

OBRIST, H. U. **Caminhos da Curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OLIVEIRA, E. D. G. A inocência do museu: interseções entre literatura e artes visuais. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 2, n. 3, p. 59-75, mai. jun. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16687>>. Acesso em: 14 jan. 2016.

OLIVEIRA, M. Dicas para visitar os campos de concentração nazistas (Auschwitz e Birkenau) na Polônia. **Viajando por aí (blog)**, [2015?]. Disponível em: <http://www.viajandoporai.com.br/dicas-para-visitar-os-campos-de-concentracao-nazistas-auschwitz-e-birkenau-na-polonia/>. Acesso em 28 mar. 2018.

O'NEILL, P.; WILSON, M.; (ORG.). **Curating and the educational turn**. London: Open Editions, 2010.

O'NEILL, P.; WILSON, M.; (ORG.). **Curating and the educational turn**. London: Open Editions, 2010.

OSINSKI, D. R. B. Primeira Exposição de Desenho Infantil e Juvenil do Paraná: uma renovação no conceito das exposições escolares (1943). **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 57, p. 375-398, 2014. ISSN 1413-2478. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782014000200006&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 18 mar. 2016.

OSORIO, L. C. Arte, não-arte e a partir da arte. **Prêmio Pipa**, 11 jan. 2019. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/2019/01/arte-nao-arte-e-a-partir-da-arte-texto-critico-de-luis-camillo-osorio/>. Acesso em: 21 jan. 2019.

PADRÓ, C. Los museos como medios educativos. **Manual para el profesorado de Educación Visual y Plástica**, Barcelona, p. 443-521, 1999.

PAIS, J. A. Jardim zoológico: desafios para a aplicação do conceito de museu aos espaços de organismos vivos. **Museologia e Patrimônio**, v. 7, n. 2, p. 194-195, 2014. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/issue/view/20/showToc>>. Acesso em: 4 jan. 2017.

PEDROSA, A.; MOURA, R.; (ORG.). **Através - Inhotim**. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2008.

PEDROSA, M. A força educadora da arte. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1946. p. 11.

PEDROSA, M. Arte, necessidade vital. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1947a. 1; 3.

PEDROSA, M. Arte, necessidade vital II. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 abr. 1947b. p. 1-2.

PEDROSA, M. **Arquitetura**: ensaios críticos. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEREGRINO JR. O Salão nº. 38. **O Cruzeiro (Revista)**, Rio de Janeiro, n. 45, p. 3, 12 set. 1931.

PEREIRA, M. A. Ne pas toucher aux oeuvres: o princípio da (in)tangibilidade da obra de arte no contexto de sua exibição e suas (contra)significações pedagógicas. **Educar em Revista**, Curitiba, n. 49, p. 309-322, jul. set. 2013. ISSN ISSN 0104-4060. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-40602013000300017&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 18 abr. 2016.

PINHEIRO FILHO, F. A. Lasar Segall e as festas da SPAM. **Tempo Social**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 209-230, jun. 2004. ISSN 0103-2070; on-line: ISSN 1809-4554. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a11.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

POSSAMAI, Z. R. Exposição, coleção, museu escolar: ideias preliminares de um museu imaginado. **Educar em revista**, Curitiba, n. 58, p. 103-119, out. dez. 2015. Disponível em: <<http://www.educaremrevista.ufpr.br/indice.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

PRADO, R. Dona Olívia Penteado. **Correio da Manhã**, Coluna Vida Social, Rio de Janeiro, 15 jun. 1934. p. 6.

PRIMO, J.; (ORG.). Museologia e patrimônio: documentos fundamentais. **Cadernos de Sociomuseologia**, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (ULHT), Lisboa, 1999. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/329>>. Acesso em: 1 dez. 2018. Publicação on-line: jun. 2009.

PRIOSTI, O. M.; DE VARINES, H. O novo museu das gentes brasileiras: criação, reconhecimento e sustentabilidade dos processos museológicos comunitários. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 28, n. 28, p. 57-70, jul. 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/512>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

RANCIÈRE, J. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

REVISTA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, n. 157, abr. 1879a.

REVISTA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, maio 1879b.

RIBEIRO, A. L. C. **Caminho Expográfico de Lina Bo Bardi**. Anais do XXI Encontro Estadual de História ANPUH - SP. Campinas: [s.n.]. set. 2012.

RIBEIRO, D. L.; TAVARES, D. K.; BRAHM, J. P. S. Entre a vida e a morte: cemitérios em si próprios são museus? **Museologia e Patrimônio**, v. 10, n. 1, p. 166-187, 2017. Disponível em:

<<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/issue/view/27/showToc>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

RIBEIRO, L. As realizações e progresso do Brasil no campo da medicina. O que nos disse o professor Leonídio Ribeiro sobre a Feira de Nova York. [Entrevista concedida ao colunista]. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 6 jul. 1939.

RIBEIRO, M. A. O modernismo brasileiro: arte e política. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 115-125, jan. jun. 2007.

RIO DE JANEIRO. (município). **Prefeitura do Rio de Janeiro (portal)**, Rio de Janeiro, [20-]. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/secpar/vlt>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

ROMÃO NETTO, J. V. Um modelo que merece aplausos. [Entrevista concedida a] Alberto Bombig; Marcelo Osakabe. **Época**, São Paulo, p. 56-58, 1º abr. 2013.

ROSA, N. V. D. A centralidade das colecionadoras no sistema da arte brasileiro. **Ouviouever**, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 480-492, jul. dez. 2017. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouever/article/viewFile/40168/21106>>. Acesso em: 29 jul. 2018.

RUBIM, ANTONIO ALBINO CANELAS. Políticas culturais no Brasil. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36.

RUBINO, S. Gramisci no museu, ou a arte popular no Solar do Unhão, Salvador, 1963-4. **26ª Reunião Brasileira de Antropologia: Desigualdade na diversidade**, Porto Seguro, p. [18 p.], 2008. ISSN 978-85-61341-16-9. Disponível em:

<http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/silvana%20rubino.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SALCEDO, D. **Neither**, 2004. Disponível em:

<<https://artsandculture.google.com/asset/neither/mAH4FawHh1wNAA>>. Acesso em: 13 dez. 2018.

SALCEDO, D. "Convivemos bem com o horror". [Entrevista concedida a] Mario Gioia. **Folha de São Paulo**, Ilustrada. São Paulo, 18 mar. 2008. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1803200814.htm>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

SANTOS, M. C. T. M. Reflexões sobre a nova museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 18, n. 18, 2002. Disponível em:

<<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/363>>. Acesso em: 18 ago. 2014. Publicação on-line: jun. 2009.

SANTOS, M. S. D. As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 19, n. 19, p. 83-114, jun. 2002. ISSN 1646-3714.

SARDERLICH, M. E. Desafios contemporâneos para a educação museal. **Interfaces da Educação**, Paranaíba, v. 8, n. 23, p. 182-207, 2017. ISSN 2177-7691.

SCHEINER, T. C. Repensando o museu integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan. abr. 2012.

SCHWARTZMAN, A. Um lugar a se conhecer. In: PEDROSA, A.; MOURA, R.; (ORG.) **Através: Inhotim**. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2008. p. 24-31.

SEBRAE. O que é Organização da Sociedade Civil de Interesse Público - OSCIP. **SEBRAE (site)**, 13 nov. 2017. Disponível em: <<http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/bis/oscip-organizacao-da-sociedade-civil-de-interesse-publico,554a15bfd0b17410VgnVCM1000003b74010aRCRD>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

SILVA, A. L. Quando as musas vestem o hábito: diálogo entre antropologia, museologia e história à soleira dos museus missionários. **Museologia e interdisciplinaridade**, Brasília, DF, v. IV, n. 7, p. 91-111, out. nov. 2015. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

SILVA, G. C. Abordagens e discussões sobre o espaço museal, a patrimonialização e a comunicação cultural no estudo comparativo entre museu e Sala de Milagres do Santuário do Bonfim, em Salvador, BA. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 53, n. 9, p. 257-274, maio 2017. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/5906>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

SILVA, J. D. S. Considerações sobre o público e o acesso às artes visuais no Brasil. **Visualidades**, Goiânia, v. 6, n. 1 e 2, p. 98-111, 2008.

SILVEIRA, É. Sanear para integrar: a cruzada higienista de Monteiro Lobato. **Estudos Ibero-americanos**, PUCRS., v. XXXI, n. 1, p. 181-200, jun. 2005. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1332/0>; <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1378>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

SMITH, C. S. Blockbusters aren't the be-all and end-all: art exhibitions have been pulling in the crowds for centuries. **The Art Newspaper**, London; New York, April 2015. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/04/TheArtNewspaper_Ranking2014.pdf>. Acesso em: 12 out. 2017.

SQUEFF, L. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. **Cadernos Cedex**, Campinas, v. 20, n. 51, p. 103-118, nov. 2000.

SQUEFF, L. As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: teatro da corte e formação de um mercado de arte no Rio de Janeiro. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 125-133, 2011.

SQUEFF, L. As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: teatro da corte e formação de um mercado de arte no Rio de Janeiro. **Arte e ensaios**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 125-133, 2011.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Melancholia I, Albrecht Dürer (catálogo on-line), c2000. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

- TORSO arcaico de Apolo. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/deves-mudar-de-vida/>>. Acesso em: 18 out. 2018.
- TOTA, A. P. Como um Rockefeller sonhou em modernizar o Brasil. **Anais do XI Encontro Internacional da ANPHLAC**, Niterói, p. 1-12, 2014a. ISSN 978-85-66056-01-3. Disponível em: <<http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/Antonio%20Pedro%20Tota.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2017.
- TOTA, A. P. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 2014b.
- VALÉRY, P. O problema dos museus. **ARS**, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 31-34, 2008.
- VARGAS, G. O Palácio do Trabalho. [Trecho do discurso por ocasião da inauguração do Palácio do Trabalho]. **O Observador Econômico e Financeiro**, Rio de Janeiro, 1930.
- VERGARA, L. G. Um museu para multidões. [Entrevista concedida a] Cristiane Ballerini. **Museu em movimento**, Série, Produção: Fundação Padre Anchieta. UNIVESP TV (Universidade Virtual do Estado de São Paulo). [São Paulo], 24 jul. 2012. Disponível em: <<http://univesptv.cmais.com.br/museu-em-movimento>>. Acesso em: 28 ago. 2015. Cor. Suporte Digital. 25 min 16 seg.
- VERIANO, C. E.; MOURÃO, R. P. O pensamento de Celso Furtado e a construção de um projeto nacional. **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v. 12, n. 16, p. 86-109, 1º sem. 2011. ISSN 2237-8871. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/viewFile/P.2237-8871.2011v12n16p86/3561>>. Acesso em: 17 jan. 2018.
- VEYNE, P. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. Brasília: Universidade de Brasília, 2014.
- VIEIRA, E. **A intensificação da experiência educacional contemporânea: uma perspectiva arqueogenológica**. Faculdade de Educação. 196 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, USP. São Paulo. 2016.
- VOLZ, J. Desdobrando uma instituição: descobrindo Inhotim. In: PEDROSA, A.; MOURA, R.; (ORG.) **Através: Inhotim**. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2008. p. 16-23.
- WARBURG, A. Prancha 41. **Atlas Mnemosyne**, Pathos da destruição. Vítima. Ninfa como bruxa. Liberação do pahnos. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf>.
- WARNER, M. Públicos e contrapúblicos. **Periódico Permanente**, São Paulo, n. 6, p. 1-17, fev. 2016.
- WEBER, J. Bildung e educação. **Educação e Realidade**, v. 31, n. 2, 2006. ISSN 2175-6236. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6848>>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- ZÉLIO. Espelho e fatos, Rio de Janeiro, p. 10-11; 31, 1 dez. 1956.

ZEVI, B. A arte dos pobres apavora os generais. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 257-260, maio 1965.

ZILIO, C. As batalhas de Araújo Porto Alegre. **ARS**, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 92-103, 2015.