

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
MUSEOLOGIA

Luciana Olivan Birindelli

A Cenografia na Exposição Museológica: um estudo sobre
Daniela Thomas e Felipe Tassara

São Paulo
2022

Luciana Olivan Birindelli

**A Cenografia na Exposição Museológica: um estudo sobre
Daniela Thomas e Felipe Tassara**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Área de Concentração: Museologia

Orientador(a): Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno

Linha de Pesquisa: Teoria e Método da Gestão Patrimonial e dos Processos Museológicos

Versão original.

São Paulo
2022

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

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Olivan Birindelli, Luciana
A Cenografia na Exposição Museológica: um estudo
sobre Daniela Thomas e Felipe Tassara / Luciana
Olivan Birindelli; orientadora Maria Cristina
Oliveira Bruno . -- São Paulo, 2022.
225 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Museologia) -- Museu de
Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo,
2022.

1. Museologia. 2. Exposições. 3. Cenografia. 4.
Exposições de Arte. I. Oliveira Bruno , Maria
Cristina , orient. II. Título.

Bibliotecária responsável:
Monica da Silva Amaral - CRB-8/7681

Nome: BIRINDELLI, Luciana Olivan

Título: **A Cenografia na Exposição Museológica**: um estudo sobre Daniela Thomas e Felipe Tassara

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno (orientadora)
Instituição: Museu de Arqueologia e Etnologia - Universidade de São Paulo

Prof(a). Dr(a).

Prof(a). Dr(a).

Prof(a). Dr(a).

Dedicatória

*Artista talentoso, mentor generoso e amigo querido, agradeço
pelo privilégio de ter tido essa figura em minha vida.
Evoé, Marcelo Deny (in memoriam).*

AGRADECIMENTOS

Mas, tem várias parcerias maravilhosas que surgem nesses trabalhos. Parceria é fundamental, né? (Thomas, D., 2021).

Parafrazeando a artista que me inspira há tantos anos e que foi a pedra fundamental deste estudo, parcerias são fundamentais tanto no trabalho quanto na vida. É imprescindível, portanto, que tais parcerias sejam reconhecidas e agradecidas, além de mantidas pelos anos vindouros.

Início meus agradecimentos pelas pessoas que me dão apoio em minhas escolhas e empreitadas, com a amizade e amor recíproco, e que neste processo me ajudaram com suas conversas, ombros e conselhos: meu amado companheiro de vida, Bruno Galeano Miron, e minha querida mãe, Lucy, pelo colo e paciência; minha tia Suely e meu irmão José Luiz, por seus conselhos preciosos sobre o mundo acadêmico, assim como toda minha família, que sempre me apoiou em minhas decisões, especialmente meu irmão Pedro e meu pai José Pedro; o grande amigo que encontrei em meu caminho, Leonardo Giovane Moreira Gonçalves; os amigos de outros carnavais, Vitor Freire e Ana Carolina Longano; as amigas que admiro tanto e que me apresentaram o mundo das exposições e me incentivaram a ingressar no mestrado, Ana Laura Gamboggi e Sandra Tucci; e a competente e amada Andrea Limberto, que me ofertou uma linda parceria durante a revisão da dissertação. Não poderia não citar as conversas importantes e acolhedoras que tive ao longo deste processo com amigos da instituição em que trabalho, Senac, como: Fábio Resende, Luiz Rodrigues, Gleiziane Pinheiro, Walmir Pavan, Renata Mosaner, Flávia Guedes, entre outros, e as amigas de vida, Carolina Biagi e Maíra Oliveira.

Inspiro-me, admiro e agradeço o acolhimento e todo trabalho da minha orientadora, Profa. Dra. Maria Cristina Bruno, e do professor responsável por me apresentar o incrível mundo da cenografia e que me acompanha desde o início do meu percurso acadêmico, Prof. Dr. Fausto Viana.

A pesquisa só se fez possível graças à ajuda preciosa de Maria Ignês Mantovani Franco, Camila Aderaldo, Juliana Pons, Marisa Bueno, Vinícius Maragon e Rita Braga, que me deram acesso à documentos, fotografias e depoimentos dos museus pesquisados.

E, para finalizar, sou sinceramente grata pela disposição e atenção que Daniela Thomas e Felipe Tassara me ofertaram durante a entrevista.

Esta dissertação é o resultado dessas relações.

RESUMO

BIRINDELLI, L. O. **A Cenografia na Exposição Museológica**: um estudo sobre Daniela Thomas e Felipe Tassara. 2022. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A presente pesquisa debruça-se sobre a contextualização histórica de duas áreas, Teatro e Museologia, tendo como foco a cenografia. Recupera conceitos específicos pertencentes ao estudo dos processos museológicos e verifica o uso dos mesmos no trabalho de artistas que atuam tanto na cenografia teatral quanto na Expografia, em especial o percurso de Daniela Thomas e Felipe Tassara. Além da pesquisa teórica, o estudo conta com uma entrevista cedida pelos artistas sobre o trabalho desenvolvido por sua empresa T+T Projetos, dentro e fora dos espaços expositivos, bem como sobre três projetos escolhidos: Clarice Lispector - A Hora da Estrela, Museu da Língua Portuguesa (MLP), São Paulo (2007); Exposição de longa duração, Museu da Imigração (MI), São Paulo (2010); CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol, Museu do Futebol (MF), São Paulo (2019). Os artistas possuem um extenso trabalho em teatro, firmaram parceria no teatro há mais de 36 anos e foram também responsáveis pela Expografia e pela curadoria de diversas exposições, em que se verificam traços da Museologia Crítica, colocando-os no hall da Expografia brasileira contemporânea. As hipóteses que se quer verificar com o presente estudo são sobre a possibilidade da comparação entre o fazer teatral e o pensamento museológico quanto ao tratamento do espaço e encontro com o público, e a verificação da existência de um Pensamento Épico Político (ou crítico da sociedade) no trabalho dos cenógrafos ao criar suas exposições. Nossa análise observa na prática da Expografia conceitos estudados na teoria da Museologia, como o objeto musealizado, o Objeto-Devir, sistemas de relacionamento entre a exposição e o visitante, a narrativa na cenografia e a Museologia Crítica aplicada ao espaço de exposição, demonstrando no espaço a dialogia e a dialética, presentes tanto no Teatro Épico Político quanto na Museologia Crítica. Pretende-se contribuir para o pensamento multidisciplinar da Museologia por meio de um processo de pesquisa que pretende tratar sobre dois campos de conhecimento de forma igualitária.

Palavras-chave: Museologia, Museologia Crítica, Expografia, Cenografia, Daniela Thomas, Felipe Tassara.

ABSTRACT

BIRINDELLI, L. O. **Scenography in museum exhibitions: a study on the work of Daniela Thomas and Felipe Tassara**. 2022. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The present research recovers the historical development of two fields of study, Theatre and Museology, focusing on Scenography. It theoretically approaches concepts that are specific to the study of the museological work and observes how they fit the practice of artists resorting to theatre scenography as much as to Expography, with special attention to the works of Daniela Thomas and Felipe Tassara. Beyond a theoretical approach, this study also includes an interview with the artists on the projects developed by their company, T+T Projects, within and outside the exhibition rooms. It focuses on three appointed projects: Clarice Lispector - A Hora da Estrela/ The Hour of the Star, The New Museum of the Portuguese Language (MLP), São Paulo (2007); Long-term exhibition, Immigration Museum (MI), São Paulo (2010); COUNTER ATTACK! Women in Soccer, The Football Museum (MF), São Paulo (2019). The artists have a long history of working with theatre, in a lasting partnership of over 36 years, being responsible for the Expography and curatorship of many exhibitions in which we can identify aspects of Critical Museology as they make into the hall of contemporary Brazilian Expography. Our hypothesis regards the possibility of comparing theatrical practice and the museological perspective on space and the presence of the audience, recognizing an Epic Tradition of Political Theory (critical in relation to society) in the works of the scenographers while they develop the concept of the exhibitions. Our analysis recovers important theoretical concepts in museological theory that guide the practice of Expography, such as the musealized object, the Object-Devir, the network systems connecting exhibition and visitors, the scenographic narrative. It investigates Critical Museology applied to the exhibition venue, recognizing the dialogic and the dialectics present in the room, a legacy of the Political Epic Theater Tradition as much as of the Critical Museology. We intend to contribute to a multidisciplinary thinking in Museology bridging the two fields of knowledge across.

Keywords: Museology, Critical Museology, Expography, Scenography, Daniela Thomas, Felipe Tassara.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

a) Lista de plantas baixas

Figura 5 – Planta baixa da exposição de longa duração, Museu da Imigração (MI).

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 7 – Planta baixa indicativa de percurso do visitante, ala da direita.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 8 – Planta baixa indicativa de percurso do visitante, ala da esquerda.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 10 – Planta baixa e descrição do módulo 1, Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 13 – Planta baixa e descrição do módulo 2, Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 21 - Descrição e planta baixa do módulo 3, Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 26 – Planta baixa e descrição do módulo 4, Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 27 – Planta baixa explicativa da divisão do módulo 4 em 3 partes, 4B (“O Refeitório”), 4A (“Depoimentos”) e 4C (“O Dormitório”), Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 35 – Planta baixa e descrição do módulo 5, Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 38 – Planta baixa e descrição do módulo 6, Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 42 – Planta baixa original e descrição do módulo 7, pertencente ao pré-projeto, Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 45 – Planta baixa e descrição do módulo 8, pertencente ao pré-projeto, Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 67 – Maquete eletrônica 3D, planta baixa da exposição *A Hora da Estrela (Clarice Lispector)*, Museu da Língua Portuguesa, 2007.

Fonte: Thomas, D. (2006).

Figura 72 – Planta baixa da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* do Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Site oficial da Exposição, 2019. Disponível em:
<https://contraataque.museudofutebol.org.br>. Acesso em: 20 jan. 2022.

b) Lista de fotografias e maquetes eletrônicas

Figura 1 – Fotografia do espetáculo *All Strange Away*. Dir. Gerald Thomas. Apresentado no espaço do grupo Nova Iorque La Mama, em 1984.

Fonte: THOMAS, G. (1984). Disponível no site oficial de Gerald Thomas:
www.geraldthomas.com/photos/allstrangeaway.htm Acesso em: 18 jan. 2022.

Figura 2 – Fotografia do módulo (“A Hospedaria”) da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021). Visita feita à exposição em setembro de 2021.

Figura 3 – Fotografia da exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela*, no Museu da Língua Portuguesa, 2007.

Fonte: THOMAS, D. (2007).

Figura 4 – Fotografia da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Acervo do Museu do Futebol.

Figura 6 – Maquete eletrônica da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Pré-projeto presente no documento Anteprojeto T+T Projetos, 2010.

Figura 9 – Fotografia com indicação no chão do percurso a ser seguido, Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 11 – Maquete eletrônica do módulo 1, Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 12 – Fotografia do módulo 1 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 14 – Maquete eletrônica do módulo 2A da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 15 – Fotografia do módulo 2A da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 16 – Fotografia do módulo 2C da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 17 – Maquete eletrônica do módulo 2C da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 18 – Fotografia do final do módulo 2 (“Início da viagem”) da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 19 – Maquete eletrônica do espaço de passagem entre os módulos 2 e 3 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 20 – Fotografia do espaço de passagem entre os módulos 2 e 3 ("Início e fim da viagem") da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 22 – Maquete eletrônica do módulo 3 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 23 – Fotografia de exemplo de acervo planejado a ser utilizado no módulo 3, segundo o Anteprojeto da T+T Projetos para a da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 24 – Fotografia de alguns objetos do acervo expostos no módulo 3 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 25 – Fotografia do módulo 3 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 28 – Maquete eletrônica do módulo 4B, "O Refeitório", Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 29 – Maquete eletrônica do módulo 4A ("Depoimentos") da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 30 – Maquete eletrônica do módulo 4C ("O Dormitório") da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 31 – Fotografia do módulo 4B ("O Refeitório") da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 32 – Fotografia do módulo 4A ("Depoimentos") da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 33 – Fotografia do módulo 4C ("O Dormitório") da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 34 – Maquete eletrônica dos módulos 5 e 6 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 36 – Fotografia da entrada dos módulos 5 e 6 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 37 – Fotografia do módulo 5 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 39 – Maquete eletrônica do módulo 6 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 40 – Fotografias da exposição, módulo 6 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 41 – Maquete eletrônica dos módulos 7, 8 e 9 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 43 – Fotografia da exposição da entrada do módulo 7, com a temática usada no projeto final da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 44 – Fotografia da exposição, módulo 7 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 46 – Fotografia do módulo 8, mostrando as cabines de depoimentos da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 47 – Fotografia do módulo 8, com palavras presas no teto, demonstrando os idiomas falados atualmente em São Paulo pelos imigrantes, da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 48 – Maquete eletrônica do módulo 8 no pré-projeto, com apresentação do edifício, da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 49 – Maquete eletrônica da parede de sobrenomes dos imigrantes que deram entrada em São Paulo pela hospedaria da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 50 – Fotografia da parede de sobrenomes da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 51 – Objetos de uso cotidiano da hospedaria durante seu funcionamento como hospedagem de imigrantes, dispostos em vitrines, presente no módulo 3 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 52 – Brinquedos das crianças imigrantes, dispostos em vitrines no módulo 4A da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 53 – Livros de registro de entrada e cartas pessoais, dispostos nas gavetas das grandes estantes nos módulos 4B e 4C da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 54 – Mobiliário de uso cotidiano, exposto na grande estante do módulo 4C da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 55 – Projeção sobre as primeiras migrações da nossa espécie, presente no módulo 1 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 56 – Documentários sobre os indígenas brasileiros e suas migrações, a chegada dos colonizadores portugueses e o tráfico de escravizados africanos para o Brasil, presente no módulo 2 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 57 – Projeção de atividades cotidianas na hospedaria, presentes no módulo 4B da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 58 – Documentário sobre o encaminhamento dos imigrantes para o interior rural de São Paulo, presente no módulo 5 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 59 – Tela que mostra a trajetória e números da ocupação dos imigrantes no interior e litoral de SP, presente no módulo 5 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 60 – Grande projeção de vista aérea da cidade de SP, presente no módulo 6 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 61 – Fotografias que ilustram o cotidiano dentro da hospedaria, presentes no módulo 3 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 62 – Fotografias recentes dos bairros historicamente ocupados por imigrantes e seus descendentes na capital de SP, presentes no módulo 7 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 63 – Malas e valises produzidas ou adquiridas para a exposição, estão presentes em vários momentos, aqui vemos o módulo 2 da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 64 – A estante gaveteiro, que abriga as cartas, presente tanto no módulo 4B quanto no 4C da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 65 – Beliches cenografados para compor o módulo 4C (“O Dormitório”), da exposição de longa duração do Museu da Imigração.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 66 – Gráfico de relação entre o objeto e as características que podem torná-lo musealizável.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 68 – Fotografia com imagem de Clarice Lispector impressa em tecido filó demonstrando a técnica de transparência por iluminação.

Fonte: Acervo pessoal de Daniela Thomas.

Figura 69 – Sala das gavetas da exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela* do Museu da Língua Portuguesa, 2007.

Fonte: THOMAS, D. (2007).

Figura 70 – Sala do vídeo da barata agonizante e polaroides de animais, com inscrições encravadas nas paredes parte da exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela* do Museu da Língua Portuguesa, 2007.

Fonte: THOMAS, D. (2007).

Figura 71 – Colchão/ máquina de escrever com letras datilografadas e paredes encravadas com textos de Clarice, parte da exposição da exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela* do Museu da Língua Portuguesa, 2007.

Fonte: THOMAS, D. (2007).

Figura 73 – Fotografia do módulo 2 (“O Vexame da Proibição”) da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* do Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Centro de Referência IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 74 – Fotografia do módulo 3 (“Respeitável Público”) da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* do Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Centro de Referência IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 75 – Fotografia do módulo 4 (“Heroínas da Resistência”), incluindo painéis em degradê, parte da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* do Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Centro de Referência IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 76 – Módulo 5 (“O Jogo Delas é Bonito, Sim”), com os telões que mostravam as jogadas e jogadoras, parte da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* do Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Centro de Referência IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 77 – Módulo 6 (“Acervo de Cada Tempo”) da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* do Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Centro de Referência IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 78 – Módulo 7 (“Vestidas para Vencer”) da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* do Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Centro de Referência IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 79 – Módulo 8 (“As Homenageadas”), incluindo triedros em dois momentos, fotografia das jogadoras e informações, parte da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* do Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Centro de Referência IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 80 – Módulo 9 (“O Futuro é Feminino”) da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* do Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Centro de Referência IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 81 – Módulo 10 (“Vestimos as Camisas Delas”) da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* do Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Centro de Referência IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 82 – Módulos 11 (“Golaços”) e 12 (“Uma Seleção dos Sonhos”) da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* do Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Centro de Referência IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 83 – Módulos 13 e 14 (“Do Campinho ao Playground”) rodeia a mesa de pebolim feminino da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* do Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Centro de Referência IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 84 – Material de divulgação de debates e eventos que fizeram parte do período da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* do Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Site oficial do Museu do Futebol. Disponível em: <https://museudofutebol.org.br/exposicoes/contra-ataque/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Figura 85 – Espetáculo teatral *All Strange Away*. Dir. Gerald Thomas, Nova York, 1984.
Fonte: Site oficial de Gerald Thomas. Disponível em: <http://www.geraldthomas.com>. Acesso em: 09 dez. 2021

Figura 86 – Desenho feito por Daniela quando concebeu o cubo de espelho meia prata, enquanto morava em Londres.
Fonte: THOMAS, D. (s/d).

Figura 87 – Maquete eletrônica do efeito do cubo meia prata e fotografia do efeito na sala de exposição parte da exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela* do Museu da Língua Portuguesa, 2007.
Fonte: THOMAS, D. (2006; 2007).

Figura 88 – Efeito da transparência do tecido filó em 3 momentos, maquete eletrônica do módulo 3 e fotografia desta mesma sala parte da exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela* do Museu da Língua Portuguesa, 2007.
Fontes: THOMAS, D. (2007); T+T Projetos (2010); e BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 89 – Espetáculo *O Aventureiro*, 2006, Sutil Cia. de Teatro.
Fonte: Jornal Gazeta do Povo, 2014. Disponível em: m.br/caderno-g/na-boa-sutil-encerra-ciclo-sem-morder-a-propria-cauda-ew2texpz6d3hm8q6m0h0trln2/ Acesso em: 08 dez. 2021.

Figura 90 – Estante de mobiliário, Museu da Imigração, módulo 4B.
Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 91 – Telas e televisores usados para projeções em 3 momentos: abertura das *Olimpíadas 2016*, exposição de longa duração do Museu do Futebol e exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, Museu do Futebol, 2019.
Fontes: Folha de S.Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.folha.uol.com.br>, site Museu do Futebol: <https://museudofutebol.org.br>.

Figura 92 – Espetáculo *Trilogia Kafka, Metamorphosis*. Dir. Gerald Thomas.
Fonte: Site oficial de Gerald Thomas. Disponível em: <https://www.geraldthomas.com/photos/kafka.htm>

Figura 93 – Estante parte do módulo 4B da exposição de longa duração do Museu da Imigração.
Fonte: BIRINDELLI, D. (2021).

Figura 94 – Estantes da exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela*, Museu da Língua Portuguesa, 2007
Fonte: THOMAS, D. (2007).

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CBF – Confederação Brasileira de Futebol

EJA – Educação para Jovens e Adultos

FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

FIFA – Federação Internacional de Futebol

FUNARTE – Fundação Nacional das Artes

ICOM – Conselho Internacional de Museus

IDBR – IDBrasil Cultura, Educação e Esporte

MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MF – Museu do Futebol

MI – Museu da Imigração

MINOM – Movimento Internacional para uma Nova Museologia

MIS-RJ – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

MLP – Museu da Língua Portuguesa

MoMA-NY – Museu de Arte Moderna de Nova York

OCA – Pavilhão Lucas Nogueira Garcez

SESC – Serviço Social do Comércio

SInPeM – Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1	26
DANIELA THOMAS E FELIPE TASSARA: SEU ESPAÇO NA MUSEOLOGIA	26
1.1 A cenografia de Daniela Thomas e Felipe Tassara e a Museologia Crítica: breves comentários	26
1.2 Museografia e a Expografia: reciprocidades	31
1.3 Daniela Thomas e Felipe Tassara: biografias entrelaçadas	36
1.4 Estudos de caso: apresentação das três exposições escolhidas	43
CAPÍTULO 2	47
ESTUDO DE CASOS À LUZ DAS QUESTÕES CONCEITUAIS DA MUSEOLOGIA E DA CENOGRAFIA	47
2.1 Exposição de longa duração no Museu da Imigração em São Paulo (Projeto de 2010)	47
2.1.1 Descritivo do Projeto Expositivo	47
2.1.2 Os conceitos da Museologia que mudam a visão cenográfica e a transformam em “coisa de museu”	57
2.1.3 A cenografia como elemento narrativo e a relação de comunicação	63
2.2 Exposição: <i>Clarice Lispector - A Hora da Estrela</i> no Museu da Língua Portuguesa em São Paulo (Projeto de 2007)	69
2.2.1 Descritivo do Projeto Expositivo	69
2.2.2 O caminho que a Expografia faz até ser considerada cenografia expandida	77
2.3 Exposição <i>CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol</i>, no Museu do Futebol em São Paulo (Projeto de 2008)	81
2.3.1 Descritivo do Projeto Expositivo	81
2.3.2 Entre a dialética e o dialogismo: diferentes objetivos para a narrativa na Museologia Crítica	93
CAPÍTULO 3	109
ANÁLISE ENTRE AS EXPOSIÇÕES	109
3.1 Comparativo entre fichas técnicas	109
3.2 Comparativo sobre estética e processo de criação das exposições	121
3.3 Comparativo entre a Cenografia e a Expografia no trabalho de Thomas e Tassara	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS	141
APÊNDICES	146

INTRODUÇÃO

Evidentemente que o Museu sempre foi, desde o mito de Zeus com Mnemósine, um território híbrido e miscigenado dos nove tipos de atividades humanas que as musas lá faziam (Calíope, Clio, Érato, Euterpe, Melopmene, Polímnia, Tália, Terpsícore, Urânia). (CARDOSO, 2014, p. 3).

(...) o caráter de incompletude da cenografia como a natureza densa e curiosa de algo que não se concretiza isoladamente, mas vincula-se de maneira direta ao outro, representado por aqueles que se encontram nos palcos, bastidores e plateias. (SZLAK, 2015, p. 1).

É assim que o tradutor Carlos Szlak inicia a Nota à Edição Brasileira do livro de Pamela Howard¹ sobre cenografia teatral, relacionando-se, de certa maneira, com o texto mítico de Cardoso e suas musas interdependentes. A partir do estudo da cenografia teatral, abre-se um universo de possibilidades em que a cenografia, por sua natureza incompleta e seu caráter dialógico, é desejada e, até mesmo, é fundamental para que algumas áreas da comunicação humana atinjam seu objetivo. Uma dessas possibilidades descortinadas durante o aprendizado de teatro trata-se do espaço expositivo. O estudo sobre o espaço expositivo, sob a perspectiva do design de interiores, traz o entendimento sobre a necessidade de aprofundar-se em outro universo para compreender, na totalidade, a importância e a função do pensamento cenográfico na exposição, assim, há um encontro com a Museologia no desenvolvimento da presente pesquisa “A cenografia na exposição museológica: um estudo sobre Daniela Thomas e Felipe Tassara”.

A Museologia trata sobre temas muito específicos, como a memória, o patrimônio, a construção da identidade social de um povo, o autorreconhecimento e o pertencimento de um indivíduo a uma comunidade, a preservação de elementos naturais ou forjados durante a história humana, que são discussões fundamentais dentro da nossa sociedade. Ora, se a Museologia carrega suas próprias questões e seus próprios objetivos, como esperar que as disciplinas que a complementam não abracem características diferentes daquelas presentes nas áreas em que se originaram? É o caso da cenografia. O design cenográfico altera seus processos quando seu objetivo se encontra com os da Museologia e este estudo pretende entender quais são estes processos e quais diferenças e semelhanças existem no pensamento teatral e no pensamento museológico. Para isso, a pesquisa debruça-se sobre a contextualização

¹ HOWARD, P. **O que é cenografia?** (2009). 2. ed. São Paulo: SESC, 2015.

histórica das duas áreas, Teatro e Museologia, tendo como foco a cenografia; recupera conceitos específicos pertencentes ao estudo dos processos museológicos; e verifica o uso desses conceitos no trabalho de artistas que atuam tanto na cenografia teatral quanto na Expografia, em especial o percurso de Daniela Thomas e Felipe Tassara.

Os trabalhos de Thomas e Tassara parecem ter em comum a preocupação com a dialogia em sua relação com o público, característica presente tanto nas pesquisas em Teatro Épico Político quanto na Nova Museologia² –, que nasce a partir de discussões propostas por Rivière e, mais tarde Devallèes, desde a década de 50, aprofundando-se até os dias atuais – e mais especificamente em um de seus ramos, a Museologia Crítica³. Essa análise comparativa entre Teatro Épico Político e Museologia Crítica está presente na conceituação dos termos usados, como, por exemplo, a dialogia e a dialética, as semelhanças nos processos de concepção dos objetos finais, espetáculos ou exposições, e na relação que travam com seu público. Os trabalhos dos artistas mencionados em Expografia foram abordados, então, a partir de uma análise comparativa, e em cada um deles é levantada uma questão importante para a Museologia ou para o processo de desenvolvimento do projeto cenográfico.

Os assuntos abordados estão presentes em exposições sediadas por diferentes instituições tanto com caráter de longa duração quanto temporárias e, portanto, possuem variadas propostas e objetivos. As exposições aconteceram, ou ainda estão em cartaz no momento da escrita deste trabalho, na cidade de São Paulo, o que leva à facilidade de contato com as instituições, já que a pandemia da Covid-19 trouxe algumas incertezas quanto à locomoção e abertura dos espaços. São elas:

² A Nova Museologia nasce como uma discussão que intenciona democratizar o museu, transfigurar a ideologia de sua rentabilidade, oferecer um pensamento crítico sobre o museu e seus objetos, romper a dicotomia existente entre o museu e a sociedade. Está pautada na democracia cultural, colocando o museu como catalisador das necessidades da comunidade e do pensamento crítico. Dentro desse novo pensamento sobre a Museologia, criou-se espaço para que outros conceitos como a Museologia Social, os Ecomuseus, a Museologia Crítica, etc. fossem desenvolvidos. O tema será novamente abordado e situado historicamente no subcapítulo 1.1.

³ Em seu artigo, Jesús Pedro Lorente situa o nascimento do termo “museologia crítica” da seguinte maneira: “Peter Van Mensch geralmente se refere a ‘Nova Museologia e Museologia Crítica’ sem distinguir ambos os termos, e o vem usando normalmente como um duo indivisível desde sua tese de doutorado *Towards a methodology of museology*, defendida em 1992 na Universidade de Zagreb. Também existem autores que relacionam a Museologia Crítica com os ensaios compilados por Peter Vergo em 1989 sob o título de *The New Museology*, um livro que não faz referência alguma à *la nouvelle muséologie*, cujos militantes o declararam anátema e como resposta publicaram em 1992 e 1993 dois volumes recompilatórios de seus textos canônicos, sob o título *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*.” (LORENTE, J. P. Estrategias museográfica actuales relacionadas con la museologia crítica. Departamento de Historia del arte, Universidad de Zaragoza, **Complutum**, v. 26, n. 2, p. 111-120, 2015. tradução nossa). Sobre as características da Museologia Crítica vide o subcapítulo 1.1.

- 2010 - Exposição de longa duração, Museu da Imigração (MI), São Paulo.
- 2007 - *Clarice Lispector - A Hora da Estrela*, Museu da Língua Portuguesa (MLP), São Paulo;
- 2019 - *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, Museu do Futebol (MF), São Paulo;

Além do anseio em conhecer melhor o trabalho dos expógrafos, durante o processo de pesquisa, por efeito da pandemia da Covid-19, duas das razões para estudar esse tema ganharam maior importância e urgência: a discussão dialógica com a sociedade e a reflexão sobre a função que o museu e o teatro desempenham nesse diálogo. Em meio à crise política e sanitária vivida durante os anos de 2020 e 2021 no Brasil, voltamos a pensar o papel das instituições culturais na sociedade e o futuro que as aguarda. Motivado pela comemoração do Dia Internacional do Museu de 2021, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) propôs o tema “O Futuro dos Museus: Recuperar e Reimaginar” para que profissionais e instituições de diversos países pudessem discutir qual o papel do museu no mundo pós-pandemia. Um pensamento de Douglas Crimp⁴ (1993) sobre a crise do museu em seu tempo, a partir dos anos 1970, ainda nos parece pertinente para nosso momento. O autor apresenta o museu de arte do período pós-moderno como uma instituição incoerente em sua formação, mas, ainda assim, pontua em relação ao crescimento do número de instituições museológicas. E, no entanto, questiona sobre essas instituições: “Quem tem acesso? Que tipo de acesso? E acesso a quê, exatamente?” (CRIMP, 1993, p. 261). Evidencia, assim, as preocupações presentes nas discussões das equipes curatoriais em diversos equipamentos culturais brasileiros quando planejam exposições, sejam permanentes ou temporárias, e que, no período pós-pandemia, devem exigir ainda mais. Algumas instituições, como o Museu de Arte de São Paulo, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu do Futebol, entre muitas outras, fizeram esforços para manter seu diálogo com o público de maneira virtual, já que suas portas estavam fechadas, oferecendo cursos, webnários, mesas redondas virtuais, exposições virtuais e etc. Demonstraram, assim, o trabalho continuado para manter o espaço de diálogo aberto, mesmo que não fisicamente. À medida que as atividades presenciais começaram a voltar em 2021, o espaço físico do museu passa a retomar seu papel de protagonista (porém, não o de único ator) para a discussão: o quê, para quem e acesso a quê, exatamente? A Museologia Crítica enxerga a necessidade de construção de pontes entre visitante e

⁴ CRIMP, D. **Sob as ruínas do museu**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

instituição, além da necessidade de espaços de debates entre a sociedade⁵, e entende que o espaço físico e o pensamento que se tem ao organizá-lo é agente importante para fomentar essa relação.

Historicamente, o espaço de diálogo que projetos expositivos criaram para seus visitantes foi sendo modificado e foi ganhando dimensões diferentes conforme as instituições cresciam. Como conceitua Sonia Salcedo del Castillo⁶ (2008), com as exposições nas grandes feiras universais europeias do século XIX, tiveram início as exposições de ambientação dos Grupos de Secessão, quando notamos a utilização dos conceitos de tri e tetradimensionalidade para tratar sobre a relação entre espaço e leitura do público. Marília Xavier Cury⁷ (2006) avança nessa leitura abordando a pentadimensionalidade, adicionando a possibilidade de participação do público na completude do discurso. Essas visões carregam em seu cerne o conceito da unificação de disciplinas diversas e trazem um olhar autoral para a curadoria de uma exposição, tirando o foco do discurso isolado de cada objeto exposto, organizando-os em direção a uma narrativa única, além de dar a devida importância à relação exposição-público.

Ao usar o espaço expositivo e sua ocupação cenográfica como instrumento para a criação de um discurso, a exposição pode se tornar arena e forma de reflexão ou de colonização do pensamento do visitante. Tendo como parâmetro as denominações que Luciana Sepúlveda Koptcke (2005) apresenta em seu artigo “Bárbaros, Escravos e Civilizados: o público dos museus no Brasil”⁸ para descrever a posição que cada discurso coloca o público, é importante entender que tipo de discurso as instituições estão criando. A Museologia Crítica defende o espaço expositivo como palco possível para que uma sociedade levante suas inquietações, tabus e tenha suas questões revistas, analisadas e discutidas. A participação do visitante torna-se primordial para a completude do discurso expositivo, já que traz sua visão como complemento para a visão de quem escreve o discurso.

⁵ No texto “La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio”, Carla Padró defende a importância do museu como espaço de diálogo aberto com o visitante ao analisar três tipos de Museologias: Museologia tradicional, em que o discurso é imposto pela instituição e direcionado para um público passivo, a Museologia democratizadora, em que existe uma visão única do saber e o visitante é o cliente, consumidor, e a Museologia narrativa, em que o museu é o lugar de dúvida, controvérsia e democracia cultural, o visitante é indagador e, portanto, ativo. Neste último modelo, o objetivo é fomentar a cidadania crítica em seu público e não apenas consumista, e o museu é o espaço de confronto e controvérsia. Ele descreve a Museologia Crítica. (PADRÓ, C., p. 51-70). (LORENTE, J. P. (dir.). **Museologia crítica e arte contemporâneo**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003. 410 p.).

⁶ DEL CASTILLO, S. S. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

⁷ CURY, M. X. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2006.

⁸ KOPTCKE, L. S. Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 31, p. 185-205, 2005.

Para criar um paralelo com o fazer teatral, a partir da década de 1920, a participação ativa do público também foi o objetivo perseguido pelo encenador e dramaturgo alemão Bertolt Brecht, e por encenadores anteriores e contemporâneos a ele, como Erwin Piscator e Vsevolod Meyerhold. O encenador alemão usou o texto e o palco teatral para discutir com a sociedade em que estava inserido sobre os perigos da ascensão de partidos políticos de extrema direita. Brecht cria uma linha de raciocínio para desenvolver seus projetos que torna o espectador agente ativo na discussão e na completude da obra, assim como pretende a Museologia Crítica. Apesar de Brecht não ser cenógrafo, esse pensamento dialético e épico, estando presente na relação com seus colaboradores, que criaram espaços coerentes com a proposta, ainda influencia o olhar sobre o espaço cenográfico contemporâneo.⁹ Brecht é apenas um dos exemplos que podem ser usados na comparação entre Museologia e Teatro, porém, ressaltamos sua importância por entender a arte como espaço político e popular e por ter tido influência relevante no teatro “pós-dramático”¹⁰. - um teatro que, por sua vez, seria um dos formadores do conceito da “Cenografia Expandida”, de McKinney e Palmer¹¹, colocando o fazer cenográfico atual como um “facilitador de espaços para encontros (...) que pode ser na forma de encontros entre espectadores e performers, (...) e com outros espectadores, espaços, lugares e objetos.”¹²

A escolha em pesquisar o trabalho dos cenógrafos Daniela Thomas e Felipe Tassara representa a junção dos conceitos pertencentes ao Teatro Épico Político e do pensamento sobre a Cenografia Expandida e sobre a Museologia Crítica. Os artistas possuem um extenso trabalho em teatro, Daniela atuando tanto como cenógrafa quanto como encenadora, e Felipe assinando projetos cenográficos como arquiteto e sendo

⁹ Daniela Thomas, como encenadora e cenógrafa, demonstra seu apreço por Brecht e a escolha em realizar trabalhos sobre sua obra, como a peça “Mãe Coragem”. O espetáculo, com sua direção e cenografia, estreou em 11 de junho de 2019, em São Paulo.

¹⁰ LEHMANN. H.-T. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

¹¹ MCKINNEY, J.; PALMER, S. **Scenography expanded: an introduction to contemporary performance design**. 1. ed. Londres, Inglaterra; Nova Iorque, Estados Unidos: Bloomsbury Publishing, 2017. 240 p.

¹² “Da perspectiva do espectador, nós identificamos três conceitos sobrepostos e inter-relacionados da manifestação e experiência da cenografia em uma forma expandida que pode ajudar a identificar funcionalidades distintas e preocupações da Cenografia Expandida. A primeira é relacionalidade e a maneira como a cenografia é um facilitador de espaços de encontros, que podem ser na forma de encontros entre espectadores e performers nas formas que são convencionalmente familiares, mas pode também englobar encontros com outros espectadores, espaços, lugares e objetos. O segundo é afetivamente e a operação do estético ao nível do individual. O conceito final é material, que nos referimos como as propriedades e capacidade das coisas, lugares, corpos e a maneira como interagem e impactam em nossa experiência e entendimento da performance e do mundo no geral.” (*Ibidem*. p. 8, tradução nossa.).

colaborador, em outros projetos, como artista plástico. Os dois firmaram parceria no teatro há mais de 36 anos e muitos de seus trabalhos apresentam influências, mais ou menos diretas, do Pensamento Épico Político. Eles foram também responsáveis pela Expografia e pela curadoria de diversas exposições, em que se verificam traços da Museologia Crítica, colocando-os no *hall* da Expografia brasileira contemporânea. Os dois iniciaram suas trajetórias independente e coincidentemente no teatro, e seus caminhos se uniram de maneira tão sólida, primeiro no teatro, e em sequência na Museografia, que Daniela Thomas declara na entrevista concedida para esta dissertação: “Mas, enfim, *Daniela Thomas* em relação à exposição não tem, não existe essa entidade solo.”.

As hipóteses que se quer verificar com o presente estudo são sobre a possibilidade da comparação entre o fazer teatral e o pensamento museológico quanto ao tratamento do espaço e encontro com o público, e a verificação da existência de um Pensamento Épico Político (ou crítico da sociedade) no trabalho dos cenógrafos ao criar suas exposições.

Esta dissertação está organizada em três capítulos que tratam sobre os principais conceitos a serem trabalhados dentro da Museologia, as escolhas dos artistas e exposições a serem analisadas, análises individuais de cada exposição relacionando conceitos à prática cenográfica e a comparação de algumas questões pertinentes ao estudo nos três projetos.

De maneira mais específica, apresentamos, no primeiro capítulo, uma introdução à Nova Museologia e à Museologia Crítica, seus desenvolvimentos e características, em que serão contextualizadas as exposições analisadas. Em seguida, é traçada a trajetória histórica da cenografia desde seu uso como instrumento para a ambientação em exposições, e o paralelo com a cenografia teatral daquela época, até sua transformação em instrumento crítico e sua função expandida, atingindo não só o palco e a sala de exposição, mas tornando-se espaço de criação de experiências sensoriais. São definidos os conceitos Museografia, Expografia e Museologia, para que os termos sejam corretamente abordados e compreendidos durante o estudo. Para finalizar o capítulo, é apresentada uma biografia entrelaçada de Daniela Thomas e Felipe Tassara, apontando e sublinhando experiências que afetam seu trabalho atual, e as três exposições analisadas.

O segundo capítulo está dividido em três partes e, em cada subcapítulo, é apresentada uma exposição, com respectivos descritivos, fotografias, fichas técnicas e demais documentos sobre a Expografia e sua realização. Após a descrição de cada caso, são indicadas as análises da exposição tendo como pressupostos os conceitos

da Museologia cabíveis nas discussões pertinentes a cada tema. Na exposição de longa duração do Museu da Imigração, são analisados a construção de acervo, a transformação de objetos em Semióforos e *Devir* e a *Kathársis* e o distanciamento que a cenografia pode criar para o visitante. Na exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela* do no Museu da Língua Portuguesa (MLP), são analisados o espaço como instrumento narrativo, a criação de uma personagem como objeto exposto e é abordada a relação no trabalho entre cenógrafos e curadores. Na exposição do Museu do Futebol, *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, o projeto expográfico é colocado como instrumento da Museologia Crítica, são conceituados e separados os conceitos dialética e dialogia dentro da Museologia e a Museologia Crítica é contextualizada dentro da cenografia.

No terceiro e último capítulo, é feita uma comparação entre as exposições, iniciando com as fichas técnicas e suas características, dando principal atenção às questões que envolvem a Expografia. Segue-se uma discussão sobre o processo criativo pelo qual passaram Daniela e Felipe em cada um dos projetos, seguindo quatro pontos colocados pela pesquisadora Tatiana Gentil Machado, que também conversam com o trabalho do expógrafo Mario Vázquez. A última comparação é entre os trabalhos que desenvolvem no teatro e nessas exposições, sublinhando características estéticas comuns, o que evidencia a criação de uma assinatura no trabalho produzido por eles.

Como referências bibliográficas, o estudo se baseia nas visões sobre cenografia e teatro de: Silvia Fernandes, Gianni Ratto, Cyro del Nero, Pamela Howard, Bárbara Heliodora, Margot Berthold, Iná Magalhães, Hans Lehmann, Alexandre Mate, James Putnam, Joslin Mcinney e Scott Palmer. E a conceituação de Museologia é fundamentada nas pesquisas de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, Maria Cristina Oliveira Bruno, Marília Xavier Cury, Bruno César Brulon Soares, Krzysztof Pomian, Georges Henri Rivière e Hugues de Varine-Bohan, Peter van Mensch, Jesús Pedro Lorente, Mario de Souza Chagas, Ulpiano Bezerra de Meneses, Jean Davallon e Jesús Martin-Barbero, entre outros importantes pesquisadores que serão nomeados ao longo da pesquisa.

Além da pesquisa teórica, o estudo conta com uma entrevista cedida por Daniela Thomas e Felipe Tassara sobre o trabalho desenvolvido por sua empresa T+T Projetos, dentro e fora dos espaços expositivos, bem como sobre os três projetos escolhidos. Também deram fundamental colaboração para a pesquisa: Maria Ignês Mantovani Franco, diretora da Expomus; Camila Aderaldo, coordenadora do Centro de Pesquisa de Referência do MLP; Juliana Pons, museóloga da IDBrasil; Marisa Bueno, diretora de equipamento do Museu da Diversidade Sexual; Vinícius Maragon, técnico documental

do MLP; Rita Braga, educadora do MLP, entre outras importantes colaborações recebidas ao longo da pesquisa.

A dissertação finaliza com uma série de apêndices que apresentam:

- cronologia dos trabalhos de Daniela Thomas e Felipe Tassara (p. 146);
- entrevista cedida pelos cenógrafos na íntegra (p. 150);
- estudo de público da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* (MF) (p. 169);
- plantas baixas em SketchUp das três exposições (p. 170);
- imagens de maquetes eletrônicas em SketchUp das três exposições (p. 170);
- fotografias das exposições (p. 170);
- texto desenvolvido por Rita Braga a partir de sua experiência como educadora na exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela* (MLP) (p. 221);
- Cartas de autorização de uso da entrevista (p. 224).

CAPÍTULO 1

DANIELA THOMAS E FELIPE TASSARA: SEU ESPAÇO NA MUSEOLOGIA

1.1 A cenografia de Daniela Thomas e Felipe Tassara e a Museologia Crítica: breves comentários

Por que o pensamento sobre design do espaço expositivo, que nasce nas exposições de arte plásticas¹³, não é mais assunto restrito aos museus de arte¹⁴ e por que acaba servindo aos objetivos da Museologia Crítica?

Douglas Crimp (2015), em seu livro *Sobre as ruínas do museu*¹⁵, faz um relato sobre o embate entre Hirt e Schinkel quanto à construção do museu de Berlim. Enquanto o primeiro defende a soberania da obra de arte sobre a arquitetura, seu opositor coloca a relação que a arquitetura deve ter com a arte. Essa discussão, obviamente, reflete-se nas escolhas e conceitos construtivos da arquitetura fixa do museu em questão e não apenas sobre seu espaço expositivo. Para Hirt, a arquitetura deve estar subordinada à obra de arte, e não o oposto, como estava propondo Schinkel, para não ferir o que ele entendia e pregava sobre o princípio do funcionalismo arquitetônico. Para Schinkel, o destino do museu não era cumprir apenas sua finalidade “pura” de abrigar obras de arte,

(...) mas transcender a antítese (o valor da obra de arte e a arquitetura que a abriga) em uma unidade superior. Abordando dialeticamente o problema da relação entre arte e arquitetura, o museu de Schinkel constituir-se-ia no *Aufhebung* hegeliano, ou imersão, na qual, conforme seus textos “o destino da arte é a representação de seus objetos que torna visível o maior número possível de relações.”. (CRIMP, 1993, p. 266).

É no conflito entre a forma e o conteúdo que se constrói o discurso. Esse pensamento, que se aproxima do romantismo Hegeliano, contrapõe-se ao pensamento neoclássico, em que a estética do Belo se alinha ao discurso da perfeição divina dos deuses gregos. Para Hegel,

(...) o espírito do mundo de hoje parece ter deixado para trás o patamar no qual a arte é o modelo supremo do conhecimento do Absoluto. A natureza peculiar da produção artística e das obras de arte já não preenche nossas carências mais profundas. Deixamos de reverenciar as obras de arte como se fossem deuses, deixamos de adorá-las. A impressão que nos causam precisa de um parâmetro mais elevado e

¹³ Esta reflexão está centrada na análise de museus de arte exclusivamente, ou na arte musealizada, já que outras tipologias de museus possuem processos históricos diversos.

¹⁴ Sendo, inclusive, malvisto por algumas instituições que trabalham com artes visuais, desde o advento do Cubo Branco modernista, que prega a mínima interferência do espaço na obra.

¹⁵ CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 265.

de um teste diferente. O pensamento e a reflexão estenderam as asas sobre as belas-artes. (CRMP, 1993, p. 267).

Essa discussão, ligando o pensamento dialético do espaço à exposição de arte, também aparece na pesquisa de Walter Mignolo (1992)¹⁶, trazendo para o trabalho contemporâneo do artista Fred Wilson a possibilidade de um pensamento expositivo (a partir ainda da obra de arte) que se coloca como uma crítica social e política. Assim, o visitante se relaciona não só esteticamente com a obra, mas também politicamente com seu conteúdo e as problemáticas de seu tempo. O texto de Mignolo faz a ligação da obra de arte crítica ao conceito de Museologia Crítica, abordagem também trabalhada no texto de Jesus Pacheco Lorente (2015)¹⁷. Em seu estudo, Lorente conceitua a Museologia Crítica e defende a ideia de que o museu deveria ser o espaço para múltiplas vozes, trazendo em discursos autorais a possibilidade de diálogo com um público de origem e referências amplas. O historiador traz exemplos de museus que trabalham sobre essa perspectiva, por meio de diferentes instrumentos, sendo instituições que trabalham com artes visuais, assim como com outros assuntos, como museus históricos, de antropologia, ciências, entre outros.

A forma como se monta uma exposição, mais precisamente referindo-se à escolha da linguagem cenográfica, pode funcionar como elemento modificador da relação da instituição, e da exposição, com o público. Segundo Sonia Salcedo del Castillo (2008)¹⁸, os Grupos de Secessão e outros grupos contrários às grandes exposições universais de arte europeias, já no final do século XIX e começo do XX, propõem o design do espaço como forma de ressaltar discursos propostos pelos artistas. Grupos ligados aos movimentos artísticos simbolistas criaram exposições nas quais, por meio da cenografia, ambientavam seu público para que ele tivesse, além da contemplação passiva das obras, a experiência da arte, objetivando tornar a comunicação com as obras mais intuitiva, e não só racional. Como será visto com mais profundidade no subcapítulo 2.2.2, as relações de pentadimensionalidade¹⁹, que são propostas também por meio da cenografia para o visitante, abrem espaço para que este coloque suas opiniões e visões de mundo, tanto as conclusões que ele alcançou durante

¹⁶ MIGNOLO, W. Museus no horizonte colonial da modernidade. Garimpando o museu de Fred Wilson (1992). **Museologia e Interdisciplinaridade**, v. 7, n. 13, p. 309-324, jan./jul. 2018.

¹⁷ LORENTE, J. P. Estrategias museográfica actuales relacionadas con la museologia crítica. Departamento de Historia del arte, Universidad de Zaragoza, **Complutum**, v. 26, n. 2, p. 111-120, 2015.

¹⁸ DEL CASTILLO, S. S. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

¹⁹ Questão abordada em CURY, M. X. Metamuseologia: reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 9, n. 17, p. 129-146, jan./jul. 2020.

a exposição quanto relacionando o conteúdo museológico com suas referências prévias. Assim, a dialogia é possível, e a relação traçada entre exposição e o visitante mais equilibrada.

Tendo como referência as exposições atuais que descendem do pensamento de exposição de ambientação e que fazem uso de diversas mídias – ou seja, que usam elementos como o desenho do espaço, a tecnologia, e outros instrumentos –, as escolhas curatoriais como construção de discurso, trazem inúmeras similaridades com o pensamento da atual Cenografia Expandida²⁰. Existe também uma sinergia com o termo “obra de arte total” (*gesamtkunstwerk*)²¹, de R. Wagner. As duas práticas concentram-se em quebrar as barreiras entre linguagens artísticas. Porém, enquanto o conceito de R. Wagner objetiva a produção de óperas, o termo “cenografia expandida” pode ser usado em qualquer tipo de intervenção comunicativa e estética que tenha como ponto de partida o trabalho do espaço e a relação com o público, assim sendo facilmente usado no espaço expositivo. Uma diferença fundamental está na ideologia em que esses conceitos foram empregados: o conceito romântico do compositor serviu como instrumento para dominação de uma ideia política de extrema direita, visando a ditadura nazista, portanto um uso antidemocrático e que não propunha espaço para o diálogo, já a Cenografia Expandida é colocada a ideia de que

(...) a cenografia é concebida como um espaço de ‘leitura e escrita’ com a responsabilidade não apenas para as intenções de um dramaturgo, mas também para suas ‘funções sociais’; sua capacidade em prover ‘um lugar de conexão e diferenças’ (Arquivo da Quadrienal de Espaço e Performance Design de Praga, 2015: 10-11).²² (MICKINNEY, PALMER, 2016, p. 3, tradução nossa).

Por ter como premissa a construção do diálogo, é coerente o uso da Cenografia Expandida na Nova Museologia. Dentre algumas visões sobre a Museologia Crítica, encontra-se uma corrente, defendida pelo pesquisador português Pedro Pereira Leite, para quem esse é um movimento dentro da Museologia que a defende como um

²⁰ “(...) termos como cenografia ‘extendida’ (Brejzeck et al. 2009), cenografia ‘de expansão’ (Brejzeck, 2011) e cenografia ‘expandida’ (de Oudsten, 2011; Lotker e Gough, 2013) estão sendo, mais recentemente, aplicadas a uma diversidade mais ampla de contextos interdisciplinares e culturais, mas o significado deles, especialmente para noções mais tradicionais de cenografia, não foi ainda inteiramente articulado. Os autores sugerem que conceitos teatrais podem ser adotados em um contexto maior de cenografia expandida, como por exemplo, *mise en scène* (Brejzeck 2010: 112), narrativa (den Oudsten, 2011) e dramaturgia (Lotker e Gough, 2013) (...)” MCKINNEY J.; PALMER S. **Scenography expanded, an introduction to contemporary performance design**. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2017, 216, p. 3 (tradução nossa).

²¹ WAGNER, R. **A obra de arte do futuro**. 1. ed. Lisboa: Antígona, 2003.

²² MCKINNEY, J.; PALMER, S. **Scenography expanded: an introduction to contemporary performance design**. 1. ed. Londres, Inglaterra; Nova Iorque, Estados Unidos: Bloomsbury Publishing, 2017. 240 p.

processo de diálogo²³. “É um movimento de renovação (...) que iniciou na década de cinquenta com George Henri Rivière e prolonga-se com o seu discípulo André Devallèes.” (LEITE, 2012, p. 1). Como consequência desse movimento, houve a criação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), que a partir de 1985 é formalizado como parte do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

O MINOM encontra a sua génese na Declaração de Santiago do Chile em 1972, onde se defende uma concessão dum museu ao serviço da comunidade para a resolução dos seus problemas. Esta declaração ainda que na época se centrasse nos problemas da América Latina, vai encontrar um amplo eco nas comunidades museológicas envolvida em processos museológicos de base comunitária, na Europa, na América e em África. Em 1984, no Quebec no Canadá, esta comunidade reúne-se e aprova a constituição do MINOM, e a declaração de Quebec, que concretiza a vontade de implicação dos museólogos com os processos sociais seus contemporâneos. (LEITE, 2012, p. 2).

Dentro, e como sequência das questões discutidas pelo MINOM, a partir da década de 90, e aprofundando-se desde o início do século XXI, e ainda em desenvolvimento, surgiram outras denominações para fazeres museológicos com características específicas em diversos museus contemporâneos. Todos possuem como ponto comum o que Pierre Mayrand defende como “um processo de transgressão do social para a construção de novas redes de solidariedade.” (LEITE, 2012, p. 1), porém diferenciam-se em seus objetivos para com a comunidade ou ponto de vista sobre o património a ser criado ou preservado. Dentre essas denominações, está a Museologia Crítica²⁴. Sobre o nascimento desse termo Lorente²⁵ pontua:

Em geral, parecem estar brotando por todo o mundo museológico críticos, em qualquer lugar onde se interroguem sobre a representação das minorias, e das culturas periféricas, que se preocupam sobre a exposição e devolução de materiais autóctonos, se questionam sobre os discursos colonialistas e dominantes, etc. (LORENTE, 2015, p. 113).

Se os museus passam a se preocupar com o diálogo e com a representação plural, de certo, precisam estar abertos para questionamentos e controversas. Nesse mesmo texto, Lorente cita Macdonald (2006), que defende que correções políticas não devem ser identificadas com discursos neutros e telas convencionais, mas sim com a

²³ Grifo do autor Pedro Pereira Leite. LEITE, P. P. **A poética da intersubjetividade em museologia**. 1. ed. Lisboa: Marca d'Água Publicações e Projetos, 2012, p. 1.

²⁴ Ressaltamos que essa é uma das visões sobre o assunto, não a única, porém é uma visão que nos parece pertinente. Entendemos a Museologia como campo plural, com diferentes tendências e longa trajetória e, portanto, naturalmente compreende discursos diversos.

²⁵ LORENTE, J. P. Estrategias museográfica actuales relacionadas con la museologia crítica. Departamento de Historia del arte, Universidad de Zaragoza, **Complutum**, v. 26, n. 2, p. 111-120, 2015.

pluralidade de pontos de vista e representações sociais. As ideias que propõem não devem ser inquestionáveis, já que para que possa haver diálogo, deve-se partir do pressuposto de que tudo é mutável.

Na exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, a curadoria faz Museologia Crítica ao propor uma exposição sobre mulheres em um esporte que nacionalmente é, por tradição, vinculado aos homens. Esse pensamento aparece no cerne da criação deste museu, que tem por tradição expor e discutir temas ainda considerados *tabu* por parte da torcida de futebol no Brasil. Isso é verificável em notícias da imprensa tematizando o racismo em campo, a participação da comunidade LGBTQIA+ nas torcidas e no campo, a participação de mulheres em todos os setores do esporte (no campo, na torcida, nas áreas técnicas e na imprensa especializada), e a questão da idade dos esportistas. Essas discussões aparecem em debates, mesas redondas, atividades educativas e, muito claramente, em todas as exposições, tanto nas de longa duração quanto nas temporárias. Em todas as exposições, a instituição oferece, por meio de cenografias que requerem uma participação ativa do visitante, uma oportunidade de questionamento, autoavaliação e mudança de pensamento para quem se dispõe a entrar no espaço expositivo. E o museu possui um bom controle do resultado de suas ações promovendo um estudo de público consistente. Tivemos contato com uma parte do estudo de público da exposição que analisamos, e ele aponta para a mudança de perfil do público, mostrando que, durante a mostra, o número de visitantes do gênero feminino cresceu, igualando-se e ultrapassando o dos visitantes do gênero masculino, tradicionalmente mais interessado no esporte e frequentador mais assíduo do museu desde sua abertura²⁶. Daniela Thomas e Felipe Tassara fazem parte dessa história de maneira muito consistente, foram responsáveis pelo desenvolvimento do projeto expositivo da mostra de longa duração, e desenvolveram a exposição temporária aqui analisada sobre a participação das mulheres no futebol.

As outras duas exposições apresentadas aqui, também desenvolvidas pelos cenógrafos, apesar de também possuírem cenografias que muitas vezes abrem diálogo e participação ativa dos visitantes, possuem temas, ou abordagens, menos controversas. Porém, pela relação dialógica que propõem a seus visitantes, também podem ser consideradas exposições com pensamento em Museologia Crítica.

É claro que a escolha por trabalhar um diálogo crítico entre acervo e público não cabe ao cenógrafo (apenas). Normalmente, essa decisão parte da curadoria, ou comitê curatorial, e em algumas instituições mais, em outras menos, existe um debate e a

²⁶ Estudo presente no Apêndice C, Figura 66.

participação ativa nas escolhas dos demais colaboradores, como cenógrafos. De qualquer forma, a criação do design do espaço segue esse discurso e orientação, e é desenvolvido inteiramente objetivando alcançar os conceitos da Museologia Crítica, como o dialogismo, o intercâmbio intenso entre saberes de todos os envolvidos, sejam colaboradores ou visitantes, e o tratamento compartilhado do saber e da informação propondo uma relação bilateral e igualitária entre museu e visitante. A dupla, Daniela e Felipe, ao colaborar em instituições que seguem essa linhagem da Museologia, mostra uma escolha coerente por todo seu percurso como artistas e personalidades, como percebemos quando analisamos suas biografias. Porém, antes de analisar aqui a vida e obra dos artistas, expomos as diferenças e reciprocidades entre os termos-chave desse estudo: “museografia” e “expografia”, para delimitar as nomenclaturas usadas.

1.2 Museografia e a Expografia: reciprocidades

Ao escolher estudar o tema “a cenografia no museu”, deparamo-nos com dois termos, Museografia e Expografia, que, confusamente, aparecem em algumas fichas técnicas de museus sem distinção de significado ou com falta de clareza na descrição de suas funções. Para dar continuidade à pesquisa, mostrou-se relevante evidenciar que campo cada uma dessas denominações abarca e, portanto, de que forma o trabalho de Daniela Thomas e Felipe Tassara se enquadra. Ou melhor, pretendemos responder se fazem Museografia ou Expografia e em que circunstâncias, já que os termos aparecem na ficha técnica das exposições estudadas. Para as definições, recorreremos às pesquisas de Devallées e Mairesse (2010), Bruno Brulon e Marília Xavier Cury (2013), Luiz Alonso Fernandes (2011).

Devallées e Mairesse desenvolveram, em 2010, um estudo muito útil sobre os conceitos-chave utilizados na Museologia contemporânea²⁷. Dada sua clareza e importância, transcrevemos alguns trechos escolhidos, e a partir deles contrastamos os demais estudos. Os autores partem dos verbetes para registrar a origem da palavra e termos em outros idiomas: no termo “museografia” – s. f. (derivado do latim *museographia*) – em todos os idiomas que Devallées analisa, tanto nos de origem latina (francês - *muséographie*; espanhol - *museografía*; italiano - *museografia*) quanto no inglês (*museography*) e no alemão (*museographie*) – é usado o sufixo *-graphia* (desenho, escrita, *práxis*) e o prefixo *museo*. Portanto, esses idiomas não trazem

²⁷ DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. Tradução: SOARES, B. B.; CURY, M. X. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013. [S.l.: s.n.].

diferença nas denominações dessa função: trata-se do desenho ou da escrita do museu, assim como pode ser traduzido como sua *práxis*, prática. Esse último sinônimo nos aproxima de um termo que, dentre os idiomas citados, apenas o inglês possui, *museum-practice*, termo largamente usado nos países de origem anglo-saxã. Portanto, esse termo enfatiza a referência às práticas dentro de um museu.

Já “expografia” (colocado como um termo derivado no verbete “exposição”, assim como é feito com “design de exposição”) traz um leque maior de sinônimos para cada idioma: s. f. (do latim *expositio*: exposto, explicação) – equivalente em francês (*exposition*); inglês (*exhibition*); espanhol (*exposición*); alemão (*austellung*); italiano (*esposizione, mostra*).

Começando pelo termo “museografia”, mais abrangente, os autores situam historicamente como a palavra começou a ser usada no século XVIII, quando ainda não existia o termo “museologia” para designar o trabalho dentro dos museus que estavam em formação. Portanto, no início, ele indicava todos os fazeres dentro de um museu, práticos e teóricos. Com o tempo, essas funções deixaram de ser todas definidas em um grande pacote e se dividiram entre as áreas teóricas, que são abarcadas pela Museologia, e as áreas práticas, que compreendem a exposição, o relacionamento direto com o visitante, a administração geral, conservação e restauração, e são denominadas Museografia. Marília Xavier Cury e Bruno Brulon, tradutores do livro *Conceitos-chave de Museologia* para o português, acrescentaram, três anos após a edição original, que, além da administração do museu, a Museografia abarca a “salvaguarda (conservação preventiva, restauração e documentação) e a comunicação (exposição e educação)”²⁸. Devallèes e Mairesse completam com a contextualização histórica:

Antigamente, e por sua etimologia, a museografia designava o conteúdo de um museu. Do mesmo modo que a bibliografia se constitui numa das etapas fundamentais da pesquisa científica, a museografia foi concebida para facilitar a pesquisa das fontes documentais de objetos, com o fim de desenvolver o seu estudo sistemático. Essa acepção, que permaneceu ao longo de todo o século XIX, persiste ainda em algumas línguas, particularmente na russa. (DEVALLÈES e MAIRESSE, 2010, p. 60).

Luiz Alonso Fernandez, em seu texto *Museologia y Museografia*²⁹, oferece mais um contraponto entre os conceitos, sendo esse indispensável para o cuidado do expor e a resolução de problemas de ordem prática, como segurança do acervo. Em suas palavras:

²⁸ *Ibidem*. p. 59.

²⁹ FERNANDEZ, L. A. **Museologia e museografia**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 3. ed., 2006.

O Museu como estrutura material ou contenedor pode considerar-se em muitos aspectos como um instrumento insubstituível do conhecimento. Por ele, deverá adotar-se sistemas adequados para a exposição e legitimação das coleções, para seu bom funcionamento geral, e para a solução dos numerosos problemas que afetam a segurança e conservação material dos objetos. É dizer, de tudo aquilo que a Museologia conseguiu evidenciar e sistematizar como indispensável e que pouco a pouco tem sido adaptado e aplicado na Museografia.³⁰ (FERNANDES, 2011, tradução nossa).

Em *Conceitos-Chave de Museologia*, os autores também apresentam o termo “programa museográfico”, que “engloba os conteúdos da exposição e os seus imperativos, assim como o conjunto de relações funcionais entre os espaços de exposição e os outros espaços do museu.” (DEVALLÈES e MAIRESSE, 2010, p. 59), sendo um substitutivo para as funções abarcadas no termo original, “expografia”. No início do parágrafo em que Devallèes e Mairesse definem o programa museográfico, está escrito:

A palavra “museografia”, em português (assim como *muséographie*, no francês), tende a ser usada, com frequência, para designar a arte da exposição. Durante alguns anos, na França, o termo *expographie* (expografia) foi proposto para designar as técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais. (DEVALLÈES e MAIRESSE, 2010, p. 59).

Expografia, como aponta a etimologia da palavra presente no início do verbete “exposição”, indica que o termo é derivado de exposição, que pode ser definido como mostra, exibição e, historicamente, explicação. Todos os sinônimos usados conferem a ideia de mostrar algo a alguém, portanto, comunicação. Segundo Davallon (1986), não se refere apenas ao ato de expor, mas também ao objeto exposto, e o espaço em que isso acontece, porém, não no sentido arquitetônico, apenas, mas no espaço em geral. A exposição não é exclusiva do museu, mas também é aplicada a estabelecimentos comerciais de qualquer natureza, por exemplo, galerias de arte, como defendido no livro *Scenografie Expanded*³¹: “em algumas linguagens onde o que se é exposto é a própria cenografia, como em instalações.” A exposição tornou-se uma das principais funções

³⁰ “El Museo como estructura material o como contenedor puede considerarse en muchos aspectos como un instrumento insustituible de conocimiento. Por ello, deberá dotársele de unos adecuados sistemas para la exposición y legibilidad de las colecciones, para su buen funcionamiento general, y para la solución de los numerosos problemas que afectan a la seguridad y la conservación material de los objetos. Es decir, de todo aquello que la museología há conseguido evidenciar y sistematizar como indispensable y que poco a poco ha sido adaptado y aplicado por la museografía.” FERNANDES, L. A., **El programa Museológico, el proyecto arquitectónico y su desarrollo y aplicación museográfica**, 2011, p. 279.

³¹ MCKINNEY, J.; PALMER, S. **Scenography expanded: an introduction to contemporary performance design**. 1. ed. Londres, Inglaterra; Nova Iorque, Estados Unidos: Bloomsbury Publishing, 2017. 240 p.

do museu, aparecendo na definição de Museu do ICOM, “pelo PPC (da Reinwardt Academie, Preservação – Pesquisa - Comunicação), a exposição faz parte da função mais geral de comunicação do museu, que compreende igualmente as políticas educativas e de publicação.” (DEVALLÈES E MAIRESSE, 2010, p. 43). Por sua natureza comunicacional, é por ela que o museu, ou qualquer que seja a instituição responsável, irá travar sua relação com seu visitante. A partir da exposição, o museu pode colocar-se como um agente colonizador e opressor, ou como parceiro para diálogo, e abrir espaço para a dialogia. Ao “explicar”, o museu propõe um ponto de vista por meio da criação de símbolos: “Se o museu pode ser definido como um lugar de musealização e de visualização, a exposição aparece, então, como a ‘visualização explicativa de fatos ausentes pelos objetos, assim como dos meios de apresentação, utilização dos signos’ (Shärer, 2003).” (DEVALLÈES E MAIRESSE, 2010, p. 43).

Em resumo, a Museografia é um grande guarda-chuva que coordena outras tantas áreas que garantem o funcionamento prático de um museu. O Museógrafo pode envolver-se em maior ou menor grau com o fazer expositivo, no que concerne o design de exposição, mas suas funções estão além disso. Já a Expografia é a área responsável pela exposição de maneira mais direta, projetando e aplicando o design da exposição, e tudo o que ele envolve: iluminação, projeções, textos expostos, e até a criação de uma nova Museália feita como expositores ou objetos para situar uma narrativa. A Expografia projeta *como* o discurso será exposto e completa a ponte da comunicação entre museu e visitante. Essa função pode ser feita por artistas, designers de interior, cenógrafos, arquitetos, e, por vezes, pelo próprio museólogo, que utiliza colaboradores para áreas complementares, como a iluminação, dentre tantas outras. Mas, se os estudos de Devallèes, Mairesse, Brulon, Cury e Fernandez deixam essa divisão clara com suas explicações, por que existe a confusão entre a função empregada pela Museografia e a Expografia?

Devallèes e Mairesse citam um tipo de profissional que não é muito comum nos museus brasileiros, o “*muséographe*”, termo que não possui equivalente em português, e que seria o grande responsável por toda a Museografia:

O *muséographe*, como profissional de museu, leva em conta as exigências do programa científico e de gestão das coleções, e busca uma apresentação adequada dos objetos selecionados pelo conservador. Ele conhece os métodos de conservação ou de inventário dos objetos de museu. Ele participa da *cenografia* a partir dos conteúdos, propondo uma construção discursiva que inclui as mediações complementares que possam auxiliar a compreensão, além de se preocupar com as exigências dos públicos, mobilizando técnicas de comunicação adaptadas à boa recepção das mensagens. O seu papel como chefe ou encarregado de um projeto é, sobretudo, o de coordenar o conjunto das competências (científicas e técnicas),

trabalhando no seio do museu para organizá-las e, por vezes, confrontá-las e arbitrá-las. (DEVALLÈES, MAIRESSE, 2010, p. 59).

Contudo, como afirmam as notas de rodapé 58 e 59 da página 59 do texto supracitado, o termo “museografia” muitas vezes é substituído nacionalmente por Expografia ao se tratar da exposição em si, como uma função dentro da Museografia, e os tradutores acham o termo “museólogo” mais adequado para substituir o termo que Devallèes e Mairesse apresentam, *muséographe*, para o profissional que assume as funções maiores da Museografia. Ainda falando das instituições brasileiras, para desenvolver a Expografia são contratados profissionais como o expógrafo, o cenógrafo ou arquiteto. Para os autores originais do texto, é apenas no contexto de museus que dividem as funções contratando profissionais responsáveis que o *muséographe* “se preocupa particularmente com a exposição.” (DEVALLÈES e MAIRESSE, p. 60). Contudo, seu trabalho se diferencia da cenografia e da arquitetura de interiores uma vez que estas cuidam exclusivamente dos métodos de organização dos elementos no espaço e da visualização, mas continua sendo função do *muséographe* ser o intermediador entre o pesquisador de coleção, o arquiteto e o público. Portanto, levando em consideração as notas de rodapé do texto citado, aqui no Brasil as funções do *muséographe* são vinculadas ao trabalho do museólogo, e os termos “museógrafo” e “cenógrafo” são similares, e têm como função a construção da exposição especificamente. Porém, tendo como base as três exposições analisadas, vemos que essa não é uma regra e o cenógrafo, por vezes é denominado expógrafo ou responsável pelo projeto expográfico, cumpre funções de criação da intermediação do discurso com o visitante, função dividida com o curador, e descrito sendo função do *expographe*, e o termo “museógrafo”, ou “museografia”, muitas vezes não está presente na ficha técnica. A Museologia é identificada com as áreas teóricas, como nas descrições dadas acima, e a Museografia, como vimos nas explicações, está pulverizada em diversas áreas.

Pelas descrições feitas por Daniela Thomas e Felipe Tassara de seus trabalhos em museus e exposições, a função desempenhada por eles abarca tanto o design do espaço quanto participação fundamental no estabelecimento da mediação entre acervo e público. Essa mediação é dividida com a equipe curatorial, ou o curador, e assim a responsabilidade da mediação é compartilhada. Como afirmam Brulon e Cury: “Pela descrição apresentada, o uso do termo “museólogo” (*muséographe*) seria apropriado, devido ao caráter de coordenação de processo institucional, embora outros profissionais que se especializam em processos expográficos no Brasil atuem nessa dimensão.”

(BRULON; CURY, 2013)³². É o caso do trabalho desenvolvido por esses cenógrafos nas exposições analisadas, mas não o caso das nomenclaturas usadas nas fichas técnicas, não havendo concordância ou regra entre as instituições. As fichas técnicas e suas nomenclaturas são analisadas e confrontadas à diante.

1.3 Daniela Thomas e Felipe Tassara: biografias entrelaçadas

*Daniela Thomas é uma extraordinária artista plástica do palco, que parte sempre de um choque visual básico, em vários casos constituído de paredes cuja altura desmedida e cuja textura insólita configuram uma ruptura violenta com os padrões realistas, e um ponto de partida para a criação de um universo fantasioso e simbólico, que fornece uma complexa soma de sugestões metafóricas sobre a situação dramática em que as personagens se encontram.*³³ (MICHALSKI, 1989).

Daniela Thomas é uma artista multidisciplinar³⁴ que nasceu cercada pelo universo das criações e desenhos de seu pai, o cartunista Ziraldo, e ao conhecer o design do espaço, encantou-se pela criação artística dentro do cinema. A partir de encontros importantes na vida, chegou ao teatro e, posteriormente, ao design de exposição. Seus contatos profissionais e pessoais foram fundamentais para sua caminhada e para os campos de trabalho que abriu. Destacaremos aqui o encontro com o arquiteto, sócio e companheiro, Felipe Tassara, quem a apresentou para a Expografia. Os dois dividem as criações e produções feitas nas exposições, inclusive dos três projetos apresentados neste estudo. A resumida biografia da artista apresentada a

³² DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. Tradução: SOARES, B. B.; CURY, M. X. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013. [S.l.: s.n.]. p. 59.

³³ MICHALSKI, Y. Antunes Filho. In: _____. Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito elaborado em projeto para o CNPq. DANIELA Thomas. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15918/daniela-thomas>. Acesso em: 08 set. 2021. Verbete da Enciclopédia.

³⁴ Segundo a enciclopédia do Itaú Cultural, disponível em ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15918/daniela-thomas>. Acesso em: 08 set. de 2021, a artista desenvolve trabalhos como cenógrafa, diretora teatral, dramaturga, figurinista e iluminadora. Segundo Silvia Fernandes, adiciona-se a essa lista diretora de cinema e roteirista. FERNANDES, S. Daniela Thomas. **Revista Olhares/ Retrato**. São Paulo, n. 2, p. 168-181. jul. 2015. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002736227.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2022.

seguir tem como foco descrever o caminho que a levou de seus anos de formação em design até o encontro com Tassara e seus trabalhos dentro do Design de Exposição, com o objetivo de tecer um pensamento que conecte sua criação artística dentro do teatro especificamente (assim como poderíamos dizer de suas produções em outras áreas também. Porém, sendo o teatro o ponto de partida deste estudo, será também a área de contraponto) e do museu e entender como os caminhos trilhados ao longo dos anos influenciam suas criações. É relevante apontar que a transcrição e o estudo de sua linha do tempo, sendo informação comum de ser encontrada em diferentes fontes, tanto escritas em sites e artigos acadêmicos quanto em entrevistas dadas por Daniela, são pertinentes para a futura análise das exposições, e que comentários sobre a trajetória visam sublinhar os pontos que, a nosso ver, são importantes no processo de criação e resultados das exposições.

Começamos pelos primeiros anos de seu desenvolvimento, em contato com a obra de seu pai, o cartunista Ziraldo. Nascida Daniela Gontijo Alves Pinto, em 1959, no Rio de Janeiro, a artista cresceu em meio às pranchetas e materiais de desenho do pai, e como conta na entrevista para a revista Sala Preta: “perspectiva meu pai me ensinou com nove anos!”³⁵, estimulando desde muito cedo seu gosto pelo desenho. Outros acontecimentos que influenciariam seu trabalho e já presentes em sua infância foram a possibilidade de fazer muitas viagens para o exterior, fruto de uma troca profissional de seu pai com a empresa de aviação Varig, e que trouxeram conhecimento e entendimento de diversas culturas, e as diversas prisões a que Ziraldo foi submetido durante os anos de ditadura militar no Brasil. A filha, que acompanhou essas injustiças políticas desde os dez anos, decidiu então não seguir, em um primeiro momento, sua vocação para o desenho ou sua paixão por literatura, e entrou em uma graduação em História. Porém, abandonou o curso na metade e mudou-se para Londres, onde pretendia morar por seis meses para resguardar-se dos perigos que uma jovem militante política corria na ditadura brasileira. Durante os dez anos que morou fora do país, a artista mudou seus ideais Marxistas pelo trabalho com a arte contemporânea conceitual. “Fiquei especialmente encantada com coisas que aconteciam fora do museu. Coisas que explodiam... (o espaço do museu).”³⁶ (THOMAS, 2004). No contato com seus

³⁵ THOMAS, D. As artes da cena: um caminho (entrevista com Daniela Thomas). **Sala Preta**. [S. l.], v. 4, p. 173-182, 2004. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57149/60137>. Acesso em: 8 set. 2021.

³⁶ ENTRE A CAIXA PRETA E O CUBO BRANCO – Panorama da Cenografia e da Expografia no Brasil. Curso na Escola Itaú Cultural realizado em 1 de julho de 2021. Disponível em: https://youtu.be/_UXZe76UycM Acesso em: 8 set. 2021. (24min 18 seg)

companheiros de moradia, a artista plástica Flávia Ribeiro e o encenador teatral Gerald Thomas, conheceu a arte conceitual e o teatro de vanguarda dos anos 70 e 80.

Pouco antes de mudar-se para os Estados Unidos, Daniela descobre outra paixão, o cinema. Ao falhar em conseguir uma bolsa de estudo na *International Film School* de Londres, envolveu-se em cursos livres ministrados por professores da escola, resultando na abertura de uma produtora de filmes chamada *Crosswind Films*. Nela, colegas dos cursos livres de diversas nacionalidades trabalhavam em um esquema de criação coletiva, o que deu a oportunidade para que Daniela aprendesse e conhecesse diversas funções do fazer cinematográfico, como iluminação, produção e direção de arte. Nesse período participou da produção de diversos curtas-metragem.

Já morando nos Estados Unidos com Gerald Thomas, o encenador decide usar uma ideia de cenografia que Daniela havia tido anos antes, e que não havia tido coragem de propor em Londres para o artista e professor que tanto admirava, Merce Cunningham. Com essa ideia de cenografia reformulada, nasce, em 1984, o espetáculo *All Strange Away*, de Samuel Beckett, que estreou no teatro de vanguarda e de grande prestígio La MaMa. Segundo Daniela, pelo bom marketing que Gerald Thomas sabia fazer, foram à estreia três importantes críticos teatrais. Na época, escreveu o crítico Mel Gussow, do New York Times: "*Daniela Thomas' set shines like the sun*" ("O cenário de Daniela Thomas brilha como o sol", tradução nossa).³⁷ A artista também considera este seu primeiro trabalho em cenografia como fundamental para seu desenvolvimento estético. Como veremos adiante, esse cenário, feito de um cubo de acrílico translúcido, que dependendo da iluminação permitia que se visse o que estava dentro, ou o próprio reflexo do público, seria o início de uma pesquisa conceitual e de materiais que Daniela carregaria em muitos de seus trabalhos de exposição.

³⁷ THOMAS, D. As artes da cena: um caminho (entrevista com Daniela Thomas). *Sala Preta*. [S. l.], v. 4, p. 173-182, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57149/60137>. Acesso em: 8 set. 2021.

Figura 1: All Strange Away, La Mama NY, 1984.



Fonte: THOMAS, G. (1984), site oficial de Gerald Thomas.

A partir desse primeiro trabalho, Daniela e Gerald Thomas seguiram com a parceria por muitos anos, incluindo diversos espetáculos com atores importantes como Marco Nanini, Fernanda Montenegro, Tônia Carrero e Sérgio Brito, entre outros, além de óperas, da formação da Companhia Ópera Seca e de excursões e prêmios pela Europa. Além dos trabalhos com Gerald Thomas, ela também manteve, ou mantém, parcerias no teatro com Felipe Hirsch, Márcio Aurélio, Beth Coelho, entre outros. Tem um importante processo de criação com o cineasta Walter Salles, com quem colaborou em diversos curtas e longas-metragens relevantes para a história do cinema nacional³⁸, tanto como diretora de arte quanto como roteirista.

Essas parcerias foram fundamentais para o desenvolvimento de sua obra, mas, como aponta Sílvia Fernandes, existem condições para que o trabalho tão próximo a outro criador aconteça: “a condição de trabalho com os parceiros é a abertura às soluções inusitadas que apresenta, e que podem alterar radicalmente as concepções iniciais do projeto.” (FERNANDES, 2015, p. 174).³⁹

Eu seleciono parceiros. Eu digo muitos *não* a convites, e quando eu digo *sim*, eu digo sim às pessoas que conhecem o meu trabalho e que

³⁸ A cronologia dos principais trabalhos teatrais, filmes e design de exposições está apresentada no Apêndice A.

³⁹ FERNANDES, S. Daniela Thomas. **Revista Olhares/ Retrato**. São Paulo, n. 2, p. 168-181. jul. 2015. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002736227.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2022.

querem a minha parceria, não querem me dizer o que querem, querem ser surpreendidas pela minha criação.⁴⁰ (THOMAS, 2004).

Em cenografia de exposição, seu mais importante parceiro, que também foi responsável pela sua entrada nesse universo, é o arquiteto Felipe Tassara. Felipe, formado em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e com uma trajetória consistente nas artes visuais, também trabalhava com cenografia teatral, ora como cenógrafo responsável, ora como artista colaborador desenvolvendo pinturas para cenários. Assim, os dois se conheceram, ela como cenógrafa que precisava da obra de um artista plástico para completar sua criação, e, ele, como o artista. Os dois trabalharam ocasionalmente em vários espetáculos, até que na ópera *Navio Fantasma*, de R. Wagner, direção de Gerald Thomas, em 1986, travaram uma parceria mais próxima, que viriam a solidificar nos projetos seguintes, não só profissionalmente, mas também em um relacionamento pessoal.

Tassara, que, além do teatro, fazia design de exposições, levou Daniela a estreiar neste campo no ano 2000, em *Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento*⁴¹, na Fundação Bienal de São Paulo, onde desenharam um dos espaços da exposição coletiva, e que, nas palavras de Daniela:

Foi um marco. Não necessariamente um marco positivo, um marco polêmico, e surgiu nessa montagem, porque houve um grande privilégio, a ideia de se recriar a experiência da exposição já uma infiltração da cenografia teatral mesmo, a cenografia *lato sensu*, como ela era pensada, como ilusão, recriação, como mimeses.(...) Essa fotografia do catálogo da exposição, coloca a gente exatamente no meio de dois trabalhos muito ligados à cenografia, (...) abaixo a *polemissíssima* montagem barroca de Bia Lessa, que eu amava. (...) e a gente, super conservadoramente no meio (...) chamaram uma cenógrafa, para fazer uma montagem absolutamente cenográfica, e aí fizemos um Cubo Branco.⁴² (THOMAS, 2021).

Mas essa foi uma exceção no trabalho da dupla. A partir dele, vieram incontáveis projetos que usam a cenografia teatral como meio simbólico de comunicação com o visitante, criando uma “dramaturgia do espaço”. Em uma eterna balança sobre o

⁴⁰ THOMAS, D. As artes da cena: um caminho (entrevista com Daniela Thomas). **Sala Preta**. [S. l.], v. 4, p. 173-182, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57149/60137>. Acesso em: 8 set. 2021.

⁴¹ BRASIL + 500 Mostra do Redescobrimento. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento217210/brasil-500-mostra-do-redescobrimento>. Acesso em: 09 set. 2021.

⁴² ENTRE A CAIXA PRETA E O CUBO BRANCO – Panorama da Cenografia e da Expografia no Brasil. Curso na Escola Itaú Cultural realizado em 1 de julho de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/UXZe76UycM>. Acesso em: 8 set. 2021. (24min 18 seg.).

pensamento do Cubo Branco⁴³, apresentado em muitas situações nos espaços museais, e a Caixa Preta⁴⁴, espaço tradicionalmente teatral criado pela arquitetura do palco italiano e ainda muito usado no Brasil, os cenógrafos propõem uma ruptura total do espaço, ideia que é defendida por autores como Rosalind Krauss, em *O Campo Ampliado*, e Joslin McKinney e Scott Palmer, em *Scenography expanded, an introduction to contemporary performance design*. Daniela alega que seus projetos transitam livremente nos dois universos, inclusive misturando-os com muita frequência.

Entre os anos de 2000 e 2005, eles tiveram o privilégio de ocupar o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, OCA, em São Paulo, realizando inúmeros projetos⁴⁵, muitos dos quais *blockbusters*, levando milhares de visitantes ao espaço. Enfrentaram, durante esse período, a discussão sobre a exposição como forma de entretenimento de massas *versus* o uso da cenografia como atrativo para levar às exposições um público que nunca havia ido, e não tinha como interesse esse tipo de programa cultural. Se, por um lado, existia a chance de fomentar uma nova geração de visitantes a museus e exposições, e de complementar a educação formal de parte da população que não tem acesso a uma educação de qualidade, por outro levantou-se o questionamento de como estava sendo feito esse discurso: de forma autoritária, não dialógica e ignorando a experiência e conhecimento do visitante ou de maneira superficial, com objetivo único de propagar empresas, marcas e o comércio, ignorando a importância do acervo apresentado? Essas discussões são, de certa maneira, abordadas nas análises das exposições apresentadas por um viés da Museologia Crítica, mas, sobre ele, Daniela expõe o ponto de vista sobre a reserva que existe com o uso da cenografia teatral no museu:

Existe uma guerra não declarada, ou talvez declarada, entre o cubo branco e a caixa preta. E essa guerra surgiu assim, com o Modernismo. O Modernismo tem uma espécie de preconceito com o teatro. (...) É como se o teatro fosse o lugar da mentira, e o cubo branco o lugar da verdade, o lugar sacralizado.⁴⁶ (THOMAS, 2021).

⁴³ Conceito pertencente à Escola Modernista, e legitimado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA, na década de 1960, propunha um espaço expositivo “neutro”, com paredes brancas, para não influenciar na leitura das obras expostas.

⁴⁴ A Caixa Preta foi amplamente usada a partir do teatro renascentista francês e da criação das casas de ópera no período romântico, onde criou-se uma “caixa” para a área de atuação de paredes escuras e uma moldura que dividia o palco da plateia, feita por estruturas, tecidos, madeiras, ou pela própria arquitetura fixa do espaço, nas laterais e acima do palco, que contribuía para o efeito ilusionista da cena.

⁴⁵ Com as exposições: *China – Os Guerreiros de Xi’an e os Tesouros da Cidade Proibida*, em 2003; *Bigger Splash – A arte Britânica da Tate*, de 1960 a 2003, em 2003; *Picasso na OCA*, em 2004; *Fashion Passion*, em 2004; *MAM na OCA*, em 2006.

⁴⁶ ENTRE A CAIXA PRETA E O CUBO BRANCO – Panorama da Cenografia e da Expografia no Brasil. Curso na Escola Itaú Cultural realizado em 1 de julho de 2021. Disponível em: https://youtu.be/_UXZe76UycM Acesso em: 8 set. 2021. (24min 18 seg.).

Dentre as exposições produzidas neste espaço estão: *China – Os guerreiros de Xi'an e os Tesouros da Cidade Proibida*, em 2003, e, em 2004, *Picasso na OCA*, e *Fashion Passion*.

Em 2008, um novo marco se apresenta, a participação para a implementação do Museu do Futebol, em São Paulo. O projeto é inovador para eles porque propõe um pensamento expográfico sobre um acervo imaterial, uma história que deverá ser criada em conjunto com a curadoria. Um grande espaço narrativo. Eles tiveram uma experiência parecida, mas muito menor, numa exposição que estreou no ano anterior no Museu da Língua Portuguesa *Clarice Lispector- A Hora da Estrela*, mas dado o tamanho do projeto, os dois consideram o Museu do Futebol o grande desafio nesse aspecto. Seguindo a mesma linha, há a exposição permanente do Museu da Imigração, onde o acervo material e imaterial ganha uma narrativa através do espaço. Como o recorte dado por este estudo analisa uma exposição dentro do Museu do Futebol, *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, de 2019, e as exposições citadas no Museu da Língua Portuguesa e do Museu da Imigração, uma apresentação mais cuidadosa encontra-se no próximo subcapítulo.

A empresa criada pela sociedade Tassara e Thomas, T+T Projetos, ainda assina muitas outras mostras e exposições, com destaques importantes em instituições no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Buenos Aires, Paris, entre outras cidades nacionais e internacionais. Participou de mostras importantes representando o Brasil na Quadrienal de Praga em 1988, 1995 – ano que recebeu o prêmio *Golden Triga* com os cenógrafos J. C. Serroni e José de Anchieta – e 2006. Foi responsável pelo design e curadoria das áreas públicas do São Paulo Fashion Week entre os anos de 2005 a 2009, além da abertura dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro, em 2016, evento para o qual fizeram a direção artística.

Nesses cerca de 35 anos de parceria, a contar pelo primeiro trabalho que consideram estarem mais próximos, a ópera *Navio Fantasma*, que estreou em 1987, o casal desenvolveu inúmeros trabalhos em espaços expositivos. Como o intuito deste estudo não é apresentar um panorama, mas, sim, tendo em vista a importância de seus trabalhos, os principais projetos, ainda assim, recuperamos em apêndice a partir da biografia de Daniela todas as exposições e espetáculos realizados junto com Felipe posteriores a 1987.

O que vale a reflexão sobre a biografia desses artistas e dessa parceria é que a multilinguagem e a quebra de barreiras das mídias está presente na Expografia contemporânea nacional considerando o trabalho de criadores como eles. Em

consequência de suas histórias de vida e caminhos profissionais, colocam para discussão conceitos importantes como a Cenografia Expandida, o olhar que se dá ao diálogo com o visitante ao criar um espaço expositivo e de que forma trabalhar acervos tanto materiais como imateriais, criando narrativas para atingir seu público de forma dialógica.

1.4 Estudos de caso: apresentação das três exposições escolhidas

Foram escolhidas três exposições cenografadas por Daniela Thomas e Felipe Tassara. A escolha por esses trabalhos ocorreu tendo como base alguns pré-requisitos:

- que apresentassem uma forte natureza teatral, já que a base do estudo nasceu da curiosidade pela cenografia teatral que ocupa outras áreas culturais, compondo a Cenografia Expandida;
- que tivessem sido realizadas em anos e momentos diferentes da carreira da dupla, para comparar mudanças ou similaridades nos trabalhos expográficos;
- que possibilitassem a comparação entre o pensamento Expográfico para uma exposição de longa duração e para exposições temporárias;
- que tivessem, em suas fichas técnicas, denominações diferentes da função que assumiram, para que assim pudéssemos confrontar os termos e significados de Museografia, Expografia, Cenografia e Design de Exposição;
- que possibilitassem a análise na prática da Expografia de conceitos estudados na teoria da Museologia, como o objeto musealizado, o Objeto-Devir, sistemas de relacionamento entre a exposição e o visitante, a narrativa na cenografia e a Museologia Crítica aplicada ao espaço de exposição;
- que demonstrasse no espaço a dialogia e a dialética, presentes tanto no Teatro Épico Político quanto na Museologia Crítica.

Cada uma das exposições está analisada em um primeiro momento individualmente, ao longo do segundo capítulo, e, adiante, no terceiro capítulo, é feita uma análise comparativa sobre alguns temas, como: ficha técnica, semelhanças e diferenças estéticas e de planejamento.

As exposições escolhidas e a respectiva análise individual foram:

1- Exposição de longa duração no Museu do Imigração, São Paulo, projeto de 2010

Apesar deste não ser o único museu a ter Daniela Thomas e Felipe Tassara participando da equipe de implantação, é de fácil acesso para a pesquisa, por ser em São Paulo, estar em funcionamento pleno atualmente, 2021/2022, sem modificações no projeto original, ou com modificações mínimas, que não alteraram seu conceito, o que possibilitou pesquisa *in loco* recente, além de fazer parte de uma instituição diferente dos projetos temporários que também foram escolhidos. Era importante que os três projetos fossem em museus diferentes, para que a pesquisa não mostrasse apenas uma tendência da instituição em manter a mesma linguagem visual em seu espaço, ou o mesmo tipo de ideologia ou o mesmo relacionamento com seu público e para que as análises comparativas demarcassem as semelhanças e diferenças tanto do ponto de vista da cenografia quanto da instituição.

Nesse primeiro caso, a ênfase será em pensar o acervo e sua construção a partir de objetos comuns ou do imaterial musealizados, vindos de diversos grupos de imigrantes. Como esses objetos se tornam Semióforos e Objetos-Devir. E, como a organização do espaço, que se dá de uma maneira imersiva, propõe uma relação de identificação e distanciamento com o visitante.

Além disso, coloca-se a questão: existe espaço para análises críticas como objetivam o Teatro Épico Político e a Museologia Crítica? Como são trabalhados no espaço conceitos como a *Kathársis*⁴⁷ e Estranhamento⁴⁸?

⁴⁷ Conceito defendido por Aristóteles, em A poética, 335 a.C., que fala sobre o efeito de identificação entre personagem e espectador.

⁴⁸ Conceito que será visto principalmente sobre a óptica do trabalho de Brecht, e que fala sobre métodos de distanciamento entre personagem e espectador.

Figura 2: Mostra de longa duração – Museu da Imigração. Espaço A.

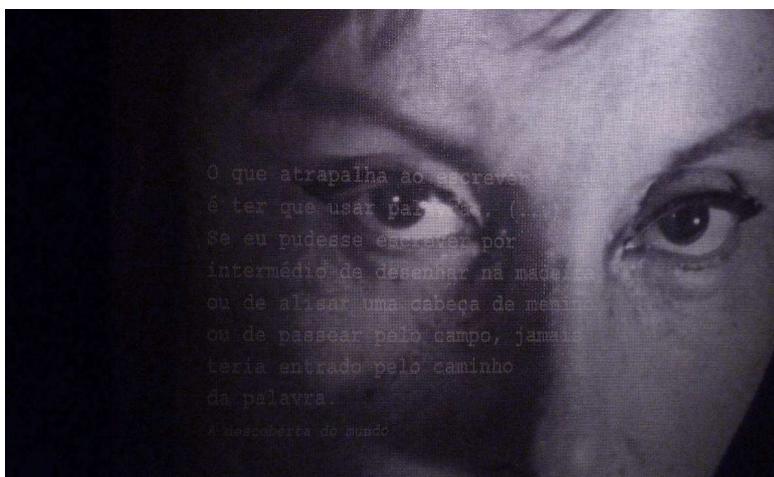


Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

2 – *Clarice Lispector- A Hora da Estrela*, exposição temporária, realizada pelo Museu da Língua Portuguesa em 2007.

Na exposição de curta duração será analisado o espaço como instrumento de construção dramática, isto é, a construção narrativa feita pelo espaço. Como se dá a criação de uma personagem no projeto expográfico e como o visitante dialoga com a personagem e com sua obra exposta. A cenografia é, então, entendida como elemento discursivo e instrumento condutor da narrativa. O público torna-se cocriador de uma história, fechando a relação de pentadimensionalidade entre o museu e seu visitante. Além disso, é abordada a relação entre a curadoria e o cenógrafo.

Figura 3: Clarice Lispector- Exposição A Hora da Estrela, 2007, MLP.



Fonte: THOMAS, D. (2007).

3 – *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, exposição temporária, realizada pelo Museu do Futebol em 2019.

Na terceira e última exposição analisada, é apresentado o projeto expográfico como instrumento dialógico para a Museologia Crítica. Os conceitos de *Dialética*, presente nas discussões de Teatro Épico Político, e *Dialogia*, termo de Bakhtin, usado pela Museologia Crítica, são confrontados com o objetivo de depurar porque um termo é preterido em relação ao outro quando se discute Museologia. Além disso, a Museologia Crítica é contextualizada e é analisado se essa exposição se encaixa nos preceitos que esse tipo de linguagem busca.

Figura 4: Exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, 2019, MF.



Fonte: Acervo Museu do Futebol.

CAPÍTULO 2

ESTUDO DE CASOS À LUZ DAS QUESTÕES CONCEITUAIS DA MUSEOLOGIA E DA CENOGRAFIA

2.1 Exposição de longa duração no Museu da Imigração em São Paulo (Projeto de 2010)

2.1.1 *Descritivo do Projeto Expositivo*

a) **Ficha técnica e planta baixa**⁴⁹

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Governador do Estado	Geraldo Alckmin
Secretário de Estado da Cultura	Marcelo Mattos Araujo
Secretário Adjunto	Sergio Tiezzi
Coordenadora da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico	Renata Vieira da Motta

INSTITUTO DE PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DA HISTÓRIA DO CAFÉ E DA IMIGRAÇÃO

Presidente do Conselho de Administração	Roberto Penteado de Camargo Ticoulat
Presidente do Conselho de Administração (2007-2014)	Luiz Marcos Suplicy Hafers
Comitê Executivo	Guilherme Braga Abreu Pires Filho Eduardo Carvalhaes Jr.
Diretora Executiva	Marília Bonas Conte
Diretor Administrativo	Rogério Ítalo Marquez
Gerente de Controladoria Geral	Alessandra Almeida
Gerente Administrativo	
Gerente de Comunicação Institucional	Caroline Nóbrega
Coordenadora Técnica do Museu da Imigração	Mariana Esteves Martins
Administrativo/Financeiro	Melise Pereira Lopes da Silva, Valdiane Pereira de Melo, Lucinea Gomes do Nascimento
Comunicação	Thâmara Barbosa Malfatti, Nayara Santana da Silva
Educativo	Talita Souza Pedrosa Paes, Adilson Medeiros dos Santos, Ana Gomes de Menezes, Bruna Marques, Bruna Medeiros Passos, Conrado Secassi Agarelli , Felipe Semendri Alves Pontoni da Silva , Fernanda Mazete , Jorge Guilherme Ramalho dos Santos , Henrique Trindade Abreu, Juliana Rodrigues Barros ,

⁴⁹ Figura 5.

	Magno Alberto Moraes Carraro , Paola Haber Maués e Wagner Pereira Silva
Pesquisa	Renata Aparecida Cotrim e Thais Klarge Minoda
Preservação	Luciane San
Produção	Vivian Bortolotti
Infraestrutura	Francisco César Rocha Pimenta, Trajano Antônio Vieira Rodrigues, Grimaldo Madeira da Silva, Maria Aparecida dos Santos , Maria da Conceição da Silva, Mery Cleris Ferreira, Nubia Gonzaga Souza, Rodrigo Enaldo Pinto de Araujo e Rogério Vagner da Silva
Recepção e bilheteria	Diego Marques da Silva e Priscila da Silva Vítor Dias
Guarda-volumes	Andrea de Sá de Abreu Neves e Simone Monteiro de Brito
EXPOSIÇÃO MIGRAR: EXPERIÊNCIAS, MEMÓRIAS E IDENTIDADES	
Coordenação e produção geral da implantação Museu da Imigração	Alessandra Almeida, Caroline Nóbrega, César Pimenta, Lucineia Gomes do Nascimento, Luciane Santesso, Mariana Esteves Martins , Marília Bonas Conte , Melise Pereira , Renata Cotrim , Rogério Ítalo Marquez, Thais Klarge, Thiago Santos Trajano Rodrigues , Valdiane Melo e Vivian Bortolotti
Coordenação museológica da implantação	Expomus — Exposições, Museus, Projetos Culturais
Direção	Maria Ignez Mantovani Franco, Roberta Saraiva Coutinho e Renato Musa
Coordenação do Projeto	Carolina Vilas Boas
Coordenação de Conteúdos	Lívia Lara da Cruz
Coordenação de Acervo	Alessandra Labate Rosso
Assistentes Técnicas	Heloisa Bedicks, Fernanda Santiago e Maria Cecília Winter
Comunicação Institucional	Carla Nieto Vidal
Produção local	Maria Carolina Oliveira
Comitê Curatorial	Carolina Vilas Boas, Caroline Nóbrega, Felipe Tassara, Fernando Uehara, Luiz De Franco Neto, Marco Antônio Alves, Mariana Esteves Martins e Marília Bonas Conte
Consultoria Científica	Eduardo Góes Neves, José Guilherme Magnani e Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha
Coordenação da primeira etapa	Odair da Cruz Paiva
Pesquisadoras:	Glória Kok Martins e Kelly Ludkiewicz Alves
Pesquisa de conteúdos e imagens para o módulo 2A e módulo 5C	Glória Kok Martins
Pesquisa e redação de texto módulo 5D	Daisy Peretmutter e Marcela Paollis
Trabalho de campo e roteiro do Módulo 6B	Thiago Haruo e Samara Konno
Redação final dos textos e revisão final de conteúdos	Equipe do Museu da Imigração
Projeto Museográfico e Expográfico	T+T projetos (Daniela Thomas e Felipe Tassara)
Coordenação	Iara Terzi Ito e Tania Mara Menecucci
Colaboradores	Stella Mommensohn Tennenbaum, Magui Kampf e Guilherme Zoldan
Execução da Expografia	Metro Arquitetura
Montagem do acervo	Manuseio Montagem e Produção Cultural

Restauo	Raul Carvalho
Identidade e Comunicação visual	BUMMUB, Marco Antônio Ribeiro Alves, Fernando Uehara e Olivia Bartolomei Nakagawa
Produção técnica e instalação	FYN, Grafite Comunicação Visual, Liz Eventos e Soma Comunicação Visual
Projeto Audiovisual	
Realização	Estúdio Preto e Branco
Conceituação	Luiz De Franco Neto e Mauricio F. P. Moreira
Direção de Arte	Marlise G. Kieting
Direção Técnica	Murilo Celebrone
Coordenação de edição e finalização	Marcio Luis Borges
Coordenação de produção	Cláudia Ventura
Engenharia Audiovisual	Fernando Fortes
Módulo 1	
A Diáspora Humana	
Roteiro	Angela Annunciato
Locução	Mauricio Moreira
Videografismo	Marcos Cintra e Mayra Vescovi
Montagem	Marcio Borges
Trilha Sonora	Estúdio NEXT
Captações de Imagens Direção	Luiz De Franco Neto e Marlise Kieting
Fotografia	Rinaldo Martinucci
Produção	Claudia Ventura
Assistente	Karine Kotsubo
Imagens de Arquivo	BBC T3Media
Módulo 2A Deslocamentos no Brasil —Colonização Portuguesa	
Roteiro	Angela Annunciato
Locução	Mauricio Pereira
Videografismo	Marcos Cintra e Igor Ventura
Montagem	Marcio Borges
Trilha Sonora	Estúdio NEXT
Módulo 2A Deslocamentos no Brasil — Indígenas	
Roteiro	Angela Annunciato
Locução	Mauricio Pereira
Videografismo	Marcos Cintra e Igor Ventura
Montagem	Marcio Borges
Trilha Sonora	Estúdio NEXT
Módulo 2A Deslocamentos para o Brasil — Escravos	
Roteiro	Angela Annunciato
Locução	Mauricio Pereira
Videografismo	Mayra Vescovi, Erick Murakami e André Yamaguchi
Montagem	Marcio Borges
Trilha Sonora	Estúdio NEXT
Módulo 2B Fome na Europa	
Videografismo	Daniel Grizante e Erick Murakami
Pesquisa de Imagens	Expomus
Imagens de Arquivo	OtherImages
Trilha Sonora	Estúdio NEXT
Módulo 2B Hospedarias no Mundo	
Videografismo	Daniel Grizante e Erick Murakami
Consultoria e Pesquisa de Imagens:	Expomus
Imagens de Arquivo	OtherImages e GlowImages
Programação Multimídia	Imagem e Cia
Módulo 2B Hospedarias no Brasil	
Videografismo	Igor Ventura
Módulo 2B Malas	
Videografismo	Erick Murakami e André Yamaguchi

Imagens	Acervo Museu da Imigração e Arquivo Público do Estado de São Paulo
Módulo 2 / 3 A Travessia	
Videografismo	Daniel Grizante
Imagens	Acervo Museu da Imigração e Arquivo Público do Estado de São Paulo
Trilha Sonora	Estúdio NEXT
Módulo 4A Refeitório	
Videografismo	Marcos Cintra
Imagens	Acervo Museu da Imigração e Arquivo Público do Estado de São Paulo
Pesquisa de Vozes	Marcio Borges
Trilha Sonora	Estúdio NEXT
Módulo 4B Depoimentos	
Pesquisa de Imagens	Acervo Museu da Imigração e Arquivo Público do Estado de São Paulo
Edição Depoimentos	Cintia Henriques
Programação	Vinicius Alves
Tratamento de áudio	Estúdio NEXT
Módulo 4C Dormitório	
Videografismo	Daniel Grizante
Cartas	Acervo Museu da Imigração e Arquivo Público do Estado de São Paulo
Trilha Sonora	Estúdio NEXT
Módulo 5A Encaminhamento para o Campo	
Videografismo	Mayra Vescovi
Imagens	Acervo Museu da Imigração, Arquivo Público do Estado de São Paulo e Fundação Bunkyo
Montagem	Marcio Borges
Locução	Arthur Kohl
Trilha Sonora	Estúdio NEXT
Módulo 5B Vitrine Interativa	
Videografismo	André Yamaguchi
Imagens	Acervo Museu da Imigração e Arquivo Público do Estado de São Paulo
Módulo 5C Núcleos Coloniais	
Videografismo	Daniel Grizante
Imagens:	Acervo Museu da Imigração e Arquivo Público do Estado de São Paulo
Módulo 5D Interior Paulista	
Videografismo:	Igor Ventura
Módulo 6A São Paulo Hoje	
Videografismo:	Marcos Cintra e Erick Murakami
Montagem	Ricardo Rizzato
Pós Produção/Colorização	Ricardo Rizzato
Pesquisa e Mixagem	Orlando Malacarne Neto
Músicas	

Você já foi a São Paulo? (Wilson Batista e Jorge de Castro, 1944);
 Anjos do Inferno Venha Até São Paulo (Itamar Assumpção, 1993), Itamar Assumpção & Rita Lee;
 São Paulo, São Paulo (Mário Manga (Mário Augusto Aydar) / Wandí Doratiotto / Claus Petersen / Marcelo Galbetti 1 Osváldo Luiz, 1983), Premeditando o Breque;
 Samba do Arnesto (Adoniran Barbosa, 1953), Adoniran Barbosa;
 Rua Augusta (Hervé Cordovil, 1964), Os Mutantes;
 Rua Augusta (Hervé Cordovil, 1964), Ronnie Cord;
 Atropelamento e Fuga (Akira S / Pedreira Antunes, 1989), Skowa e a Máfia;
 Passeio (Belchior, 1974), Belchior;
 Tarde Vazia (Edgard Scandurra / Ricardo Gaspa, 1990), Ira!
 Lá Vou Eu (Rita Lee / Luiz Sérgio Carlini, 1975), Rita Lee & Tutti Frutti;
 Persigo São Paulo (Itamar Assumpção, 2000), Itamar Assumpção;
 Não Existe Amor em SP (Cavalcante Gomes, 2011), Criolo Kleber;
 Ronda (Paulo Vanzolini, 1951), Márcia;
 Motoboys, Girassois, Etc. E Tal (Maurício Pereira, 2007), Maurício Pereira & Skowa;
 No Brooklin (Sabotage, 2000), Sabotage;
 Fim De Semana No Parque (Mano Brown, 1993), Racionais MC's;
 Sou Boy (Aguinaldo / Ted Gaz, 1983), Magazine;
 Bagulho No Bumbo (D.P. / Beto Demoreaux, 1997), Os Virgulóides;
 Pânico em SP (Clemente, 1986), Inocentes;
 Lugar Nenhum (Arnaldo Antunes / Charles Gavin / Marcelo Fromer / Sérgio Britto / Toni Bellotto, 1987), Titãs;
 Guerreiro (Curumin, 2003), Curumin;
 Saudosa Maloca (Adoniran Barbosa, 1951), Demônios da Garoa;
 Super Heróis (Raul Seixas / Paulo Coelho, 1974), Gita;
 Augusta, Angélica e Consolação (Tom Zé, 1973), Tom Zé;
 IV Centenário (Mário Zan 1 J M Alves, 1953), Carlos Galhardo e Mário Zan;
 Amanhecendo (Billy Blanco, 1974), Golden Boys Vida de Operário (Falcão [Excomungados], 1986), Patife Band;
 Trem das Onze (Adoniran Barbosa, 1962), Demônios da Garoa;
 A Capital do Tempo (Billy Blanco, 1974), Elza Soares;
 Te amo São Paulo (Tom Jobim, 1992) Tom Jobim;
 Ê.. São Paulo (Murilo Alvarenga / Diésis dos Anjos Gaia, 1944), Alvarenga e Ranchinho;
 São São Paulo (Tom Zé, 1968), Tom Zé;
 Baby (Caetano Veloso, 1968), Gal Costa e Caetano Veloso;
 Tucuruví (Osváldo Morigge / Vicente Longo, 1957), Isaura Garcia;
 Lampion de Gás (Zica Bergami, 1957), Inezita Barroso;
 Sampa (Caetano Veloso, 1978), Caetano Veloso ;
 Roda de Sampa (Kiko Dinucci, 2008), Kiko Dinucci e Bando AfroMacarrônico;
 Do Lado Direito do Rua Direita (Luiz Carlos / Chiquinho, 1972), Os Originais do Samba ;
 Tradição (vai no Bexiga pra ver) (Geraldo Filme, 1970), Geraldo Filme;
 São Paulo (365, 1986), 365

Captações de Imagens	
Direção	Luiz De Franco Neto
Produção	Claudia Ventura
Assistente de Câmera	Caio Jaime
Operador STAB-C	Homero Martins
Helicóptero	Air Cam
Assistente de produção	Karine Kotsubo
Módulo 6B São Paulo Hoje - Bairros	
Videografismo	Igor Ventura
Montagem	Orlando Malacarne Neto
Captações de Imagens	
Direção	Luiz De Franco Neto
Fotografia/ Videografia	Eduardo Barcelos
Fotografias Adicionais	Antônio Brasileiro, Luiz De Franco Neto e Angela Di Sessa
Apoio de Conteúdos	Lívia Lara Claudia Ventura e Karine Kotsubo
Produção	Claudia Ventura
Assistentes de Câmera	Murilo Yamanaka e Daniel Tancredos
Assistente de Produção	Karine Kotsubo
Módulo 7	
Depoimentos	
Videografismo	Daniel Grizante
Montagem	Cintia Henriques
Pós-Produção	Ricardo Rizzato
Captações de Imagens	
Direção	Luiz De Franco Neto
Fotografia/ Videografia	Rinaldo Martinucci
Produção	Claudia Ventura
Assistentes de Câmera	Emilfano Armendano
Assistente de Produção	Karine Kotsubo
Assessoria para as entrevistas	Suzana Ribeiro e Marcela Evangelista
Programação: Multimídia Imagem e Cia	
Entrevistados do Módulo 7	Antonio Alone Maia, Chibuzor Theodore Nwaike, David Hernandez, Alcimar Queiroz, Iracema Souza, Ismenia Lucia Vallejos Muro, Jaime Adolfo Oblitas Alvarez, Nancy, Francisca Areco G. Garcia, Nicolas Ramanush Leite, Samaher El jabali, Silvia Lin Mei Tchun, Vijay Ramesh Bavaskar, Yun Jung Im
Projeto de Iluminação	
Design de luz e coordenação de projeto	Design da Luz Estúdio
Desenho de luz e coordenação de projeto	Fernanda Carvalho
Coordenação de desenhos	Renata Fongaro
Coordenação de montagem	Charly Ho
Instalação da Iluminação	CD Mantém e Spazyo Arquitetura da Luz
Automação	Steluti Engenharia
Revisão dos textos	Lia Trzmielina
Tradução dos textos	Ala Traduções

b) Descritivo da Expografia⁵⁰:

Felipe Tassara apresenta o processo de criação da exposição da seguinte forma:

⁵⁰ Maquete eletrônica geral da exposição disponível como Figura 6.

A gente materializou, fazendo vários módulos, você vai passando de um momento para o outro, de um tema para o outro para contar essa história da hospedaria e lá tinha uma dificuldade grande também de circulação, porque o prédio vai para os dois lados. Então, para mim, minha colaboração foi essa, eu distribuí no espaço, eu determinei quais os módulos, mais ou menos aqueles que tinham surgido nas conversas⁵¹. Enfim, tinha um roteirinho lá, bem simples, pro outro lado, acho que eu nem me lembro agora o que tinha: tinha do café, para onde ia, o interior, as famílias que foram, depois tem a parede dos nomes, que é uma coisa importante, um educativo, que acabou ficando grande porque não se usa, até pensam em fazer uma exposição temporária.

Com esse projeto, a gente estruturou dessa forma, ele foi assim, não houve grandes perturbações. O que aconteceu foi que o secretário da cultura mudou. Era o Matarazzo e depois passou a ser o Marcelo. Ele é importantíssimo. Um dos principais gestores culturais. Então, ele entrou, deu uma olhada no projeto, fez algumas alterações ótimas. Marcelo Araújo. Então, acho que foi um trabalho bem coerente, aí os conteúdos foram feitos pelas pessoas responsáveis de lá, os textos, as coisas, a Preto e Branco fez os vídeos... a gente designou. Foi bem rápido. Quando a coisa flui... Foi rápido porque tinha um roteiro, logo a gente fez essa proposta dos módulos que passavam, como se fosse de um navio para um trem, de um trem para um galpão, então foi bem assim. E, aproveitando, deixando pedaços do prédio à vista, o edifício. Então, foi bem tranquilo nesse sentido. Depois, como te falei, as peças visuais a Preto e Branco fez, e tinham os responsáveis pelos textos. Não houve grandes dificuldades. Também o pessoal da comunicação visual contribuiu demais, ajudaram também (informação verbal)⁵².

Nessa fala, Tassara expõe as principais questões de seu processo nesta exposição relativas à relação com a curadoria, desenvolvimento e organização do espaço, relação com a arquitetura do prédio, as parcerias... e a tranquilidade encontrada neste trabalho. Essas são questões abordadas por esta análise.

⁵¹ Plantas baixas dos percursos e módulos disponíveis como Figura 7 - percurso à direita e Figura 8 - percurso à esquerda. A Figura 9 apresenta uma das setas indicativas de percurso coladas ao chão.

⁵² Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

O projeto da exposição teve início em 2010, segundo o *Memorial do Imigrante, Projeto Museográfico*⁵³, cedido a nós pela empresa responsável pela abertura da exposição, a Expomus. Esse documento assinado por Felipe Tassara e sua equipe da T+T Projetos, traz informações bastante completas, não só sobre a Expografia, com descritivos, plantas baixas com percurso sugerido para o público, fotografias do acervo e maquetes eletrônicas, como também o estudo para as readequações que o prédio da hospedaria teve que passar para abrigar um museu, com plantas baixas técnicas e indicações. Sublinhamos a dupla função de Felipe Tassara e de Daniela Thomas na implementação desse museu, como Museógrafos e Expógrafos, segundo a ficha técnica. De fato, este memorial contém o projeto tanto da cenografia da exposição quanto um pensamento maior sobre o espaço do museu, prevendo as áreas técnicas, de conservação, do Educativo, cafeteria, sala de conferência, etc., caracterizando um projeto de Museografia, e não só Expografia, como analisamos no subcapítulo 1.2. No entanto, seguindo os objetivos deste estudo, analisaremos apenas o que compete à Expografia.

Essa exposição foi conduzida por um conselho de nove curadores, dentre eles estava Felipe Tassara. Em entrevista, perguntamos a ele se a relação com trabalho muda (e como muda) quando se está tanto à frente da curadoria quanto da cenografia e arquitetura, já que ele também fez intervenções arquitetônicas para a abertura do prédio para um público maior do que vinha recebendo. Sobre o início do projeto e respondendo a essas perguntas, Felipe e Daniela colocaram-se da seguinte forma:

Felipe: (...) o da Imigração tinha um corpo curatorial do qual eu fazia parte. Porque eles não tinham nada. O museu estava sendo feito do nada. Tinha lá uma outra montagem... era bonita, umas coisas que a Bia Lessa⁵⁴ fez, mas que já estava muito velho, porque não foi uma coisa feita para durar. E eles faziam umas exposições das comunidades, comunidade japonesa, comunidade... faziam as exposições lá. Então, tinha uma historinha para contar que era essa história do imigrante: chegou e foi cuidado, porque vieram de onde vieram, e como era a hospedaria e depois, enfim, tinha um roteiro, como o Museu do Futebol tinha um roteiro também.

(...)

Daniela: A gente está sempre nesse lugar e esse lugar é um lugar de muita proximidade com o curador e é um lugar de interpretar o desejo do curador. Acabei de ter essa reunião agora com uma curadora... a gente trabalha muito com ela em Buenos Aires e é justamente essa conversa, são desejos meio abstratos.

Felipe: A Museografia tem que trabalhar junto com o curador, senão, não sai a exposição.

(...)

⁵³ Memorial do Imigrante, projeto Museográfico – Anteprojeto. Realizado por Felipe Tassara. 20 de novembro de 2010. 62 p. Cedido por Expomus - Exposições, Museus, Projetos Culturais.

⁵⁴ Bia Lessa, cenógrafa brasileira.

Daniela: Eu acho realmente que nossa prática é semi curatorial (informação verbal)⁵⁵.

A exposição está dividida em nove módulos, que estão aqui nomeados como se apresentam na exposição e que seguem uma linha narrativa:

- 1- as primeiras diásporas humanas e as migrações;⁵⁶
- 2- a história da grande imigração no Brasil (com a chegada dos colonizadores, a relação com os indígenas nativos e o processo de imigração forçada dos escravizados africanos);⁵⁷
- 3- a hospedaria dos imigrantes em São Paulo;⁵⁸
- 4- a hospedaria e o homem – a viagem e a chegada;⁵⁹
- 5- o encaminhamento para o campo;⁶⁰
- 6- São Paulo migrante;⁶¹
- 7- a imigração hoje (esse módulo foi revisto para o projeto final e, como está exposto hoje, apresenta os bairros paulistanos formados por imigrantes de diversas nacionalidades, sendo os bairros escolhidos: Bom Retiro, Mooca, Santo Amaro e Brás.)⁶²;
- 8- e o edifício - que abriga o museu⁶³; (esse módulo também sofreu modificações entre o pré-projeto apresentado nas maquetes eletrônicas e no projeto final, implementado no museu. Atualmente esse módulo apresenta depoimentos dos imigrantes contemporâneos, e os idiomas falados em São Paulo. O módulo apresentando o edifício foi montado fora da exposição, em uma sala no piso térreo, próximo à entrada da exposição

⁵⁵ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021].

Entrevistadora: Luciana Olivian Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

⁵⁶ Vide Imagens 10 – planta baixa; 11 e 12 – maquete eletrônica e fotografia do módulo 2.

⁵⁷ Vide Imagens 13 – planta baixa e descrição do módulo 2; 14, 15, 16, 17 - fotografias e maquetes eletrônicas do módulo.

⁵⁸ Vide Imagens 18, 19 e 20 – fotografias da passagem entre módulos 2 e 3; Figura 21 – planta baixa explicativa do módulo 3; imagens 22,23,24 e 25 – fotografias de objetos do acervo exposto e maquete eletrônica do módulo 3.

⁵⁹ Vide Imagens 26 – maquete eletrônica; 27 - planta baixa dos módulos 4a, 4b, 4c; 28, 29, 30, 31, 32, 33 – maquetes eletrônicas com fotografias comparativas entre projeto e exposição.

⁶⁰ Vide Imagens 34 – maquete eletrônica módulos 5 e 6; 35 – planta baixa explicativa do módulo 5; 36 e 37 – fotografias do módulo 5.

⁶¹ Vide Imagens 38 – planta baixa descritiva do módulo 6; 39 e 40 - maquete eletrônica e fotografia do módulo 6.

⁶² Vide Imagens 41 – maquete eletrônica dos módulos 7,8 e 9; 42 – planta baixa explicativa do módulo 7; 43 e 44 – fotografias do módulo 7.

⁶³ Vide Imagens 45 – planta baixa descritiva do módulo 8, 46 e 47 – fotografias do módulo 8; 48 – maquete eletrônica do módulo 8.

9- O módulo 9, não nomeado anteriormente, é uma sala para atividades do Educativo. (Esse módulo não está representado por fotografias porque encontra-se atualmente fechado para visitação e atividades.)

Apesar de não ser representado como um módulo, a exposição ainda conta com uma parede que acompanha o visitante at e a saída, e que apresenta os sobrenomes dos imigrantes que deram entrada em São Paulo pela Hospedaria.⁶⁴

É sugerido ao público um caminho que segue uma linha temporal, e essa sugestão é feita através da numeração das salas e por setas indicativas no ch o⁶⁵. Porém, essa ordem não   obrigatória e pode ser facilmente subvertida, já que a arquitetura do espaço assim o permite, apesar de o visitante ficar com uma linha narrativa quebrada, pois foi escrita em uma relação dramatúrgica de causa-consequência, e poder ter alguns entendimentos comprometidos.

A exposição tem como tema gerador o “Tempo Congelado”⁶⁶, e lança mão da cenografia imersiva para expor um acervo composto por objetos de diferentes culturas trazidos por imigrantes ou usados na época do museu como hospedaria para estas pessoas quando chegaram em São Paulo: objetos de uso pessoal e mobiliário da hospedaria, fotografias, cartas de aceitação e permanência no país, cartas escritas por parentes dos imigrantes, livros-registros de entrada no país, vídeos explicativos sobre as diversas etapas contadas na narrativa, depoimentos gravados por pessoas que passaram pela hospedaria, maquetes, músicas, etc., acervo pertencente ao Museu da Imigração, ao Arquivo Público do Estado de São Paulo e   Fundação Bunkyo. Além do acervo, com itens materiais e imateriais, a cenografia cria, com o objetivo da ambientação, outros tantos objetos e mobiliários que, apesar de não serem originais, compõem a construção dramática do espaço, e podem ser considerados objetos musealizados, como veremos no subcapítulo 2.1.2.

Todo o espaço expositivo foi pensado para deixar a arquitetura do prédio visível e presente na exposição, inclusive ao criar estruturas que não agredissem a est tica arquitet nica, mantendo a mesma paleta de cores, e, quando possível, os mesmos materiais, para que o tema “Tempo Congelado” fosse mantido e reforçado.

De dentro das salas também se propõe que as vistas da parte externa estejam sempre relacionadas com o conteúdo que está sendo apresentado, seja na exposição de acervos de grande dimensão, em fotos ou projeções. (TASSARA, p. 3).⁶⁷

⁶⁴ Vide Imagens 49 e 50 – fotografia e maquete eletrônica da parede de sobrenomes.

⁶⁵ Imagens 7, 8 e 9.

⁶⁶ Segundo o Memorial do Imigrante, Projeto Expográfico, p. 3.

⁶⁷ *Ibidem*.

Luiz Alonso Fernandez⁶⁸ traz uma visão controversa sobre essa escolha, pela qual a arquitetura não deve influenciar na exibição dos objetos, mas sim facilitar tal uso e exposição. Porém, quando o próprio prédio faz parte da exposição, também ele sendo considerado parte do que está sendo exposto, como acontece neste museu, já que a história do prédio é fundamental no contexto apresentado, a integração entre Arquitetura e Expografia é muito bem-vinda. A cenografia do espaço foi criada a partir da arquitetura, e, assim, o prédio passa a fazer parte do acervo exposto.

Quanto à estrutura construtiva da exposição, o projeto levou em consideração que essa é uma mostra de longa duração, portanto, ela é bastante forte e durável dada a escolha dos materiais usados, o que não veremos nas outras exposições analisadas.

Em anexo, apresentamos o Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara, contendo as plantas baixas com indicação de percurso e textos descritivos de algumas salas, além disso, serão apresentadas fotografias tiradas em visita⁶⁹ pela pesquisadora, confrontadas com as respectivas maquetes eletrônicas.

2.1.2 Os conceitos da Museologia que mudam a visão cenográfica e a transformam em “coisa de museu”

O significado do objeto só se torna existente na interação entre o observador e a objeto” (TABORSKY, tradução nossa)⁷⁰

Para iniciar esta discussão, é importante listar a diversa seleção de objetos do acervo do Museu da Imigração que estão expostos nesta mostra, já que serão usados como pontos de referência. Eles foram selecionados dentre utensílios originais usados pela hospedaria quando esta funcionava para abrigar imigrantes estrangeiros, objetos cenográficos, depoimentos e documentários gravados com imigrantes e migrantes e criados para atenderem a exposição e que acabam se tornando Museália, como veremos adiante. O Museu do Imigrante expõe em sua mostra de longa duração os seguintes objetos:

⁶⁸ FERNANDEZ, L. A. **Museologia e Museografia**. 3. ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2006.

⁶⁹ Visita feita em: 21 set. 2021.

⁷⁰ No original: “The meaning of the object only becomes existent in an interaction between observer and object”.

Objetos pertencentes ao acervo⁷¹

- Utensílios médicos e ortodônticos originais usados na hospedaria na chegada e para cuidado dos imigrantes;
- Utensílios originais de cabelereiro e barbeiro usados na hospedaria;
- Objetos de escritório originais usados na hospedaria;
- Placas indicativas originais dos diversos ambientes da hospedaria;
- Livros de registro originais, documentando a entrada dos imigrantes;
- Mobiliários originais de diversos usos da hospedaria;
- Cartas-convite originais de imigrantes residentes no Brasil para seus familiares.

Filmes e depoimentos gravados⁷²

- Documentário sobre as primeiras migrações humanas;
- Documentário sobre os brasileiros nativos antes da colonização;
- Documentário sobre a colonização e ocupação estrangeira, tanto voluntária, no caso de portugueses e outros europeus no século XVI, quanto involuntária, com a chegada dos escravizados africanos;
- Depoimentos filmados de imigrantes que tiveram passagem pela hospedaria;
- Gravações com relatos pessoais de imigrantes e migrantes que passaram pela hospedaria ao chegarem em São Paulo;
- Vídeos em aparato cenográfico com fotografias sobre a ocupação do estado de São Paulo e da capital.
- Gravações de imigrantes e migrantes que vivem atualmente em São Paulo.

Fotografias⁷³

- Recriações em aparato cenográfico de fotografias sobre a ocupação do estado de São Paulo e da capital;
- Recriações em aparato cenográfico de fotografias originais que datam da abertura da hospedaria até o encerramento do atendimento ao imigrante.
- Recriações em aparato cenográfico de fotografias recentes dos bairros Bom Retiro, Brás, Mooca e Santo Amaro.

Músicas

⁷¹ Vide Imagens 51, 52, 53 e 54.

⁷² Vide Imagens 55, 56, 57, 58, 59 e 60.

⁷³ Vide Imagens 61 e 62

- Gravações de músicas dos séculos XX e XXI.

Objetos cenográficos manufacturados ou produzidos para a exposição

- Malas e valises cenográficas;
- Mesas de refeitório, armário gaveteiro e beliches cenográficos;
- Parede cenográfica com o nome de todas as famílias que têm registro de entrada na hospedaria.

Instrumentos virtuais para informação

- Indicação de link para acesso aos livros de registro digitalizados.

A escolha dentro do acervo é bastante heterogênea quanto ao tipo de objeto que foi selecionado para que a linha narrativa da exposição fosse montada, incluindo desde objetos e fotografias originais, às gravações de material oral. Além disso, existem os suportes cenográficos que, por vezes, são usados como sustentação para os objetos (como as vitrines que guardam objetos originais), mas, outras vezes, colocam-se na exposição como mimeses de objetos originais, como interpretações de mobiliários que foram usados na hospedaria no passado. Sublinha-se que esses objetos construídos para o propósito da cenografia não pretendem assemelhar-se aos objetos originais, são, por vezes, construções metafóricas, mas visam transmitir uma ideia ou sensação por meio da ambientação, como a imensa parede-gaveteiro que contém as cartas de convite para a entrada no país de familiares.

Contudo, esse diverso acervo exposto possui uma afinidade entre todos os itens: a transformação de objetos cotidianos, ou recém-criados, em Semióforos, como definiu Pomian, em 1985, e, eventualmente, como define Bruno Brulon⁷⁴ (2015) em *Objetos-Devir*. É necessário que se defina alguns conceitos-chave, começando por estabelecer a definição do termo Objeto para traçar uma linha de raciocínio entre a coisa-objeto, musealizada, e seu processo de transformação em Semióforo, ou em *Devir*. Portanto, para entendermos como esses objetos ganham significado e relevância para o museu.

Segundo Cardoso⁷⁵, o objeto é a representação heptadimensional que estabelece o *continuun* entre o suporte e o conhecimento, entre imaginação e a materialidade, entre o coisal e o imaterial. “As ‘expografias com intenção museológicas’

⁷⁴ BRULON, B. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. **Informação & Sociedade**. Est. João Pessoa, v. 25, n. 1, p. 25-37, jan./abr. 2015.

⁷⁵ CARDOSO, P. M. **O que é a museologia e o patrimônio?**. Lisboa: IGC, 2014.

tentam reconstituir este Objeto de modo a ser possível entrar na cognição (cérebro) dos visitantes (os do presente e os do futuro) com um significado o mais aproximado possível daquilo que em cada época se considera ser a Realidade.” (CARDOSO, 2014, p. 8). Essa definição coloca claramente o objeto como a materialização do conhecimento ou imaginação, mas, na segunda parte, o autor coloca a Expografia como um instrumento responsável por recriar o significado dos objetos da maneira mais próxima possível da “realidade” histórica. Essa afirmação pode ser relativizada quando pensamos na Expografia como elemento simbólico e materializador da criação de discurso da exposição, assim como fizeram Tassara e Thomas ao criarem objetos de utilidade reconhecível e similar à original, mas dotados de simbologia que traz mais informação ao objeto. Este mobiliário, que não é igual ao original, também não possui o significado restrito ao do original, a forma muda para que o conteúdo ganhe significados. O objeto existe não por sua função, mas por sua simbolização.

Assim como Cardoso, o museólogo Peter van Mensch estabelece a definição de objeto relacionando-o com sua identidade conceitual histórica e a atual: “Mensch concebe o objeto de museu como suporte de informação limitando a sua percepção ao conjunto dos momentos que definem a sua história a partir de sua concepção (sua identidade conceitual) até os nossos dias (a identidade atual).” (BRULON, 2015, p. 29). As duas concepções dão conta da ideia da função e valor original do objeto em contraponto com sua leitura atual, inclusive da leitura modificadora que o processo de musealização trará. Porém, nenhum dos dois, nestes trechos citados, abarcam o status das coisas que são criadas, desenhadas exclusivamente para servir a uma exposição, de maneira que não se coloca apenas como suporte para um objeto, mas como o próprio objeto exposto. Adiante, em seu estudo, Cardoso descreve características do objeto, esquematizado aqui da seguinte forma:

Figura 6: Gráfico de relação entre o objeto e as características que o torna apto a objeto museal.



Fonte: BIRINDELLI, L. (2021)

Seguindo a lógica desse esquema, o objeto representa a imaginação de alguém, contextualizada em um mundo, com consciência de processos antropológicos, representante tanto da materialidade (física) quanto da imaterialidade de um conceito ou ideia, que faz fronteira entre o suporte e a forma, que funciona como documento de uma época, um viver, ou uma experiência, e traz informação, conhecimento e saber. Obedecendo a esses quesitos, os mobiliários criados para representar o dormitório e o refeitório se encaixam na definição de objeto, pois apesar de não serem nem originais (são objetos cenográficos), e nem criados à imagem do original, atingem todos os critérios quanto à informação, consciência e contextualização do mundo proposto e materialização de ideias criadas para aprofundar a comunicação. Quando passam a ser parte da coleção exposta, são considerados, Museália⁷⁶.

Tendo definido que, dentre todas as coisas listadas acima, originais ou cenografadas, estamos falando de objetos passíveis de serem expostos, que processo os transformou em objetos de museu, ou Museália? O que diferencia, por exemplo, uma tesoura antiga, esquecida no armário de uma família, de um objeto com interesse de ser exposto?

Para contextualizar essa transformação do objeto, Bruno Brulon (2015) coloca que a coisa-objeto, ao entrar no universo simbólico do museu torna-se Museália. Nesse processo, denominado musealização⁷⁷, existe uma ressignificação para que o objeto detentor de sentidos em seu contexto precedente não-museal adquira sentido no contexto museal em que adentra⁷⁸. A Museália criada, portanto, ganha função de intermediário na comunicação entre museu e público, seguindo a definição de Debray (2000), para quem a comunicação é estabelecida entre a tríade (E) Emissor - (C) Comunicação - (R) Receptor.⁷⁹

Essa Museália, escolhida pela curadoria e organizada em uma linha narrativa, e que ganha e permite interpretações, pode estabelecer também relações que superam a leitura histórica ou funcional do objeto, mas que estão focadas em uma leitura ligada à

⁷⁶ Vide Imagens 63, 65 e 65.

⁷⁷ “De um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um ‘objeto de museu’ que se integre no campo museal.” DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F.; trad. SOARES, Bruno Brulon; CURY, Marília Xavier. Conceitos-chave de Museologia. 2013, São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. [S.l.: s.n.]. p. 57.

⁷⁸ BRULON, B. Os Objetos de Museu, entre a classificação e o devir. *Info. & Soc.: Est, João Pessoa*, v. 25, n.1, p. 25-37, jan./abr. 2015.

⁷⁹ CURY M. X. Metamuseologia – reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 9, n. 17, Brasília, jan./jul. 2020.

sua existência social, tanto progressa quanto atual, transformando esse objeto no que Deleuze e Guattari (2009) e Bruno Brulon (2015) vão definir como Objeto-Devir.

Deleuze e Guattari se referem às relações estabelecidas entre subjetivações, totalizações, ou unificações que são produzidas a partir de multiplicidades. Logo, falar em OBJETO-DEVIR significa fazer referência não mais ao objeto em si, mas às relações que configuram sua existência social. (BRULON, 2015, p. 34).

Completando essa explicação, Brulon cita Bonnot (2004):

(...) mais do que o objeto em si mesmo, são evidentes o seu estatuto social e simbólico e a interpretação de seus manipuladores que se enriquecem e se adicionam às representações das quais ele dá suporte a partir da sua produção física. Nessa abordagem dos objetos que entram para a cadeia patrimonial é impossível pensar em cristalização ao se evidenciar o caráter processual dessas significações, e a ilusão do objeto como entidade fixa. (...) Ao entrar em um novo quadro de valores, o objeto adquire uma mais-valia simbólica (...). (BONNOT, 2004)⁸⁰.

Ao conceituar o Objeto-Devir. Brulon conversa com o conceito de *semióforo* definido por Pomian em 1985. Segundo ele, o objeto que adentra a exposição e passa a fazer parte da coleção exposta, quer dizer, o objeto que deixa para trás a função para a qual foi criado e utilizado na vida cotidiana de uma comunidade, passa a ser considerado importante não mais como coisa útil, mas como coisa simbólica que representa pessoas, períodos históricos, modos de viver. E, assim, o autor escreve em sua *Coleção*:

O semióforo desvela seu significado quando se expõe ao olhar. Semióforo acede à plenitude do seu ser semióforo quando se torna uma peça de celebração; a segunda, mais importante, é que a utilidade e o significado são reciprocamente exclusivos: quanto mais carga de significado tem um objeto, menos utilidade tem, e vice-versa. (POMIAN, 1985, p. 72).

Dar esse status ao objeto cria a possibilidade de trazer para a discussão entre museu e público o espaço para o pensamento analítico sobre o contexto em que o visitante está inserido, conferindo ao espaço expositivo o papel de arena para discussões sociais. E o objeto carregado de valor simbólico, fluído, torna-se a porta de entrada para uma discussão de forma dialógica, já que a não fixação de um entendimento único permite que a subjetividade, vivências e referências de cada pessoa sejam valoradas como caminho para construção do conhecimento.

O Objeto-Devir resinificado na exposição de longa duração do Museu da Imigração atesta a natureza crítica que o museu tem desde seu nascimento e o tipo de

⁸⁰ BRULON, Bruno. Os Objetos de Museu, entre a classificação e o devir. In. Info. & Soc.: Est. João Pessoa, v. 25, n. 1, p. 34, jan./abr. 2015.

relação que quer estabelecer com seu visitante. Por esse formato, escolhido para ocupar um espaço histórico e expor semióforo e Objetos-Devir, este museu está na categoria de “Museu de Sociedade”⁸¹, onde os objetos não são o único mediador na difusão do conhecimento – objeto-testemunho –, mas são portadores de “socialidade”, e não têm significação fixa.

Assim, essa escolha de tipo de museu – que também é balizadora para a formação do acervo - na construção de uma instituição que estava nascendo naquele momento em que Tassara e Thomas desenharam a exposição, e adaptaram as estruturas arquitetônicas do prédio para a nova função, permitiu que a cenografia de exposição ganhasse um valor importante, igualando-se aos outros objetos que constituíam a Museália quanto à função narrativa do principal tema de comunicação do museu: a história da hospedaria e dos imigrantes que por lá passaram.

2.1.3 A cenografia como elemento narrativo e a relação de comunicação

Jesus Martin-Barbero⁸², em análise e desenvolvimento de proposições anteriores sobre a teoria da comunicação no museu de Laswell (1948)⁸³ e Miles (déc. de 80)⁸⁴, afirma que o lugar metodológico da comunicação está na cultura, no cotidiano

⁸¹ “Museu de sociedade: (em francês, *musées de société*), (...) o termo foi, a partir do século XX, usado para ressaltar a especificidade de certos museus que não se caracterizam como museus de arte e que não tinham coleções de Belas Artes, isto é, museus etnográficos, museus de história e civilização, museus de território e ecomuseus.” (*Ibidem*. p. 34).

⁸² BARBERO, J. M. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

⁸³ Laswell elabora, no final da década de 1940, uma teoria de comunicação baseada em teorias matemáticas que via o processo comunicativo de uma forma linear, em que o Emissor (E) criava a Comunicação (C) com o Receptor (R) por meio da exposição. O *feedback* do Receptor servia como termômetro para assegurar que a mensagem foi recebida. Essa era uma leitura autocrática e unilateral, em que a mensagem chegava a um R passivo cujas referências prévias não interferiam nesse processo.

⁸⁴ Miles, no início da década de 1980, traz uma nova visão para a teoria de Laswell, especificando que o Emissor (E) poderia tanto ser o expositor quanto o curador, e que este, por meio das coisas reais, do design instalado (C), chega ao Receptor (R), que seria tanto o visitante quanto o Educador, que organiza o material e a informação. O caminho do *feedback* ainda seria unilateral, de R a E. A diferença entre esses dois modelos está na visão sobre os profissionais que atuam nessa cadeia, dando importância para o setor educativo. Porém, ainda existe uma hierarquização entre as funções, e, portanto, um direcionamento sobre quem detém o conhecimento, e quem o recebe. Além disso, esse sistema ainda espera um “público ideal”, que é basicamente um público passivo, que se comporta como um recipiente a ser preenchido com uma comunicação baseada apenas na lógica, e que possui um caráter homogêneo, ignorando sua diversidade. O *feedback*, portanto, continua informando sobre a eficiência da transferência de informações. Porém, em 1989, o autor revê seu conceito, trazendo um modelo flexibilizado, propõe um modelo linear-circular substituindo a ideia de ensino por aprendizagem, tornando o visitante participante ativo da comunicação, já que passa a interpretar o conteúdo. Surge, a partir disso, uma equipe

e na rotina, trazendo para a equação vivências e referências dos visitantes, percebendo o público como um grupo heterogêneo, e, assim, abrindo as interpretações da exposição para diversas visões e construções de opinião. O Receptor ganha de fato um papel ativo e fundamental na escrita do discurso, e a comunicação torna-se bilateral, com o Emissor (formado por sujeitos plurais, com missão social, política e cultural) trazendo uma proposta comunicativa que pode ser ou não materializada (já que o fazer expositivo também se abre para outras experiências, materiais e imateriais, e hoje fortemente virtuais), chegando a um Receptor que já recebe a comunicação como contraponto de suas próprias referências, que possui instrumentos imediatos de informação, como os celulares, e que responde prontamente. O Emissor, tendo recebido uma grande quantidade de diferentes respostas, tende a responder. Esse processo não costuma ser tranquilo, por sua própria natureza dialética, que propõe a partir do embate entre ideias chegar à formação de sínteses. O museu torna-se o campo de “batalha” que abriga a polifonia. Esse esquema transforma o Receptor em Emissor também, e vice-versa. E se for levado em consideração que o curador é a figura que propõe o discurso, temos a tarefa sendo partilhada entre todos que fazem parte da equação, inclusive o visitante⁸⁵.

Tendo como análise a exposição de longa duração do Museu da Imigração, a divisão que a curadoria propõe para a construção do discurso é bastante plural e democrática. O projeto foi criado considerando um Comitê Curatorial composto por Carolina Vilas Boas, Caroline Nóbrega, Felipe Tassara, Fernando Uehara, Luiz De Franco Neto, Marco Antônio Alves, Mariana Esteves Martins e Marília Bonas Conte. Sublinha-se que, dentro do Comitê, está Felipe Tassara, que também assina o projeto expográfico junto com Daniela Thomas. Além disso, a administração e a produção da exposição são divididas entre coordenadores e diretores de cada área, e todos os colaboradores são devidamente identificados na ficha técnica, o que demonstra reconhecimento e respeito pelo trabalho desenvolvido.

Anteriormente, no início deste capítulo, na descrição do projeto expositivo, foi citado um trecho da entrevista cedida por Daniela Thomas e Felipe Tassara, em que os dois pontuam a importância do trabalho próximo entre Curadoria e Expografia, e Felipe

interdisciplinar e o poder de decisão é melhor dividido entre os profissionais envolvidos. Contudo, as intenções da comunicação ainda continuam presas às intenções do museu e do emissor, fato demonstrado na abordagem comumente feita pelo Educativo que explica ao visitante “o que o curador quis dizer”.

⁸⁵ Marília Xavier Cury (2005) possui uma leitura complementar desse processo de comunicação a que chama de relação de pentadimensionalidade. Essa relação se dá entre a “tridimensionalidade do espaço físico e dos objetos, a interatividade e ‘(...) la posibilidad que tiene el usuario de redefinir la exhibición misma (...)’ (PADILLA, 1998:0).” Cury aponta que, nessa relação, o público é livre para elaborar suas próprias perguntas, fazer seu trajeto e construir seu entendimento com liberdade.

descreve brevemente a experiência de ter feito parte do comitê curatorial. Como o trecho atesta, essa relação é fundamental no trabalho de criação da dupla, já que enxergam, em todos os trabalhos que fazem, o papel de criadores de discurso, e não de executores de um projeto alheio. Em dado momento, Daniela coloca que a função que desempenham é de cocuradores nas exposições, e que a empresa deles só é contratada por curadores (assim como por diretores teatrais) que sabem de seu processo criativo ativo e autoral, tendo participação direta na “dramaturgia” que será contada pelo espaço.

Mario Vázquez Ruvalcaba⁸⁶, referência imprescindível no estudo da Expografía, defende a proximidade da construção do espaço expositivo com a dramaturgia. O expógrafo mexicano trabalhou, em sua juventude, com dança e teatro e, assim, foi um dos grandes defensores da proximidade entre as Artes Cênicas e a Museografia. Para ele, a experiência do visitante dentro de um museu deve equiparar-se à experiência de um ator em cena, feita de forma ativa, como propõe Jesús Martín-Barbero em sua teoria da comunicação de forma bastante didática. A construção do espaço deve seguir uma estrutura dramática, sendo formada por: uma introdução, que deve ser interessante para prender a atenção do público, deve ter clareza expositiva e ajudar na localização dos visitantes, a seguir, existe o desenvolvimento ou “corpo”, nos quais os eixos temáticos deverão ser apresentados junto com os objetos-chave da exposição – essa parte deve dar o ritmo da exposição, com altos e baixos, momentos tranquilos e mais conflituosos – e, por fim, a exposição deve contar com uma conclusão, que apresenta uma “espécie” de resumo para que o visitante tenha visão do todo. Vázquez afirma que é preciso preencher o espaço sem saturá-lo, e lembra que os objetos não são a única coisa no espaço, os visitantes fazem parte, além dos elementos museográficos, painéis, textos, vitrines e etc. Os visitantes são atores neste espaço, fazem parte da ação.

Daniela e Felipe tiveram uma preocupação com a construção dramática. No descritivo do projeto já apresentado, foi exposto o percurso e temas de cada sala

⁸⁶ Informações retiradas de: LA MUSEOGRAFÍA en el siglo XXI: en memoria del museógrafo. Mesa de diálogo com Mario Vázquez Ruvalcaba. Museo Legislativo e El Espacio Cultural San Lázaro. Convidados: Raúl Méndez Lugo, José Enrique Ortiz Lanz e Lucio Lera Plata. Disponível em: <https://youtu.be/cn3ZnYCxq8w>. Acesso em: 9 out. 2020.

e

MÁRIO VÁZQUEZ: uma vida pela Museologia. In Colóquio Acadêmico do PPGMUS. Apresentação de Prof. Dr. Camilo de Mello Vasconcellos, mediação de Profa. Dra. Maria Cristina Bruno. Realizado em 28 out. 2020. Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMUS – USP). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=djx4cF7omWc> Acesso em: 18 nov. 2021.

pensados pela Expografia, uma história construída de forma linear, mas que dá abertura para o visitante mudar a ordem em que conhece o espaço, e que vai desde as primeiras diásporas do ser humano, passando pelas imigrações coloniais e, mais tarde, as imigrações dos séculos XIX e XX ao Brasil, terminando na história da hospedaria e dos imigrantes que vivem atualmente em São Paulo. Como preconizado por Vázquez, existe uma fluência, um ritmo no espaço, que é ditado pelas escolhas feitas sobre os objetos expostos e como eles se apresentam, mas que também pode ser escolhido pelo visitante, o que o museógrafo mexicano chamou de “diversidade de informação”. Além disso, as escolhas de design seguem preceitos das artes (visuais, arquitetura, música...) como composição, elementos, marcos, harmonia, o estudo de sombras e luzes, elementos usados para tornar a experiência sensorial e emocional, com a mesma importância do entendimento racional. Vázquez dizia: “Se o que você vê não te toca em alguma maneira, você não aprenderá nada.” O museógrafo priorizava a experiência na aprendizagem.

Ao perguntar para Daniela Thomas qual seria a denominação da função que eles fazem nas exposições, e apontando que em cada ficha técnica, entre as três que analisamos, essa denominação é diversa, ela respondeu que o que fazem não é exatamente design de espaço, mas precisamente a criação de experiências, assim como Vázquez. Empregam múltiplas linguagens para que o visitante se sinta tocado. E, brincando com denominações pertinentes para o que fazem enquanto discutíamos sobre a exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela*, do Museu da Língua Portuguesa, o casal dialogou:

Felipe: Desenho de experiência e Expografia é a mesma coisa.

Daniela: Se fosse exposição! (Daniela falava sobre a criação que fizeram na exposição que discutíamos, ela defendia que o que haviam feito era criado uma experiência).

Felipe: Não, porque Ex - po- gra- fi-a é desenho de exposição.

Daniela: Tá bom. OK. Ex-pe-ri-ên-ci-a. Expo- riência. (risos)

Felipe: *Expegrafia*.

Daniela: Somos *expégrafos*, é isso que a gente faz.(...)É isso que a gente faz, a gente pensa o corpo andando num espaço tal, que tem uma configuração tal, e nesse espaço a gente tem que criar uma série de experiências para essas pessoas mais ou menos engajadas ou mais platônicas, mais assim... como é que chama isso de só ficar observando? Mas, se engajando mais, tendo que participar, tendo que se esforçar ou tendo que...

Felipe: Contemplativo.

Daniela: Mais ativo e contemplativo (informação verbal)⁸⁷.

Nesse trecho, é nítido o papel que dão ao visitante ao desenhar e conceber a exposição. Porém, existem diferentes tipos e diferentes níveis de engajamento e participação do público. Quando olhamos para Museologia Social ou para a Museologia Crítica que propõe o confronto de opiniões divergentes, a exposição pode propor, em seu diálogo, que o conflito, ou problemática seja visto, entendido, refletido e que o visitante acompanhe a construção da solução, ou apaziguamento, trazendo como resultado a *Kathársis*⁸⁸ ou fechamento do conflito e resolução dentro da própria exposição. Expondo de outra forma, o que é proposto é o espaço para discussão, sem uma resolução final única, e, assim, são usados elementos de *distanciamento*⁸⁹ para que o público tenha momentos de quebra na identificação da narrativa que vê e, assim, tenha objetividade para a análise crítica. Esses dois termos, emprestados da dramaturgia teatral, não são exatamente excludentes, porém podem ser percebidos no tratamento que se dá ao objetivo final da exposição, ou do discurso, e conseqüentemente, do encaminhamento da Expografia. No caso do Museu da Imigração, temos uma exposição que propõe a *Kathársis*. É criada uma história que nos aproxima de antepassados comuns, de épocas muito longínquas ou não, mas que formam a história de todos nós, humanos e brasileiros, e, portanto, naturalmente imigrantes. Ao fazer isso, a exposição pretende criar a empatia em relação a pessoas de diferentes culturas e hábitos que convivem no mesmo espaço, discutir a xenofobia (infelizmente em voga diante das imigrações atuais) tanto no Brasil quanto no exterior. Assim, a exposição coloca as problemáticas das imigrações, suas causas, conseqüências nas famílias que se separam, dificuldades de chegar em um novo país, sentido de autoproteção da cultura, mas também a diversidade como ponto positivo para uma sociedade, as contribuições culturais vindas dessa mistura e a própria formação da identidade brasileira. Após as reflexões sobre as dificuldades enfrentadas por todos envolvidos nesse processo durante todas as etapas, a exposição termina no auge da *Kathársis*, com a parede contendo o nome de centenas de famílias que passaram pela

⁸⁷ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

⁸⁸ *Kathársis* - Conceito defendido por Aristóteles, em "A poética", 335 a. C., que fala sobre o efeito de identificação entre personagem e espectador, e que gera um alívio ou expurgo dos sentimentos causado pelo enfrentamento de conflitos a partir de sua resolução.

⁸⁹ Distanciamento - Conceito largamente visto no trabalho de Brecht, e que fala sobre métodos de distanciamento e estranhamento entre personagem e espectador (ou performer e personagem), com o objetivo de causar uma visão crítica e analítica sobre os conflitos apresentados para que o público chegue a uma resolução.

hospedaria e dividem essa história, e o visitante, em paz com a ideia de que é próprio do ser humano a itinerância, procura o nome de sua família para assim se encontrar. Encontramos, em vários momentos, a identificação com a história desses imigrantes: seus depoimentos, que são comuns a muitas famílias que chegaram em São Paulo, as histórias sobre adaptação que tiveram que passar para manter seu conforto, ou cultura, a história contada sobre a nossa colonização, que de uma maneira ou de outra conhecemos durante o ensino fundamental, as imagens da cidade de São Paulo, com bairros que frequentamos, as músicas que ouvimos, as camas do dormitório que não são originais e, sendo cenográficas, não contém a história de parte do mobiliário exposto... No entanto, apesar de estarmos próximos dessa história, alguns momentos são feitos para que o distanciamento seja causado, para que, assim, não nos esqueçamos do pensamento crítico e analítico que deve nos acompanhar, como, por exemplo, os objetos cotidianos e antigos colocados em vitrines, que, como dizia Devallèes⁹⁰, por si só criam uma distância entre o indivíduo e o objeto. O uso de alguns aparatos tecnológicos, como os vídeos e as fotografias projetadas nas mesas do refeitório. As projeções que naturalmente já são instrumentos de distanciamento, pois vêm carregadas do olhar seletivo de quem editou o material (claro que de certa maneira, todo o acervo exposto passa por uma “edição”). Além de outro instrumento, que Anatol Rosenfeld⁹¹ também ressalta como útil para o distanciamento épico, que é a construção narrativa a partir de um olhar para um acontecimento histórico findado. Esse vislumbre do passado faz com que a situação nos pareça distante da nossa realidade e permite uma análise (racional) da situação, e, portanto, a construção do pensamento crítico. Diante dessa exemplificação, vemos que exposições que propõem a empatia da *Kathársis* também podem lançar mão dos instrumentos de *distanciamento*, assim como exposições que objetivam a crítica e a análise, livre de conclusões fechadas, também podem ter momentos de identificação e emoção.

⁹⁰ “Os artifícios da vitrine dos expositores, que servem de separadores entre o mundo real e o mundo imaginário do museu, são responsáveis por garantir a objetividade, assegurar a distância e nos assinalar que aquilo que nos é apresentado não pertence à vida, mas ao mundo fechado dos objetos.” (DESVALLÈES, A.; MAIRESSE, F; trad. SOARES, B. B.; CURY, M. X. Conceitos-chave de Museologia. 2013, São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. [S.l.: s.n.] p. 70.

⁹¹ ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo. Perspectiva.

2.2 Exposição: *Clarice Lispector - A Hora da Estrela* no Museu da Língua Portuguesa em São Paulo (Projeto de 2007)

2.2.1 Descritivo do Projeto Expositivo

a) **Ficha Técnica**⁹²:

b) **Planta baixa**⁹³

Governo do Estado de São Paulo

Governador	José Serra
Vice-governador	Alberto Goldman
Secretaria de Estado da Cultura	
Secretário	João Sayad
Secretário adjunto	Ronaldo Bianchi
Chefe de Gabinete	Arnaldo Gobbeti Jr.
Unidade de Fomento e Difusão de Produção Cultural	
Coordenador	André Sturn
Unidade de Formação Cultural	
Coordenador	Luís Nogueira
Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico	
Coordenadora	Silvia Antibas
Unidade do Arquivo Público	
Coordenador	Carlos de Almeida Prado Bacellar
Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico	
Coordenadora	Juliana Prata
Instituto Brasil Leitor	
Conselho de Administração	Ruth Rocha, Milton Fontoura, William Nacked
Diretoria Executiva	
Presidente	Ruth Rocha
Diretor Geral	William Nacked
Auditoria Externa	KPMG Auditores
Museu da Língua Portuguesa	
Superintendente Executivo	Antonio Carlos de Moraes Sartini
Conselheiro acadêmico	Ottaviano de Fiore
Conselheira Técnica	Marilda Suyama Tegg

⁹² Informações retiradas do site do Museu da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/memoria/exposicoes-temporarias/a-hora-da-estrela-clarice-lispector/>. Acesso em: 15 set. 2021.

⁹³ Disponível como Figura 67.

Assessoria de Projetos e difusão	Ricardo Fernandes Lopes
Secretária	Anamélia Pereira Lima e Edileusa Silva Nascimento
Relações institucionais e produção	Camila de Almeida Arruda, Denise Lorch e Luciano Lourenço Menezes
Ação educativa	Marina Sartori de Toledo, Amanda Iannone, Amanda Justiniano dos Santos, Ana Paula Valentim Portela, Andréa Ramalho Miranda, Bruna C. Ribeiro, Bruna Tornelli, Bruna Pucci, Catia Maria Soares, Cintia Helena Tunes, Daniela Clemente Perestelo, Debora Ap. Alves da Silva, Elizabeth Maria Ziliotto, Erica Marta Costa dos Santos, Felipe Macedo Caldas, Fernanda Karina B. dos Santos, Jayson Miranda Sant'Ana, João Reynaldo Pires Junior, Juliane Suemy Rega, Lucas Daniel Cassero Teodoro, Luciana S. Borja Torraca, Madalena Andreia da Silva, Maíra Moraes Caiuby, Maisa Cavalcante de Andrade, Marcela Oliveira de A. Martins, Marcio André dos Santos, Marco Antonio Xavier, Mariana Reis Souza, Mariana Vitale da Silva, Maurício Vieira dos Santos Pinto, Patricia Dalva Costa dos Santos, Patricia Naomi Ozawa, Raphael Ramos Vieira, Renato Callado Fantauzi, Rita de Cassia Almeida Braga, Rita de Cassia dos Santos, Silvana Muniz Souza, Sílvia Regina Peres e Wilmihara dos Santos
Apoio administrativo de projetos e ações Culturais	Daniela Isidoro de Paula, Elaine Aparecida Peres, Fernanda Ribeiro Moretta, Jane Simone de Melo, Laura Meyer e Ricardo Marcel Leite
Operação de equipamentos expositivos	Felipe Oliveira Cambar, Guerileno Alves dos Anjos e Marcello Fusco

Orientadores de público	Bruna Tornelli, Edilson Lima da Silva, Francine Martins Ribeiro, Ivan dos Santos, Kelli Laura Maço, Monalisa Vieira da Silva, Rudá Pereira, Ricci Martinelli, Sueli Ramos de Assis Putarov, Zenilda Irene da Silva, Ademar de Barros, Valdinê Nunes de Souza, Carlos Alberto Marques da Silva
CLARICE LISPECTOR A HORA DA ESTRELA	
Coordenação geral	Júlia Peregrino
Curadoria	Ferreira Gullar e Júlia Peregrino
Assistente de curadoria	Anabela Paiva
Produção	FazerArte
Assistente de produção	Ludmila Kraichete, Ana Paula Santos e Roberta Malta
Consultoria	Clarice Fulkeman
Pesquisa	Laura Zúñiga e Claudia Ahimsa
Design de exposição	Daniela Thomas e Felipe Tassara
Cenógrafa assistente	Patrícia Rabbat
Assistente de cenografia:	Iara Terzi Ito e Tania Mara Menecucci
Design gráfico da exposição	Ana Basaglia
Projeto de iluminação	Fernanda Carvalho
Assistente de iluminação	Cristina Souto
Montagem da iluminação	Stage luz e magia
Fotografias	Acervo Clarice Lispector arquivo-museu de literatura brasileira, fundação casa de Rui Barbosa
Acervo Paulo Gurgel Valente Instituto Moreira Sales	
Arquivo Nacional	
Acervo Paulo Gurgel Valente fotos Érico Veríssimo	
Cenotécnico	Lazaro Batista Ferreira
Assessoria de imprensa	Comunicare consultoria de comunicação
Audiovisuais	
Entrevistas de Clarice e projeção de inseto	Richard Luiz
Leitura do livro a hora da estrela	Ligia Feliciano e Nani Garcia

c) Descrição do projeto expositivo, planta baixa e fotografias:

Não, não estou falando em procurar escrever bem: isso vem por si mesmo. Estou falando em procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se concretiza, aos poucos sob à tona – até vir como um parto a primeira palavra que a exprima. (LISPECTOR, 1999)⁹⁴.

Essa exposição estreou em 23 de abril de 2007, no Museu da Língua Portuguesa, espaço aberto pouco tempo antes, em 2006, pela parceria da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e da Fundação Roberto Marinho. Essa foi a segunda exposição temporária apresentada no museu, e teve como Designers da Exposição (termo usado na ficha técnica) os mesmos cenógrafos que haviam elaborado a exposição permanente, Daniela Thomas e Felipe Tassara, e a equipe da T+T Projetos. A exposição, além de temporária, foi itinerante, sendo apresentada em outras quatro instituições em Brasília, Rio de Janeiro, Bogotá e Lisboa, com “pequenas, bem pequenas adaptações na cenografia, conforme o lugar” como afirmou Daniela Thomas em entrevista cedida para este estudo.

A exposição consistia na montagem de um apartamento, que simbolizava todos os apartamentos nos quais Clarice Lispector morou com seu marido, um diplomata a serviço do Itamarati, e que, pela sua profissão, constantemente mudava-se de país. Clarice, então, sendo escritora e esposa em uma época em que o papel da mulher muitas vezes era administrar o lar, teve nesses apartamentos seu espaço cotidiano de trabalho, prisão e solidão, como a própria relata em muitos de seus textos.

E eu também pensei numa situação para falar sobre isso, o apartamento, a figura do apartamento que era uma figura repetitiva, era um tema repetitivo na obra dela também e o apartamento na verdade era uma espécie de lugar como se fosse quase um anel do *Inferno de Dante*. Era um lugar onde as mulheres ficavam loucas. A mulher fica louca ali dentro. Então, eu pensei nas paredes escavadas, como se tivessem sido escavadas pelas unhas das mulheres loucas, enlouquecidas. Tinha também a questão da intimidade, foi aquela cama ali. Enfim, foram surgindo várias coisas. Então, na verdade, foi uma série de instalações inspiradas no universo da Clarice. (informação verbal).⁹⁵

A exposição foi desenvolvida em parceria muito próxima com os curadores, Júlia Peregrino e Ferreira Gullar, como detalhadamente explicado por Felipe Tassara e

⁹⁴ Frase constante no livro sobre a exposição *A Hora da Estrela (Clarice Lispector)*, organizado pelo Museu da Língua Portuguesa - São Paulo/SP e originalmente parte da obra *A descoberta do mundo*. LISPECTOR, C. *Escrever ao sabor da pena*. In: LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

⁹⁵ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

Daniela Thomas na mesma entrevista da citação acima. Como também já exposto, Daniela considera seus trabalhos cocuradorias. Nesse caso, os dois curadores, Ferreira Gullar e Júlia Peregrino, escolheram frases simbólicas do trabalho e da biografia da escritora e, a partir delas, o grupo, curadores e cenógrafos, desenvolveram a ideia do espaço.

É nas frases atordoantes – relâmpagos que subitamente iluminam o leitor – que a escritora revela o olhar agudo e, muitas vezes, perplexo com que examina a vida cotidiana. (Antônio Carlos Sartini, Superintendente executivo do Museu da Língua Portuguesa).

Sobre esse processo, Daniela relata na entrevista:

Mas, a gente tem que pensar em tudo isso, a gente tem que fazer situações para defender, digamos, o conteúdo, ou seja, conseguir transmitir o que o curador imagina, ou, no caso da Clarice, que a gente teve uma curadoria muito mais – também provavelmente no Museu da Imigração – mais presente, porque como eu te falei, na curadoria da Clarice, foi um processo muito curioso, eu não sabia nada de Clarice, eu tinha lido talvez o livro da barata, *A Paixão segundo G.H.*, tinha visto o filme da *Hora da Estrela* e sabia alguma outra coisa sobre a Clarice, mas eu achava ela muito, muito enigmática, demais, muito simbolista demais, me cansava um pouco a leitura dela. Então, quando a Júlia Peregrino chamou, eu falei: “Ai, não, eu não tenho repertório...” Eu estava nas férias... A Júlia insistiu muito e, aí, ela pegou uma estudiosa da Clarice que fez, isso há muitos anos atrás, uma conversa por Zoom – não era Zoom era por Skype, eu me lembro disso – por Skype, ela falou sobre a Clarice, sobre alguns pontos de vista, sobre a linguagem oceânica, a questão do apartamento, a questão da insegurança sobre sua própria identidade, sua própria existência, enfim, ela fez uma série de... ela foi falando, falando, falando e foi ficando, monumentalmente, fascinante. Eu falei: “Puxa! Mas, que maravilha, que coisa incrível! E, aí, o Ferreira Gullar e a própria Júlia fizeram uma seleção de frases que a gente foi separando de acordo com esses tipos de *motifs* ou temas da Clarice, que era uma auto-obsessão com a questão da escrita e da identidade dela mesma. O rosto da Clarice é uma personagem. É essa auto-obsessão e obsessão com esse lugar da escritora, e, depois, o fato de que ela viajava muito, o corpo dela viajou muito. Ela se casou com uma dessas pessoas do Itamarati que vai de posto em posto, então, ela viajou muito e ao viajar muito, muito solitariamente, ela viajou também muito (Daniela aponta para a cabeça). Muito para o Cosmos, ela tinha essa coisa do ser

humano ser ínfimo perto do Cosmos, perto dos infinitos variáveis, do infinito para dentro e do infinito para fora (informação verbal)⁹⁶.

O projeto expográfico, então, como disse a cenógrafa, foi feito a partir das frases que davam tema a cada cômodo do apartamento. O visitante entrava em um primeiro cômodo com imagens ampliadas do rosto da autora, com frases suas dispostas em uma perspectiva que trazia a profundidade e o movimento à medida que o visitante andava. As fotografias foram impressas em um material chamado *sanete*, explicado pela dupla:

Sanete é aquele negócio que coloca em táxi. É um vinil todo furadinho, a gente imprimiu o rosto dela nele e atrás o texto, que na verdade está lá na parede, atrás. Então, quando você anda, se move, o texto se move em relação ao olho, em relação a boca, porque está a mais ou menos uns quarenta, cinquenta centímetros. Aqui tem um (Daniela mostrava uma fotografia do espaço⁹⁷), acho que é trinta centímetros aqui nesse caso, está vendo aqui? O chão, tem um “refletorzinho” para poder iluminar. Aí tem como iluminar por dentro. Ela tem essa profundidade, está vendo? O chão aqui tem um carpete, aqui está o filó, nessa frente. Impresso com o rosto dela e atrás os textos na parede, em vinil adesivo (informação verbal)⁹⁸.

O segundo cômodo traz as questões cotidianas de Clarice, representadas por uma cama de design muito simples, com o colchão partido e frases impressas nele. Esse cômodo representa o quarto de empregada presente no livro *A paixão segundo G.H.* Na descrição dos cenógrafos:

A cama, a gente fez como um manuscrito, manuscrito não, como uma máquina de escrever, datilografada, mas também com a letra dela, que uma dessas pessoas que fazem pintura de porta de loja fez muito bem. E aí, a gente fez esse esquema de fazer ...

Felipe: Router

Daniela: A gente fez um MDF e aí colou por cima. Então a parede eram dois MDFs. Um MDF de trás e um MDF recortado que era colado em cima. Então, era um buraco, não era chapado. Era como te falei: parecia que a unha tinha feito um buraco na parede. Você não sentia, não dava para você ver os encontros, porque era amaciado (informação verbal)⁹⁹.

⁹⁶ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

⁹⁷ Figura 68.

⁹⁸ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

⁹⁹ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

O terceiro cômodo traz a famosa estante com dezenas de gavetinhas, que contém os interesses, nas figuras dos animais que tanto amava, demonstrações de sua identidade, como seus pseudônimos e a vida como esposa de diplomata, e seus momentos de vida, como a maternidade, por meio de cartas, carteiras de identidade, documentos, manuscritos, etc.¹⁰⁰ Segundo os cenógrafos e a educadora que trabalhou na exposição, Rita Braga, essa sala causava grande impacto no visitante:

Daniela: Essa é a sala das gavetinhas¹⁰¹. (...) Era muito legal a relação das pessoas com a exposição, das mais legais que eu já vivi, essa coisa das gavetas é um fenômeno, porque essa exposição de manuscritos é uma coisa muito árida, né? Difícil, é difícil. Por causa das gavetas as pessoas ficavam uma hora, uma hora e meia na sala, vendo... eram sessenta e tantas gavetas que abriam. Você deixa a galera mais ativa, né? Porque, senão, não é isso, é muito árido (informação verbal).

A próxima é uma pequena sala com a projeção de uma barata morrendo, que faz referência também à obra *A paixão segundo G. H.* Além da projeção, a sala traz outras duas paixões de Clarice: uma coleção de polaroides, com fotos de animais e plantas. Essa sala trazia temas de maior importância para a escritora, a religiosidade e o amor à natureza. Daniela fala de uma questão muito importante no trabalho deles, que já haviam abordado antes em nossa conversa, sobre a importância das parcerias em seus trabalhos. Aqui eles fazem uma parceria com um amigo de longa data, Richard Luiz, que filma o animal agonizante e fez a entrevista com Clarice, mas outras parcerias são citadas com iluminadores, designers gráficos, etc.

Daniela: O próximo era esse, que é a sala da barata, que tinha uma barata. Um amigo meu filmou a morte de uma barata de cabeça para baixo, e aí, eu fiz a mesma coisa (fala sobre a projeção da sala das fotos de Clarice), só que dessa vez tinha luz por trás. Aqui você vê a de trás. A profundidade da letra, o recorte, a espessura¹⁰². Aqui é a sala... ela gostava muito de polaroide, ela gostava também de bichos, era ela com os bichos. Então, tinha umas frases, tinha uns nichozinhos com as fotografias dos animaizinhos que eu tirei na rua, e essa coisa da beleza

¹⁰⁰ “Todos os documentos exibidos pertencem ao Acervo Clarice Lispector, sob a guarda do Arquivo – Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa Rui Barbosa. A mostra também vai apresentar imagens de um documento e algumas fotos do Arquivo Nacional, assim como fotografias arquivadas no Instituto Moreira Salles.” Disponível em:

<https://www.google.com.br/amp/s/www.migalhas.com.br/amp/quentes/39535/resultado-do-sorteio-da-obra---clarice-lispector---a-hora-da-estrela>. Acesso em: 21 out.21.

¹⁰¹ Figura 69.

¹⁰² Figura 70.

dos animais, das plantas, que ela tinha esse fascínio (informação verbal)¹⁰³.

Na última sala, a cenografia lança mão de uma pesquisa visual que Daniela, e consequentemente Felipe, tem desde seu primeiro trabalho como cenógrafa. Uma ideia que nasceu nas ruas de Londres, mas que por falta de coragem para apresentá-la para um artista palestrante que ministrou um curso que ela atendeu, só foi colocada em prática anos mais tarde em Nova York com sua primeira peça feita sob a direção de Gerald Thomas. Na época, Daniela desenhou um cubo de acrílico que refletia milhares de vezes o ator que performava dentro dele, mas, por causa da iluminação, ele também era visto pelo público de fora. Usaram esse conceito nessa sala, com um tipo de espelho:

Daniela: Aqui é a máquina de escrever¹⁰⁴ (cômodo que representa o quarto, com o colchão encravado com as letras da máquina de escrever, assim como as paredes.). A gente fez uma coisa legal, nessa entrevista dela a gente tirou todas as perguntas, e editou só as respostas. Ela ficou ainda mais louca, mais enigmática, mais fascinante, sabe? Ela fica falando sobre qualquer assunto, um atrás do outro, que é muito legal. Então, aqui, quando você entra dentro dessa sala de espelhos, quando tem luz dentro você vê todo esse percurso que ela fez pelo mundo. Aí quando apaga a luz de dentro, você só vê as frases que estão na parede do lado de fora. São essas frases que estão fora do cubículo. Esse cubículo de espelho 'meia prata', quando você acende (a luz) fora, ele rebate e fica parecendo várias vezes as frases, elas iam sumindo até o infinito. Iam sendo repetidas (informação verbal)¹⁰⁵.

Na saída da exposição, havia um corredor com gravações em que transeuntes eram parados no parque da Luz e solicitados a ler trechos do livro *A Hora da Estrela*.

¹⁰³ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

¹⁰⁴ Figura 71.

¹⁰⁵ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

2.2.2 O caminho que a Expografia faz até ser considerada cenografia expandida

“The capacity for scenography to operate independently from a theater text, as ‘visual dramaturgy’.” (LEHMANN, 2006, p. 157).¹⁰⁶

“Conceitua cenografia como um ato performativo ou encontro.” (HANNAH e HARSLØF, 2008, p.15).

Em uma conversa com o cenógrafo J. C. Serroni, após uma apresentação que havia feito para os alunos da disciplina de cenografia do Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes da USP, em 2004, ele ressaltou o quanto a cenografia estava se abrindo para outras mídias além do teatro, e que o futuro dessa arte estaria no fazer expositivo. Daniela Thomas conta que, ao escrever em fichas de identificação que sua profissão é cenógrafa, é comum que entendam “oceanógrafa”, e que isso tem um porquê:

Cenografia está num momento da sua própria história, de seu próprio conceito muito, muito mal falada, está em um momento ruim. Como se a cenografia fosse uma espécie de truque, de fazer enganação, truque, ou seja, criar situações teatrais (...) para compensar a falta de conteúdo, né?

Felipe: Se falar arquitetura efêmera já fica chique.

Daniela: E você falou sobre o Serroni falando para você que o futuro da cenografia não estava tanto no teatro, mas nas exposições. Eu vivi uma questão curiosa, parecida com essa, eu estava fazendo uma peça de teatro em Viena em 1988, 1989. Estava lá em Viena e o cenotécnico (...) falando para mim que o cenário estava condenado, que a cenografia do teatro estava condenada e que os artistas - isso foi em 89 - e que os artistas tinham roubado a cenografia e levado para dentro do espaço da arte, para os museus, que estão usando o repertório da cenografia para fazer essas instalações que não tinham mais nome de cenografia. Então ele falou, ele realmente falou, esses dois lugares, o lugar das instalações e o lugar das exposições. Mas, é só para dizer isso, que ele falou a mesma coisa que o Serroni falou, ele falou que a cenografia estava migrando para Expografia e para as instalações (informação verbal)¹⁰⁷.

Mas, como a cenografia teatral fez esse caminho para a Expografia, passando pelas instalações? E o termo “cenografia”, como o conhecemos em sua origem, teatral, ainda satisfaz as experiências que são feitas em exposições como a da Clarice Lispector no Museu da Língua Portuguesa?

¹⁰⁶ “A capacidade da cenografia de operar independentemente do texto teatral, como uma ‘dramaturgia visual’”. J, PALMER S., *Scenography expanded, an introduction to contemporary performance design*, Bloomsbury Publishing Plc., London, UK, 2017, p. 1 (tradução nossa).

¹⁰⁷ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

Já foi exposto neste estudo a quebra que as vanguardas simbolistas fizeram nas exposições de arte no início do século XX, propondo uma ambientação do espaço para contextualização das obras. Pouco antes disso, R. Wagner testava os limites entre as artes na ópera, em sua *Obra de Arte Total*. Enquanto alguns iluministas como Rousseau eram contrários à sua visão, apontando que o palco seria uma cobertura degeneradora para as artes, hoje, estando inseridos em um contexto em que a quebra das barreiras entre linguagens é uma realidade, colocando em xeque até mesmo a denominação que se deve dar a cada experimentação – instalação, cenografia, performance, artes visuais... – alguns estudiosos, como Sonia Salcedo del Castillo, defendem que aquele conceito romântico da ópera foi o início para o que vivemos atualmente:

(...) as fronteiras da arte estariam em um processo de fragmentação, não mais como ilusão conforme apontara Rousseau, mas como um fato. E, da mesma forma, aquela teatralidade não mais estaria escondida entre as formas de arte, pois tais esconderijos haviam sido descobertos, fazendo com que aquele antiilusionismo mudasse de endereço, passando a residir em tudo aquilo que não mais separasse a arte, vida e sociedade. Então, a *Obra de Arte Total* parecia surgir não mais como um fantasma degenerador das expressões artísticas, mas como uma realidade revigorada dos fatos artísticos. A partir dessas considerações, podemos compreender em que se apoia a crítica de Fried em relação ao processo de construção da totalidade minimalista. Neste processo, o crítico define sua ausência de significação, ou exterioridade, como literalidade teatral, uma vez que a obra, não expressando significação alguma e tornando-se dependente do espaço e da experiência do espectador para, assim, obter sentido enquanto totalidade, se contrapõe à autonomia e ao antiilusionismo do objeto artístico moderno. (DEL CASTILLO, 2008, p. 191).

Com a quebra de barreiras, a visualidade da cena ganha outras dimensões, e assemelha-se com um processo que a obra de arte também viveu no período das vanguardas, as obras ocupam o espaço e propõe um diálogo mais ativo com o público, que passa a ter a função de completude da obra. A relação entre a obra e o espaço se torna fundamental. As “instalações”¹⁰⁸, que surgem no experimentalismo das décadas de 60 e 70 do século XX, em seu processo de criação, unem-se intimamente com o papel que o espaço terá em sua leitura, e surgem termos específicos para cada relação criada: “*in situ* (quando um objeto só funciona num determinado lugar); *site specific*

¹⁰⁸ “(...) ‘instalação’ (e o mesmo se pode dizer de uma exposição) é a obra que exige como totalidade a relação entre o objeto instalado (ou coisas abrigadas) num determinado lugar, o espaço resultante dessa instalação (alojamento, abrigo) e o espectador, cuja presença condiciona-se à existência da obra e vice-versa, dando-lhe concretude por meio de sua experiência perceptiva, na medida em que seus sentidos se apropriam da circunstância imediata da obra, tornando-se parte de sua totalidade” (DEL CASTILLO, 2008, p. 178).

(quando o objeto é conteúdo para um determinado lugar); e ambientação (quando um conjunto de objetos forma um todo).” (DEL CASTILLO, 2008, p. 175).

A exposição analisada é na óptica dos cenógrafos uma instalação. Daniela afirma: “Então, na verdade, foi uma série de instalações inspiradas no universo da Clarice.” E, se considerarmos a visão de Del Castillo, na continuação da definição de instalação, Daniela tem razão, de fato a criação da T+T Projetos é uma instalação que teve como inspiração conceitos da curadoria:

Seguindo esse raciocínio, atingimos as experiências artísticas das “instalações”, por meio das quais verificamos que o espaço expositivo adquiriu flexibilidade e um certo caráter lúdico, pois tais experiências adicionaram ao binômio obra/ contexto nexos pertinentes à esfera da arquitetura, bem como à da cenografia, uma vez que, no âmbito de suas experimentações, além dos trabalhos realizados *in situ* e em *site specific*, inserem-se trabalhos que lidam com ambientações e significados históricos. (DEL CASTILLO, 2008, p. 184).

Nessa proposta de instalação, o objeto museal não é a única ideia a ser exposta, este torna-se dependente do entorno para completar-se, o que faz com que essa estética seja pouco usada em museus que pretendem ter na exposição do objeto seu fim.

Para que a cenografia teatral fosse capaz de assumir outros lugares em outras mídias, assim como, tornar-se em si uma arte independente, ou a própria mídia, Palmer e McKinney defendem que essa preparação teria se dado por características específicas que a cenografia adotou ao longo da história do teatro no século das novas linguagens modernas, o século XX. Os autores falam de sua expansão:

Existem pelo menos três pontos na história da cenografia que parecem ter fundamentado as bases para sua expansão. (...) o primeiro é a mudança da cenografia, durante a primeira parte do séc. XX, sendo vista principalmente como um elemento superficial e decorativo para um entendimento de que ela também pode representar ‘uma posição significativa sobre a realidade’ (Brecht citado em WILLET, 1986: 70). O segundo é a ascensão do teatro pós-dramático (LEHMANN 2006) e a reconfiguração da hierarquia tradicional do teatro ocidental onde a literatura geralmente predominava, e o terceiro é a proliferação de novas formas espaciais para teatro e performance. (MCKINNEY e PALMER, 2017, p. 4. tradução nossa)

A exposição analisada no Museu da Língua Portuguesa, assim como as outras duas exposições estudadas aqui, também apresenta as condições necessárias para que chamemos suas cenografias de “cenografia expandida”. É interessante notar o foco que existe sobre a atuação do visitante, a exigência de que ele tenha uma atitude ativa, e do diálogo a ser criado:

Pré-condições para a cenografia tradicional tornar-se cenografia expandida:

- Não mais associado apenas com uma imagem visual estática, cenografia é multissensorial e dinâmica, tanto responsiva quanto constitutiva da ação dramática.
- A natureza polissêmica e aberta da cenografia permite, ou até mesmo exige, que espectadores tenham uma participação ativa para dar sentido à performance.
- (...) o papel da audiência, ou mais precisamente, do espectador. Junto com os experimentos cenográficos no teatro no início do séc. XX veio um reconhecimento crescente da contribuição ativa da audiência para o evento teatral. (MCKINNEY e PALMER, 2017, p. 4. tradução nossa).

Daniela e Felipe construíram um outro espaço dentro do espaço expositivo quando recriaram o apartamento de Clarice, e, ao fazerem isso, quebraram com paradigmas sustentados por alguns tipos de museu, como os museus de arte moderna e seu minimalismo na Expografia, cujo objetivo é proporcionar a menor interferência possível para a obra de arte, ou adotar o uso de vitrines e expositores como suportes para o acervo, mais uma vez com o foco em criar um suporte “neutro”. Os cenógrafos trazem um uso diferente para todos os suportes desenhados para a exposição, tornando-os também objetos expostos, dando-lhes função narrativa ao mesmo tempo que são parte importante da ambientação, em alguns momentos, são o próprio objeto museal. Com a criação espacial, a Expografia deu materialidade para o conceito da curadoria ao apresentar uma personagem a partir de seus trabalhos, sua literatura. A cenografia torna-se, assim, uma experiência física que transforma um tema *a priori* intelectual em uma vivência sensorial. O que Daniela e Felipe chamam de exposição temática (reforçando que não gostam do termo, que tende a desvalorizar a cenografia como algo decorativo, como nos parques temáticos) tem como objetivo transformar o visitante “contemplativo” (palavra usada na entrevista), em um ser engajado.

Segundo Silverstone e Vergo, os recursos usados por uma cenografia com influência teatral – portanto, ligada à ambientação e à ação – potencializam a interação entre o público e o patrimônio cultural. “Potencializa, ainda, o discurso museológico estruturado na articulação entre os objetos museológicos e esses outros recursos no espaço. A articulação dos objetos (e dos elementos expográficos) – formando uma lógica textual – estrutura a narrativa da exposição, a retórica do discurso e a argumentação pela persuasão”. (SILVERSTONE, 1994, p. 161 – 176; VERGO, 1994, 149 – 159).¹⁰⁹ Portanto, a cenografia pensada como um elemento de experiência, ou vivência, cria uma relação que Marília Xavier Cury chama de pentadimensionalidade (CURY, 2005, p. 47), explicada a partir da interação da tridimensionalidade do espaço físico e dos objetos, com a interatividade. O público ganha a possibilidade de definir o

¹⁰⁹ CURY, M. X. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2006. p. 46.

próprio conteúdo e, portanto, a exposição não nasce para ser imutável, fixa ou igual para as diferentes subjetividades que se encontrarão com ela. A escolha de qual gavetinha irá ser aberta e seu conteúdo lido, as vivências prévias que levam as pessoas a se emocionar mais ou menos com a cama¹¹⁰ ou com os arranhões da parede, a relação que cada um trava com o amor ou ojeriza aos animais que aparecem em polaroides ou em vídeos agonizantes... criam um texto único, mas que não é estruturado de forma arbitrária, como explica Silverstone: “São estruturados de acordo com sua própria retórica, uma retórica que busca, como todas as retóricas, persuadir o visitante do que está sendo visto e lido é importante, bonito, e/ ou verdadeiro”. (SILVERSTONE, 1994, p. 162, tradução nossa).¹¹¹

Diante dos pontos que fundamentam historicamente, assim como das pré-condições para considerarmos uma cenografia expandida, vemos nesta Expografia um trabalho criado dentro dos valores de uma nova cenografia, que se transformou e conversa com a atualidade, diferente da cenografia moribunda a que J. C. Serroni e o cenotécnico de Viena referiam-se.

2.3 Exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, no Museu do Futebol em São Paulo (Projeto de 2008)

2.3.1 Descritivo do Projeto Expositivo

- a) Ficha técnica¹¹²**
- b) Planta baixa da exposição¹¹³**

Início do projeto: Data de inauguração e Duração da exposição: de 28 de Maio de 2019 a 20 de outubro de 2019

Governo do Estado de São Paulo	
Governador	João Dória

¹¹⁰ A educadora Rita Braga, que trabalhou na exposição temporária do Museu da Língua Portuguesa, escreveu um texto com suas reflexões geradas a partir da reação que uma senhora teve ao entrar na sala do colchão. A íntegra do texto está transcrita no Apêndice B.

¹¹¹ No original: “They are structured according to their own rhetoric, e rhetoric which seeks, as all rhetoric seek, to persuade the visitor that what is being seen and read is important, beautiful, and/or true.” *Ibidem*

¹¹² Informações retiradas do relatório de Resultados da Exposição Temporária, 28/05 a 20/10, 2019, disponibilizado por Camila Aderaldo e Juliana Pons, do Centro de Referência MLP, e do site criado pelo Museu do Futebol para a exposição:

<http://contraataque.museudofutebol.org.br/ficha-tecnica/>. Acesso em 16 de Set. de 2021.

¹¹³ Disponível como Figura 72.

Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo	
Secretário	Sérgio Sá Leitão
Secretária-adjunta	Cláudia Pedrozo
Coordenador da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico	Antonio Lessa
Museu do Futebol	
Gestão	IDBrasil Cultura, Educação e Esporte – Organização Social de Cultura
Conselho de Administração	
Presidente	Carlos Antônio Luque
Vice-Presidente	Clara Azevedo
Conselheiros	Camila Aderaldo, Carlos Carletto, Dalton Pastore Junior, Eduardo Zambianco, Esmeralda Negrão, Felipe Andery, Fernando Almeida, Flávio Fava Moraes, Larissa Graça, Ligia Ferreira, Matheus Gregorini, Mauro Silva, Ophir Toledo
Conselho Fiscal	Fabio Bergamo, João Wagner Galuzio, Paulo Galdino Coelho
Conselho Consultivo	Caio Carvalho, Carlos Augusto B. e Silva, Francisco de Sales, Francisco Vidal Luna, Haim Franco, Luiz Laurent Bloch, Nelson Savioli e Renata Motta
Diretor Executivo	Eric Klug
Diretora Administrativa e Financeira	Vitória Boldrin
Diretora de Conteúdo	Daniela Alfonsi
Assessores de Diretoria	Marina Toledo e Marcio Guerra
Secretária	Renata Ventura
Núcleo de Comunicação e Desenvolvimento Institucional	Carolina Bianchi (Coordenadora), Marcos Fecchio (Assessor), Ariana Marassi (Supervisora), Beatriz Aoki (Técnica), Hugo Takeyama e Mônica Saraiva (Assistentes de Comunicação), Gabriele Martinez de Oliveira (Estagiária)

Núcleo de Exposições e Programação Cultural	Mariana Chaves (Coordenadora), Fabiana Lima (Produtora)
Núcleo de Gestão Administrativa e Financeira	José Roberto Nascimento (Coordenador), Sueli de Cássia Borges Santiago (Coordenadora), Luciane Vallilo (Analista), Eduardo Zambianco e Manoel Nuriega (Assistentes), Everton Morelli (Mensageiro), Margarete Sousa (Supervisora de Bilheteria), Deise da Silva, Guilherme Moreira, Luciclei Costa, Rozana Santos (Bilheteiros), Danilo Gouveia Botelho (Estagiário) e Matheus Salatiel dos Santos Souza (Jovem Aprendiz)
Núcleo de Gestão de Recursos Humanos	Ligia Roldan (Coordenadora), Thiago Cabral (Assistente)
Núcleo de Operações e Infraestrutura	Luis Marcatto (Coordenador), Rui Tucunduva (Assistente de Coordenação), Anderson Aparecido Dias e José Izídio Silva (Assistentes de Serviços Operacionais), Carlito P. Santos, Jorge Ubiratan A. Santos e Edinilson Gomes da Silva (Auxiliares de Serviço de Manutenção)
Núcleo de Tecnologia	Felipe Macchiaverni (Coordenador), Eduardo Gomes, David Costa (Analistas de Suporte), Anselmo Macedo, Diego Bueno, Pedro Henrique de Araújo (Auxiliares) e Nyzan C. Silveira (Jovem Aprendiz).
Núcleo do Centro de Referência do Futebol Brasileiro	Camila Aderaldo (Coordenadora), Ademir Takara (Bibliotecário), Dóris Régis e Ligia Dona (Assistentes) e Marcus Ecclissi (Estagiário)
Núcleo Educativo	Ialê Cardoso (Coordenadora), Marcelo Continelli (Assistente de Coordenação), Rafael Degl' Iesposti (Assistente Administrativo), Ademir

	Alves Soares, Daniel Magnanelli, Tatiane Mendes (Supervisores), Angélica Angelo dos Santos, Bruna Colucci, Bárbara Cinelli, Débora Henrique de Oliveira, Diego Sales, Flávia Violim, Jamil Jaber Neto, José Rodrigues Neto, Lais Neves, Júlia Paccanaro Rosa e Leandro Watanabe (Educadores), Anderson Novaes, Jeferson Santos, Kevin Sousa, Larissa Santos, Lucas Peng, Mauro Almeida, Patrícia Alves, Raphael Vasconcelos, Rosa Pedrassa, Rosane Oliveira, Shirley Liset, Ana Paula Mendes e Gabriela Queiróz (Orientadores)
<i>Exposição CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol.</i>	
Curadoria	Aline Pellegrino, Aira Bonfim, Lu Castro, Silvana Goellner
Expografia	T + T – Daniela Thomas, Felipe Tassara, Stella Tennebaum
Colaboração Especial para Conteúdo da Linha do Tempo	Renata Mendonça e Roberta Nina (Dibradoras)
Coordenação Geral	Marcio Guerra e Mariana Chaves
Produção	Guapacultural – Maíra Corrêa Machado
Assistência de Produção	Fabiana Lima
Produção de Conteúdo e Pesquisa de Imagem	Camila Aderaldo, Dóris Régis, Ligia Dona e Jenis Oh
Produção e Edição de Textos	Camila Aderaldo, Daniela Alfonsi e Íris de Moraes Araújo
Material Educativo	Equipe do Núcleo Educativo do Museu do Futebol – Angélica dos Santos Angelo, Bruna Colucci, Débora Henrique de Oliveira, Julia Paccanaro Rosa e Tatiane Mendes
Design Gráfico e Comunicação	Paprika – Helena Guedes, Luciana Spektor, Paula Damazio, Fábio K.

	Guimarães (web), Vagner Lima (arte final)
Cenotécnica	Metro Cenografia – Mauro Coelho, Adão Siqueira e José Silveira
Comunicação Visual	Watervision
Painel de Led	The Led
Pebolim	Fyn Cenografia
Projeto de Luz	Samuel Betts
Iluminação	Belight
Montagem Fina	Install Produtora de Arte – Pedro Cruz e Sandra Penha
Multimídia e Interatividade 32 Bits	
Audiovisual	[ComponenteArte] – Thiago Henrique
Instalações Audiovisuais	MMV Montagens Audiovisuais e Maroli Montagem
Consultoria de Engenharia	Maratá Engenharia – Miguel Maratá
Transporte e Seguro	Art Quality
Assessoria de Imprensa	Approach Comunicação
Assessoria Lei de incentivo	J. Leiva
Fotógrafo de acervo	Rogério Alonso
Projeto de segurança contra incêndio	Sanches Consultorias
Acervos	
Proibição	
Battle of the Bulges! – Footage supplied by British Pathé	
Jogo Bonito	
International Olympic Comittee – IOC	
Fédération Internationale de Football Association – FIFA	
Linha do Tempo	
Acervo Márcia Taffarel	
Medalha de participação nos Jogos Olímpicos de Atlanta, 1996	
Medalha de participação na Copa do Mundo de 1991	

Moedas comemorativas lançadas na China em homenagem ao futebol feminino, 1991	
Relógio da Copa do Mundo da Suécia, 1995	
Acervo Aline Pellegrino	
Medalha de Prata das Olimpíadas de Atenas, 2004	
Acervo Roseli de Belo	
Bola de tênis, 2004	
Acervo Rosana Augusto	
Medalha de Prata conquistada nos Jogos Olímpicos de Pequim, 2008	
Medalha de segunda colocação na Copa do Mundo de 2007	
Chuteira usada por Rosana na Copa do Mundo de 2007	
Acervo Romeu Castro	
Troféu da 1ª Taça São Paulo, 1983	
Postal lançado para a Copa na Suécia, 1995	
Acervo Leda Maria	
Flâmula do Esporte Clube Radar, 1983	
Bola Questra, 1995	
Acervo Fanta Motta	
Medalha da terceira colocação no Torneio Internacional de Mulheres FIFA, realizado na China, 1988	
Medalha do primeiro Campeonato Sul-Americano Feminino de Futebol, realizado em Maringá/PR, 1991	
Medalha de campeão do Campeonato Sul-Americano de Futebol Feminino realizado em Uberlândia/MG, 1995	
Troféu de participação na Copa do Mundo da China, 1991	
Medalha de terceira colocação do Brasil na Copa do Mundo de 1999	

Acervo Museu Seleção Brasileira CBF	
Troféu do Torneio Yongchuan, 2017	
Placa com medalha de participação na Copa de Mundo feminina da China, 1991	
Placa comemorativa da Copa do Mundo de futebol feminino da China, 2007	
Acervo Federação Paulista de Futebol	
Bola da final da Copa Libertadores de 2009	
Acervo Lu Castro	
Álbum de figurinha da Copa do Mundo de 2011	
Acervo Museu do Futebol	
Álbum de figurinha da Copa do Mundo de 2015	
Álbum de figurinha da Copa do Mundo de 2019	
Bola modelo da Copa do Mundo de 2015	
Iconografia	Ben Radford, Bob Thomas, Bongarts, Chris McGrath, Ezra Shaw, Harry How, Lars Baron, Minas Panagiotakis, Pedro Vilela, Ronald Martinez Getty Images
Christof Koepsel Bongarts Getty Images	
Christoftache, Claudio Reyes, Daniel Garcia, Frederic J. Brown, Mickael Kappeler, Patrik Stollarz, Peter Parks, Stringer, Teh Eng Koon, Tim Sloan, Timothy A. Clary, Tommy Cheng AFP Getty Images	
David Cannon Allsport Getty Images	
Fédération Internationale de Football Association – FIFA	
Joern Pollex, Kevin C. Cox, Stuart Franklin FIFA Getty Images	
John Bieber, Robert Beck, Simon Bruty Sports Illustrated Getty Images	
Jon Buckle EMPICS Getty Images	
Marcus Victorio Brazil Photo Press LatinContent Getty Images	
Steve Grayson WireImage Getty Images	
Acervo Confederação Brasileira de Futebol (CBF)	

Acervo Federação Paulista de Futebol (FPF)

Acervo Lunalva Torres de Almeida | Direitos Reservados

Coleção Aline Pellegrino, Coleção Daniela Alves, Coleção E.C. Radar, Coleção Leda Maria, Coleção Lover Ibaixe, Coleção Márcia Honório, Coleção Romeu Castro, Coleção Rose do Rio, Coleção Rosilane Motta, Coleção Vespasiano, | Acervo Museu do Futebol | Direitos Reservados

Jornal A Gazeta Esportiva | Acervo Rose do Rio | Direitos Reservados

Aira Bonfim, Marcio Guerra | Acervo Museu do Futebol

Anderson Rodrigues | saopaulofc.net

Bruno Domingos | Mowa Press

Bruno Miani | ZDL

Bruno Teixeira | Corinthians

Michael Wallace Ataíde | Acervo da Bola

Miguel Schincariol | saopaulofc.net

Pedro Sant'Anna | Acervo Museu do Futebol

Rener Pinheiro | MoWA Press

Rubens Chiri | saopaulofc.net

Vinicius Vieira | Santos F.C.

Camisas

Acervo Andressa Alves

Acervo Cristiane Rozeira

Acervo Jefferson Souza

Acervo Ketlen Wiggers

Acervo Lu Castro

Acervo Luísa Fontes

Acervo Márcia Honório

Acervo Márcia Taffarel

Acervo Memorial das Conquistas | Santos Futebol Clube

Acervo Museu Seleção Brasileira | CBF

Acervo Nike

Acervo Pri Fiotti	
Acervo Renata Mendonça	
Acervo Rosana Augusto	
Acervo Roseli de Belo	
Acervo Rosilane Motta	
Acervo São Paulo Futebol Clube	
Acervo Simone Carneiro	
Acervo Suzana Cavalheiro	
PELADA	
ICONOGRAFIA	
Abid Katib, Ed Ou, Mario Tama, Ezra Shaw, Christian Ender, Getty Images	
Lefty Shivambu Gallo Images Getty Images	
Cassimano	
AFP Getty Images	
Rogério Silva Trilhafavela @trilhafavela	
Equipe Gol de Letra	
Arquivo Lara Dantas Adriano Fontes	
Arquivo Luiza Travassos Adriano Fontes	
Arquivo Pessoal Luisa Fontes	
Arquivo Pessoal Júlia Brito	
Arquivo Pelado Real Aline Miranda	
Acervo Juju Gol Jhonatan Araújo	
Carol Ribeiro @carolxribeiro , Natália Lopes @ntalialopes Joga Miga	
Acervo Perifeminas	
TÚNEL DE FIGURINHAS	
Acervo Pessoal Maravilha Direitos Reservados	
Acervo Pessoal Michael Jackson	
Bruno Teixeira	
Marcio Guerra Acervo Museu do Futebol	
Ben Radford, Bob Thomas, Joern Pollex, Michael Regan, Getty Images	
E+ Getty Images	
Jean Paul Thomas Thomas Pictures Icon Sport Getty Images	
José Manuel Ribeiro, Patrik Stollarz, Stan Honda, Teh Eng Koon, AFP Getty Images	
Lars Baron – FIFA Getty Images	

Marc Schmerbeck EyeEm Getty Images	
RapidEye Getty Images	
William Volcov Brazil Photo Press LatinContent Getty Images	
GOLAÇO	
International Olympic Comittee – IOC Fédération Internationale de Football Association – FIFA	
FUTURO	
Acervo Júlia Rosado (Jujugol) Thiago Ribeiro	

d) Descritivo

No jogo de futebol, um contra-ataque ocorre quando um dos times recupera a posse da bola e avança rapidamente em direção ao gol, sem deixar espaço para a armação da defesa do time adversário. Essa jogada extremamente emocionante é a metáfora escolhida para narrar a trajetória da modalidade. Proibidas por lei e, depois, impedidas por inúmeras barreiras construídas pelo machismo estrutural presente na nossa sociedade, a mostra ressaltou que as conquistas femininas foram fruto de muita luta delas. Não foi concessão!¹¹⁴

Olhamos para o nosso público (de maioria masculina) e para as reclamações constantes por mais conteúdo sobre mulheres. Olhamos para nossa exposição e nosso acervo e a estranhamos, num exercício de empatia: que história do futebol era essa que só mostrava o ponto de vista da trajetória dos homens? O que conhecíamos da trajetória delas? (Daniela Alfonsi, diretora de conteúdo do Museu do Futebol).

O espaço foi dividido em 15 módulos que narram, em linha mais ou menos temporal, a história do futebol feminino no Brasil, desde a proibição na década de 1940 até a última seleção ganhadora da Copa do Mundo de 2018, finalizando com um

¹¹⁴ Relatório final da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, p. 17. Cedido a nós por Juliana Pons, Museóloga e Assessora pedagógica do Museu do Futebol.

apontamento para o futuro, quando encoraja a nova geração a trilhar o percurso das veteranas. Os núcleos narrativos estavam dispostos assim:

Ao entrar na sala, o visitante tinha acesso a uma “abertura” sobre o tema com texto escrito sobre painel, esse era o módulo 1.

O módulo 2 era ocupado pelo “O Vexame da proibição”, com narrações em áudio da carta de José Fuzeira, no ano de 1940, ao então Presidente da República, Getúlio Vargas, veiculada pelo *Jornal Diário da Noite*, pedindo que o futebol feminino fosse proibido no Brasil. E a resposta de Margarida Pereira, defendendo a modalidade feminina no *Jornal dos Sports*. Painéis com fundo preto e letras contrastantes em vermelho e branco contaram essa história e trouxeram cópias dos dois jornais com as respectivas cartas¹¹⁵.

O módulo 3 trouxe a história do circo entrelaçada ao do futebol praticado por mulheres, sob o título de “Circo”. Tratava-se de um painel que, assim como o da proibição, dispunha de um fundo preto, e contava que, no período entre 1900 e 1920, as artistas de circo apresentavam uma partida de futebol, vestidas com as camisas dos diferentes times, para entreter o público¹¹⁶.

No próximo módulo, o de número 4, intitulado “Heroínas da Resistência”, havia um painel que continuava o anterior, em um fundo degradê, entre o preto da proibição passando pelo cinza até chegar ao branco, mostrando imagens de times femininos de 1950 a 80 que resistiram, mesmo sob proibição. No painel, além dos textos explicativos sobre os times, ainda existiam imagens em grande escala de três jogadoras da época.¹¹⁷

No espaço 5, “O jogo delas é bonito sim”¹¹⁸, foi criada uma instalação, formada por um largo gradil de metal e um grande banco abaixo, e que nos faz lembrar a estrutura dos armários do vestiário dos estádios. Eram presos nele telas iluminadas e monitores que mostravam as jogadas impressionantes do futebol feminino, intercalados por frases pejorativas e preconceituosas faladas desde 1940 até 2019 sobre o jogo feminino. Essas frases eram rasuradas para demonstrar o erro presente no preconceito. Segundo o Relatório Final da Exposição, na página 13: “Tornou-se uma das instalações mais comentadas pelo público, provocando-o a refletir sobre a naturalização da discriminação.”

O módulo 6, “Acervo de cada tempo”, localizado logo à frente da instalação recém-descrita, apresentava uma extensa parede que expunha uma linha do tempo,

¹¹⁵ Vide Figura 73.

¹¹⁶ Vide Figura 74.

¹¹⁷ Vide Figura 75, o painel deste módulo encontra-se à direita na imagem, com seu fundo já em tons de cinza.

¹¹⁸ Vide Figura 76.

com 17 narrativas que percorriam a história do futebol feminino desde sua regulamentação. Foi dado foco para as Copas do Mundo, Olimpíadas e torneios, como Libertadores e Mundiais. O painel trazia textos, fotos e objetos em vitrines, pertencentes a acervos pessoais das atletas. Os painéis acendiam e apagavam para guiar a atenção do visitante.¹¹⁹

Em “Vestidas para vencer”, módulo 7, na frente de um painel, três manequins foram vestidos com uniformes originais da Seleção Brasileira de futebol feminino.¹²⁰

O primeiro, de 1988, ano da primeira formação, era o uniforme masculino que foi adaptado pela CBF, Confederação Brasileira de Futebol, para que as mulheres jogassem seu primeiro torneio mundial na China. O segundo foi usado pela jogadora Rosana na seleção que conquistou o segundo lugar na Copa do Mundo de 2007 e a prata olímpica de 2008. O terceiro, o atual, lançado em 2019 e o primeiro a ser vendido no varejo.¹²¹

No painel situado na parte posterior, estava exposta uma foto da seleção de 1988, com os uniformes adaptados.

“As Homenageadas” ocupavam o módulo 8¹²². Era uma instalação formando um paredão com “triedos”¹²³ que expunham em um lado uma fotografia em grande escala de uma das nove mulheres homenageadas, no segundo, era possível ler sobre sua biografia e no terceiro estavam fotos de acervos pessoais dessas jogadoras. Além de espaço para jogadoras homenageadas, também tinha para a torcida, lembrando uma história interessante e pouco conhecida pela maioria: “A palavra ‘torcida’ vem do gesto de torcer um lençinho ou uma fitinha que as mulheres levavam às arquibancadas nos primeiros jogos de futebol no país, no início do século XX.”¹²⁴

“O Futuro é feminino”, módulo 9¹²⁵, trouxe um painel com uma grande fotografia de Julia Rosado, a Juju Gol, garota que se filiou à uma federação de futebol aos 7 anos. Por meio de seu exemplo, havia um vislumbre do futuro que essas jogadoras abririam para as meninas de hoje, com informações em texto, estatísticas e as estratégias da Federação Internacional de Futebol (FIFA) para desenvolver a modalidade.

No módulo 10, “Vestimos a Camisa Delas”¹²⁶, mais uma instalação, agora com painéis giratórios que abrigavam camisas oficiais de times nacionais e internacionais, e

¹¹⁹ Vide Figura 77

¹²⁰ Vide Figura 78

¹²¹ Trecho retirado do Relatório Final da Exposição, p. 17.

¹²² Vide Figura 79.

¹²³ Prismas fixados no chão que giram em um eixo.

¹²⁴ Trecho retirado do Relatório Final da Exposição, p. 18.

¹²⁵ Vide Figura 80.

¹²⁶ Vide Figura 81.

da seleção brasileira, muitas assinadas pelas jogadoras. Esses painéis eram como janelas, ou molduras de madeira, que giravam em seu eixo.

Os módulos 11 e 12, “Golaços” e “Uma Seleção dos Sonhos”¹²⁷, transformou o túnel a caminho do campo em um grande painel de projeções com diversos gols espetaculares de jogadoras brasileiras e internacionais. No gramado, havia um álbum gigante de figurinhas para que o visitante tentasse adivinhar a escolha que o museu havia feito de uma seleção ideal, com 23 jogadoras e 1 técnica, colando seus rostos, estampados em figurinhas gigantes, nos espaços corretos.

Nos módulos 13 e 14, “Do Campinho ao Playground”¹²⁸, que se complementavam, as fotos retratavam mulheres de todas as partes do mundo jogando futebol amador, ou a chamada “pelada”, em um grande painel. E à frente dele, havia uma mesa de pebolim com jogadoras mulheres, o primeiro do Brasil, produzido exclusivamente para o Museu do Futebol.

A exposição terminava no módulo 15, com a extensa ficha técnica exposta.

Segundo o relatório final da exposição, ela trouxe mudanças significativas para o museu quanto ao público, tanto em relação à quantidade quanto à questão de gênero. O número total de visitantes e público da programação cultural paralela foi de 170 mil pessoas, sendo 20 mil delas atendidas em visitas mediadas. Quanto à mudança em relação à manifestação do gênero prevalecente do público, como demonstrado no Apêndice C, a partir da abertura da exposição em maio de 2019, o público feminino, que sempre esteve presente em menor quantidade do que o masculino nas mostras anteriores, torna-se, pela primeira vez, mais numeroso. E o número de mulheres no museu manteve-se igual ou superior ao de homens até o final da exposição. A mulher quer e precisa se ver representada em todos os lugares e esse museu passa a ter essa percepção.

2.3.2 Entre a dialética e o dialogismo: diferentes objetivos para a narrativa na Museologia Crítica

(...) quando se considera o público como universal e incólume às divisões de classe, o que se perpetua é a concepção idealista do Estado e da sociedade civil de Hegel, não a crítica dessa concepção feita por Marx. E quando se pensa a arte como algo naturalmente alojado num museu, uma instituição do Estado, se está a serviço de uma estética idealista e não de uma estética materialista. Quem tem

¹²⁷ Vide Figura 82.

¹²⁸ Vide Figura 83.

acesso? Que tipo de acesso? E acesso a quê, exatamente? (CRIMP, 1993, p. 261).

De todas as coisas seguras, a mais segura é a dúvida. (BRECHT, 1924, p 31).

Figura 84: Material de divulgação de debates e eventos que fizeram parte do período da exposição.



Fonte: <https://museudofutebol.org.br/exposicoes/contra-ataque/>

A Expografia coloca-se no Museu do Futebol, desde sua abertura, como um instrumento para o diálogo com o visitante. Esse museu nasceu para contar sobre a história de um esporte de extrema importância para a cultura e identidade brasileira, o futebol. E o faz por meio de “um percurso envolvente e emocionante (...). São quinze salas (...) que instigam o visitante a experimentar sensações (...)”¹²⁹. O museu, já na apresentação indicada em seu site oficial, expõe o fato de que usa, como instrumento, uma construção sensorial de sua Expografia para trazer ao visitante sensações e também entendimento. Sem isso, ou melhor, com uma Expografia não sensorial, essa relação não se daria da mesma forma. O museu, não só na exposição a ser analisada, mas também nas diversas propostas temáticas –, como *Mulheres do Futebol*, *Diversidade em Campo: Futebol LGBTQ+*, *Corpos que Falam: a Dona da Bola*, entre outras¹³⁰ – e nos eventos abertos ao público –, como debates, mesas redondas, cursos, entre outros –, sugere uma relação dialógica com seu público, de abertura de ideias e

¹²⁹ Texto retirado da descrição sobre a exposição principal do museu. Disponível em: <https://museudofutebol.org.br/exposicoes/museu-do-futebol/>. Acessado em: 16 set. 2021.

¹³⁰ Títulos de exposições temporárias em cartaz entre 2019 e 2021.

debates, e eventualmente conflitos, ao abordar tabus, preconceitos e ideias que parte da nossa sociedade rejeita.

A abertura para o embate é fundamental, como já vimos, para o estabelecimento de uma Museologia Crítica. Nesse sentido, uma das questões motoras para esta análise não diz respeito ao questionamento sobre se a exposição deve ou não se pautar pelos preceitos da dialógica, pois diante dos caminhos que estão sendo trilhados pela nossa sociedade brasileira em meados de finalizar o primeiro quarto do século XXI, com a ascensão de pensamentos políticos e sociais extremistas e autoritários, nos parece primordial que as instituições culturais, como museus, coloquem-se como espaço de acolhimento de vozes e da discussão democrática. Mas a questão motriz diz respeito à escolha do termo “dialogismo”, definido pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin, em detrimento ao termo “dialética”, abordado pelo ponto de vista de Marx e largamente usado pelo teatro épico político a partir das vanguardas do séc. XX.

No começo da pesquisa para esta dissertação, que objetiva estudar a cenografia na exposição como instrumento de diálogo entre a instituição e seu público, assumimos um dos argumentos presentes no trabalho do encenador Bertolt Brecht, por representar no teatro, berço oficial dos estudos sobre cenografia, uma *práxis* exemplar de um veículo cultural usado como espaço para discussão com a sociedade. Porém, esse encenador, por ser ativista do pensamento da ideologia socialista e grande estudioso das obras de Marx, Engels e Hegel, faz uso do pensamento e do termo “dialética” para balizar a criação tanto de sua literatura, quanto de sua encenação. O encenador tem, em seu texto “Estudos sobre Teatro”, publicado em 1963¹³¹, um interessante compêndio de como ele pensa a Dialética no teatro e como ele faz uso prático dessa teoria em suas peças. Tomaremos esse texto como base.

Ao pesquisar e estudar os textos sobre Museologia, principalmente sobre Museologia Crítica, o termo “dialética” era praticamente inexistente, e, em seu lugar, a palavra “dialogia” aparecia com abundância. Pela falta de conhecimento sobre a diferença entre os termos, no início de nosso estudo, transpusemos a ideia da Dialética em Brecht para a Dialogia presente na Museografia Crítica, ignorando a mudança conceitual que isso acarretava. Porém, ao notar a raridade do uso da palavra Dialética nos estudos sobre museus, decidimos analisar os dois termos, e entender porque a aplicação específica de um em detrimento do outro se faz necessário, em quais situações e com quais objetivos. Serão traçadas aqui duas linhas que retomam a história do desenvolvimento da dialética no teatro e de sua substituição pelo conceito de dialogia

¹³¹ BRECHT, B. **Estudos sobre Teatro**. Tradução: Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978. 210 p.

na Museologia. Essas contextualizações caminham em paralelo no texto, porém como o foco da pesquisa reside no entendimento dos processos museológicos, a definição histórica do termo pelo viés do processo teatral encontra-se como nota de rodapé¹³².

¹³² A dialética nasce na Grécia como o instrumento pelo qual a democracia foi implantada e desenvolvida. Esse regime político, que substituiu a autocracia dos governos dos reis, usava como uma forma de propagação de suas regras e funcionamento para a população geral o teatro. O teatro, por sua vez, foi criado pela classe dominante urbana a partir de rituais religiosos populares rurais, para que o Homem comum desfrutasse da comunhão com o deus da fertilidade Dionísio, a esse processo de fuga de sua própria identidade e recebimento do deus no próprio corpo dá-se o nome de êxtase e entusiasmo, e leva à *kathásis*, ou expurgo, limpeza das vontades. Pela catarse (*Kathárisis*), a classe dominante reafirmava sua dominação, controlando pensamentos e atos revolucionários. A dramaturgia era, portanto, o meio através do qual o discurso era trazido, e os autores dispunham de instrumentos literários para tal fim, como a própria estrutura dramática. Essa estrutura contava com três a cinco atos, e traziam a apresentação da tese, da antítese e da síntese, ou ainda, da criação das personagens protagonista, antagonista e tritagonista, que fechavam o ciclo do conflito de ideias e representavam, nesta ordem, o posicionamento dos discursos favorável, contrário e sintético, empregando, portanto os preceitos básicos da dialética. Porém, com o fim do regime democrático na invasão Romana, a dialética cai em desuso e o teatro assume o papel de entretenimento alienador.

Na Idade Média, com um regime social extremamente estratificado e imóvel, e com a dominação hegemônica da Igreja Católica, que detinha o monopólio sobre o conhecimento científico e a pesquisa feita ao longo da história, a dialética entra em grande decadência, tornando-se sinônimo para uma espécie de lógica e passa a ser empregada como a “lógica das aparências”. O teatro, que havia se tornado perigoso por sua natureza dialética e democrática, e sido proibido pela Igreja Católica desde o século IV d.C., teve seu ressurgimento oficial justamente pelas mãos da mesma Igreja Católica no século XI d.C. Ele renasce com sua característica primordial abafada, sendo criados os *Tropos* litúrgicos dentro das igrejas sem uma dramaturgia desenvolvida, portanto, sem antagonistas ou discursos divergentes, sem conflitos. Apenas quando o teatro se desvencilha da dominação da Igreja Católica e ocupa as ruas com o povo no comando, ele volta a desenvolver-se para um caminho dialético. Esse processo transcorre a partir do século XV, já num momento de transição para o Renascimento, e com a reabertura das artes e das ciências para o pensamento fora da igreja, e, portanto, abertos à discussão. Assim, a partir do século XVI, vemos o surgimento de dramaturgos como Shakespeare, que tiveram a liberdade de escrever peças como Hamlet, trazendo na figura de seu protagonista o novo homem que se reconhece como “ser ‘inacabado’ e portanto com poder de evoluir, o que lhe confere uma dignidade especial e lhe dá até certa vantagem em relação aos deuses e anjos – que são eternos, perfeitos e por isso não mudam.” (PICCO DELLA MIRANDOLLA, século XV. *Apud* KONDER, O que é dialética? 1998. p. 13). O Homem se vê capaz de ação e transformação de seu mundo, e também se torna consciente de seu caráter instável, dinâmico e contraditório.

A próxima grande mudança do pensamento dialético dentro do teatro se deu como arma de convencimento dos burgueses para implementar seus ideais, na Revolução Francesa. Os Iluministas revolucionários, em sua maioria, percebiam as mudanças que o homem poderia e deveria causar em sua sociedade, mas não se aprofundavam em entender as contradições que esse movimento carregava em si. O pensamento dialético sofreu avanço com poucos Iluministas, mas, entre eles estava Denis Diderot (1713 – 1784), que, em seus escritos, de certa maneira previa o resultado da revolução que estava nascendo. “Sou como sou, porque foi preciso que eu me tornasse assim. Se mudarem o todo, necessariamente eu também serei modificado. O todo está sempre mudando. (...) Desconfiem de quem quer impor a ordem.” (DIDEROT, 1830, *apud* KONDER, 1998, p. 13).

Outro filósofo do movimento Iluminista que concordava com alguns pontos de Diderot foi Rousseau. Sua preocupação era a de garantir que o indivíduo tivesse, na vida social, “uma liberdade capaz de compensar o sacrifício da liberdade com que nasceu.” (KONDER, 1981, p. 17). Rousseau percebia as contradições criadas numa sociedade em que os interesses individuais eram exacerbados, e as riquezas e propriedades eram mal distribuídas,

Sobre o nascimento do conceito “dialética”, ele aparece na Grécia antiga para nomear “a arte do diálogo”¹³³. Aos poucos passou a ser a arte de demonstrar uma tese por argumentação, capaz de definir e distinguir claramente os conceitos envolvidos na discussão. O conceito da dialética é contemporâneo ao conceito de democracia (510 – 404 a.C., período do regime democrático da Grécia antiga), que trazia ao campo político o embate entre ideias para o governo plural do território grego. Um dos instrumentos criados pela democracia para dialogar com a sociedade e, portanto, pôr em prática seus preceitos foi o Teatro¹³⁴, que objetivava tornar o público consciente das consequências que seus atos poderiam ter, por meio da *Kathársis*. Esse embate entre duas visões, tem como consequência o conflito, que é a base do conceito de pensamento dialético, e será explorado por Marx e, conseqüentemente, por Brecht, no século XX.

Ao longo da história, a dialética grega foi reprimida e modificada sendo vista como “a lógica das aparências” por séculos. Apenas durante o processo da Revolução Francesa, a dialética ganha uma nova oportunidade com os Iluministas, e como

concentrando-se nas mãos de poucos. Para que isso mudasse, a sociedade deveria entrar em conflito, o que seria inevitável para que a adoção de uma perspectiva universal, e não individual, acontecesse.

Por esses pensamentos, tanto Diderot quanto Rousseau foram malvistas por parte dos revolucionários, e, com o desfecho dos acontecimentos, durante a segunda fase da Revolução Francesa e durante o império de Napoleão Bonaparte, foram preteridos, e, no caso de Rousseau, assassinado. Porém, esse pequeno espaço de desenvolvimento da dialética no pensamento Iluminista trouxe frutos. No campo do pensamento da filosofia e das artes, vemos o nascimento da escola Romântica, que tinha como uma das principais ideologias a liberdade de expressão e a igualdade entre os Homens, opondo-se ao pensamento vigente até então, extremamente conservador, estratificador e limitador, o Neoclassicismo. Essa escola vai sofrer um desenvolvimento parecido com o que aconteceu na revolução, isso é, o fechamento do pensamento, e da política como consequência final e, no entanto, sob o efeito da política ultraconservadora da Santa Aliança, a liberdade trazida na primeira fase do Romantismo¹³² permitiu o desenvolvimento do pensamento sobre a luta entre classes, e sobre o poder de transformação social do homem em coletividade. E, precisamente, por causa dessa transformação no olhar de como a sociedade passou a se estruturar temos o cenário necessário para que Hegel, e posteriormente, Engels e Marx, trouxessem a dialética como instrumento de discussão visando uma transformação social mais justa e democrática. Seguindo esta linha de luta por ideais sociais, no teatro há o desenvolvimento de uma linha, dentro das vanguardas que vieram com a proximidade do século XX, que o entendia como instrumento de propaganda e debate político. Desenvolvendo uma estética para este conceito estava Meyerhold, Piscator, Brecht, entre outros. Esse processo influencia o teatro contemporâneo.

¹³³ “Na acepção moderna, entretanto, dialética significa outra coisa: é o modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação.” KONDER, L. **O que é dialética?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 28. ed. 1998.

¹³⁴ “Dionisíacas foram festas ritualísticas que duravam seis dias e eram apresentadas em março, cujo objetivo era prestar homenagem aos deuses. Essas festas eram mantidas e instituídas pelo Estado, através de decreto civil, sendo que os espetáculos teatrais representavam a principal e mais importante parte delas. A frequência a essas festas era obrigatória a toda população, independentemente de sexo, origem, atribuições, representatividade...”. MATE, A. *Evolução do Teatro mundial* in MATERIAL. Produzido para estudantes de artes cênicas do Instituto de Artes da UNESP. p. 8.

resultado desse período, vimos nascer os espaços expositivos abertos para visitação, oriundos dos grandes tesouros e gabinetes de curiosidade pertencentes à nobreza destituída, tendo como um de seus objetivos o de democratizar a arte e incluir o povo no direito à apreciação e ao ensino¹³⁵.

Outra consequência do início deste novo período histórico trazido pela ascensão da burguesia, é o nascimento da ideologia socialista, e dentro dela três pensadores desenvolvem a dialética como a trabalhamos hoje: Hegel, com sua abordagem teórica, e Marx e Engels, propondo sua prática. Baseado nas práticas elaboradas por Marx e Engels, inspirado pela Revolução Russa encabeçada por Lenin, e temeroso pelo futuro de seu país, Brecht¹³⁶, que até a eleição e golpe de Hitler, gozava da liberdade artística que o Romantismo possibilitou no campo das artes, desenvolve suas ideias para um teatro dialético.

Para ilustrar os pontos a serem trabalhados na comparação entre dialética e dialógica, A dialética, como conceito e expostas suas características, estão descritas a seguir em especial com base nos estudos de Leandro Konder, em seu livro “O que é dialética?”, de 1981.

Um dos primeiros pontos para Hegel é que o sujeito humano é essencialmente ativo e está sempre interferindo na realidade, porém, quem impõe o ritmo e as condições dessa transformação ao sujeito é, em última análise, a realidade objetiva. Ainda, para o filósofo, o trabalho tem um papel importante para o Homem, pois é a mola que impulsiona o desenvolvimento humano. Nele está a atividade criadora do sujeito, e, assim, o ser humano deixa de se sentir parte da natureza, e contrapõe-se como sujeito ativo em relação ao mundo dos objetos naturais. Se não fosse pelo trabalho, não existiria a relação sujeito-objeto. Essa atividade cria a possibilidade de que o Homem vá além da natureza, para modificá-la, antecipar-se a ela, e não dependa apenas de seus instintos e do acaso.

¹³⁵ Na prática, essa abertura foi gradual e escalonada, tipificando o público. Assim como em outras ações revolucionárias burguesas, parte da concepção de abrir esses espaços era promover maior acesso do povo ao conhecimento formal, e idealmente, a educação formal fomentaria uma participação igualitária no processo político. Porém, como caminhou a história, o regime político estabelecido então foi o imperialismo, o que atrasou a implementação do uso da dialética na sociedade. Fato que passou a ser combatido por diversos grupos, como os socialistas românticos. O espaço expositivo aberto ao povo nasce com ideal dialético, mas, assim como no teatro, sua origem mostra-se mais impositiva e menos inclusiva do que deveria ser.

¹³⁶ Brecht não foi o único a fazer teatro dialético. Pouco antes dele, Meyerhold já desenvolvia, na Rússia, mais tarde União Soviética, seu Teatro Proletário. Ele foi o grande precursor do teatro dialético, mas Brecht avança com a questão, principalmente na teoria. Além disso, a escolha por iluminar os estudos de Brecht deu-se pela afinidade dos trabalhos de Daniela Thomas com a obra do autor, evidenciada ao encenar algumas de suas obras.

Hegel ainda descreve a superação dialética como um evento em três etapas, e essa descrição pode relacionar-se com o processo de musealização do objeto, apesar de não ter sido esse o exemplo que aborda. Para ele, a palavra “superação” pode ser entendida de três formas:

- 1- negar, anular, cancelar;
- 2 - erguer;
- 3 - elevar a qualidade.

(...) a superação dialética é ao mesmo tempo a negação de uma determinada realidade, a conservação de algo de essencial que existe nessa realidade negada e a elevação dela a um nível superior. (KONDER, 1981, p. 19).

Como exemplo da relação sujeito-objeto em superação dialética, cabe citar o trabalho da museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri sobre o objeto musealizado. Ela entende o trabalho do homem sobre o objeto como meio de formação da cultura e conceitua a Museologia como o estudo da relação entre o homem e o objeto, a realidade comum entre eles, e a capacidade de ação que essa manipulação deu ao homem¹³⁷. Percebe, ainda, que o objeto, quando é musealizado, é negado ao seu meio original, conservado, tendo sua história registrada e sua integridade física cuidada, e elevado ao estatuto de um “novo” objeto, que agora tem sua nova função como objeto museográfico.

Marx discordava de alguns pontos abordados por Hegel, principalmente quanto ao seu ponto de vista, puramente teórico. Acreditava que lógica hegeliana estava invertida, já que colocava o trabalho como algo puramente intelectual, criativo, e ignorava o lado negativo, as deformações a que era submetido em sua realização – a alienação que o Homem sofria pelo trabalho e a existência das classes sociais e suas condições.

A visão de Marx sobre o trabalho prevê que essa ação é a força pela qual o Homem difere-se da natureza e se cria, mas ela transforma-se em sofrimento, castração. E as causas para que isso ocorra são: a divisão social do trabalho e a apropriação privada das fontes de produção, no aparecimento das classes sociais. O produto do trabalho não pertence ao trabalhador, e, então, ele deixa de reconhecer-se no objeto.

¹³⁷ GUARNIERI, W. R. C. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos de Museologia**, Rio de Janeiro, IBPC, n. 3, p. 13-30. 1990.

Marx defende que, para entendermos uma situação, é necessário que conheçamos o seu todo, precisamos ter uma visão do conjunto, para, então, analisar suas partes. “Se não enxergarmos o todo podemos atribuir um valor exagerado a uma verdade limitada (transformando-a em mentira), prejudicando a nossa compreensão de uma verdade mais geral.” (KONDER, 1981, p. 35). Ao trabalhar um assunto sob um ponto de vista, ou um único argumento, corre-se o risco da distorção da verdade, e propositadamente ou não, essa “nova” verdade pode ser usada como instrumento de colonização do pensamento.

A realidade é sempre mais rica do que o conhecimento que temos dela. Há sempre algo que escapa às nossas sínteses; isso, porém, não nos dispensa do esforço de elaborar sínteses, se quisermos entender melhor nossa realidade. A síntese é a visão do conjunto que permite ao homem descobrir a estrutura significativa da realidade com que se defronta, numa situação dada. E é essa estrutura significativa – que a visão de conjunto proporciona – que é chamada de totalidade. (KONDER, 1981, p. 36).

Sobre a síntese, Marx escreve: “O concreto é concreto porque é a síntese de várias determinações diferentes, é unidade da diversidade.” (*apud* KONDER, 1981, p. 47). O conhecimento não é um ato e sim um processo. Deste ponto, a Museologia Crítica retira seu posicionamento de que o conhecimento é um processo, e, portanto, em progressão e mutável. O foco encontra-se no processo, enquanto em Marx, e Brecht, conseqüentemente, o foco está no ponto de chegada, na síntese.

Sobre as contradições, o filósofo as enxerga como “conexões íntimas que existem entre realidades diferentes e que criam unidades contraditórias. (...) a contradição é reconhecida pela dialética como princípio básico do movimento pelo qual os seres existem. (...) A dialética passa a promover uma ‘fluidificação dos conceitos’.” (KONDER, 1981, p. 47).

O processo da realidade é uma totalidade aberta, em movimento, não podendo ser reduzido ao conhecimento estanque, portanto, os conceitos com os quais o nosso conhecimento trabalha precisam aprender a ser “fluídos”.

Engels colabora com Marx ao observar a dialética da natureza, e descrever três leis (que regem tanto a natureza quanto os homens).

- Lei da passagem da quantidade para a qualidade e vice-versa: as coisas não mudam todas no mesmo ritmo. As transformações podem acontecer em períodos lentos, quando mudam quantitativamente, ou em períodos rápidos, quando a transformação é radical, em “saltos”, qualitativa;
- Lei da interpenetração dos contrários: os diversos aspectos da realidade se entrelaçam. “conforme as conexões (quer dizer, conforme o contexto em que ela

esteja situada), prevalece, na coisa, um lado ou outro da sua realidade (que é intrinsecamente contraditória). Os dois lados se opõem e, no entanto, constituem uma unidade.” (KONDER 1981, p. 57);

- Lei da negação da negação: Essa lei será descrita oportunamente adiante. Mas, para situá-la aqui, ela é o resumo do esquema tese, antítese, síntese, ou seja, a antítese é a negação da tese, e a síntese é a negação da antítese, portanto, da negação. A síntese, portanto, é uma revisão da tese que leva em consideração a antítese.

Ainda para o filósofo, o Homem é sujeito histórico ativo, diferente de leituras como a de Kautsky (1854 – 1938), que olhava a dialética pelas lentes do evolucionismo Darwinista, e que acreditava que a humanidade tinha uma evolução natural e que o Homem era agente passivo nessa evolução. O pensamento de Kautsky, de certa maneira, tira a responsabilidade do sujeito por suas ações, opinião que o conceito de Marx refuta.

Para terminar essa conceituação, o filósofo brasileiro Gerd Bornheim (apud KONDER, 1981, p. 85) ainda defende que “a dialética é fundamentalmente contestadora.” Portanto, duas características importantes da dialética e que aparecerão como ponto primordial na Museologia Crítica é que este é um pensamento de espírito crítico e autocrítico. E B. Brecht (apud KONDER, 1981, p. 82) escreve sobre a inevitabilidade da mudança e da impossibilidade de escamotear as condições: “O que é, exatamente por ser tal como é, não vai ficar tal como está.”

Sendo essa ligação dos preceitos da dialética tão claramente presentes no estudo da Museologia Crítica, por que o termo é preterido em relação à dialogia?

O conceito de linguagem dialógica foi elaborado pelo linguista russo Mikhail Bakhtin, tendo como ponto de partida o estudo da língua pelo viés dialético marxista. “Nessa perspectiva, a língua se constitui como um processo de evolução ininterrupto, o qual é realizado por meio da interação verbal dos locutores.” (NOGUEIRA, 2009, p. 14). Bakhtin defende, com seu conceito, que existe uma diferença entre a língua, o idioma criado com diversas regras e características – e que é comum a uma sociedade, a um coletivo – e o enunciado, que é o uso que se faz desse idioma por meio da fala, e que é individual e subjetivo. Este último usa referências que podem ou não ser comuns com o interlocutor na conversa e, assim, cria a possibilidade de níveis de compreensão entre emissor e receptor. A enunciação coloca-se como a realidade da linguagem e possui uma estrutura sócio-ideológica. “A concepção de enunciação como interação é determinada sócio-historicamente – no momento de atualização do enunciado – e seu

significado está relacionado à história através do ato único de sua realização.” (NOGUEIRA, 2009, p. 14).

Esse conceito converge com o modelo de interação visado pela Museologia Crítica, em que o emissor, isto é, a equipe do museu, está ligado ao meio de significação, e é responsável pela construção de um discurso, mas também pela criação do espaço de encontro e negociação aberta ao diálogo com o receptor, o visitante. Nesse modelo, emissor, meio e receptor são interligados e, tanto o emissor quanto o receptor, são responsáveis pela criação de um ponto de vista e tem, no meio, o espaço de embate. Dependendo das similaridades de referências entre os dois agentes, esse embate pode ser mais ou menos conflituoso, gerando níveis de compreensão do objeto tratado. O educador Paulo Freire¹³⁸ posiciona-se nesta discussão ao entender que o objetivo desse espaço de mediação deve ser exatamente o combate, gerando a educação problematizadora, e não necessariamente sua síntese, como propunha Marx, e buscava Brecht.

Para Iná de Camargo Costa, em depoimento para o trecho denominado “A Vida de Bertolt Brecht” (2010), pertencente ao documentário alemão Brecht no Cinema¹³⁹, a dialética foi a escolha coerente diante dos objetivos do artista com sua arte. Eis a seguir um trecho do depoimento:

Como dizia Hegel, e Brecht sabia disso, a gente não pode garantir como as pessoas vão receber uma obra, mas também é bom saber que o grande público, o desorganizado vai receber como ele subjetivamente chegou à questão. Ele nem está propriamente interessado em certos assuntos. “Este não é meu público,” diria Brecht, se fosse entrevistado, ele diria: “o meu público são os militantes (dos partidos de esquerda). São pessoas que estão tão interessadas nessas coisas a ponto de participar delas. Quanto às outras, se elas chegarem à esta discussão, ótimo, ou poderão ficar só na discussão estética.”. (COSTA, 2010).

A questão que se coloca para Brecht tem algumas características históricas e sociais que diferem das atuais. A Alemanha, no começo da década de 1930, vivia um período de incerteza política com pressões populares que haviam levado à queda da

¹³⁸ FREITAS, L. A. A.; Freitas, A. L. C. Freire e Marx, os caminhos da dialética: ação e reflexão para transformação. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL PAULO FREIRE – EDUCAÇÃO COMO PRÁTICA DA LIBERDADE: SABERES, VIVÊNCIAS E (RE) LEITURAS EM PAULO FREIRE, 8., 2013, Recife. **Anais [...]**. Recife: Centro Paulo Freire – Estudos e pesquisas, 2013.

¹³⁹ A VIDA DE BRECHT. Depoimento de Iná de Camargo Costa sobre Brecht e cinema. Direção: Slatan Dudow. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2010. 3 DVDs (Brecht no Cinema, 453 min). p&b., color. Publicado no Youtube em 19 set. 2019. (26min. 35seg.). Disponível em: <https://youtu.be/myEr6pBt1PY>. Acesso em: 01. fev. 2022.

República de Weimar, e a um governo de transição que precisava ser substituído por um legitimado por meio da democracia.

Nessa disputa, diversas ideologias políticas, e a partir delas, a formação de partidos políticos, concorriam pela maioria dos votos da população nas eleições nacionais, democráticas. Dentre essas ideologias, crescia uma de natureza extremista de direita, com pensamentos nacionalistas e conservadores, mas, acima de tudo, com métodos violentos de persuasão, o Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, também conhecido por Partido Nazista.

Brecht, que partilhava das ideologias do pensamento de esquerda, mais especificamente da filosofia Socialista, via, na crescente polarização de opiniões da sociedade, e no aumento de ataques, tentativas de golpe de estado. Enxergava na violência a iminência da tomada do poder pelos Nazistas, chefiados por Hitler, líder recém liberado da cadeia após uma tentativa de golpe político. Brecht, então, viu, na arte, o instrumento de discussão política que necessitava para insuflar uma grande parte da população que já se sabia contra as demandas do partido Nazista, e que a partir dela poderia ter organização e força para impedir o crescimento da ideologia nazista, sua vitória na eleição e conseqüente golpe na democracia. O encenador, como defendido na fala de Iná de Camargo Costa, concentra seus esforços de diálogo num grupo iniciado a partir das discussões políticas e com tendência a concordar com o ponto de vista do artista, precisando apenas de uma certa organização no pensamento.

A dialética marxista, nesse caso, é o caminho coerente. Apresenta-se uma ideia, uma tese, uma opinião sobre o assunto a ser tratado, por meio de personagens e seus posicionamentos ao apresentar-se a situação da peça. Num segundo momento, essas personagens são confrontadas com seus opostos, apresentadas situações adversas, personagens antagonistas, etc., que as forcem mudar, ou pelo menos cogitar a mudança de lado ou de opinião. O espetáculo tem seu fim, assumindo como desfecho a conseqüência implicada na mudança de opinião da personagem¹⁴⁰. O que resta é a análise para o público: a conseqüência apresentada justifica a escolha que a personagem fez? Essa conseqüência foi benéfica para a sociedade em que essa personagem está inserida ou apenas para ela? E como ela viverá com a consciência de seus atos? A dialética nas peças de Brecht torna o público cocriador da narrativa no momento em que o faz responsável pela síntese das ideias apresentadas, e, assim, considerando a análise dessa síntese, capaz de tornar-se atuante na defesa de sua opinião. Portanto, a dialética chega à uma conclusão, indispensável para os objetivos

¹⁴⁰ Essa estrutura dramaturgica foi pensada a partir da peça *“Mãe Coragem e seus filhos”*, de B. Brecht.

revolucionários de Brecht, e que representa a negação da negação, segundo um dos preceitos da dialética¹⁴¹. É gerada uma única voz, que foi construída pelas duas vozes formadoras (tese e antítese), mas que ainda assim é única. Porém, o depoimento de Iná traz mais um elemento importante de análise: segundo ela, Brecht estaria mais interessado em discutir essas questões com um público iniciado no pensamento socialista, e não com um público aberto e leigo, o que faz com que emissor e receptor tenham uma bagagem de referências condizentes. Para a Museologia Crítica, um de seus principais objetivos é travar um espaço de embate entre ideias, com um público heterogêneo, iniciado ou não no assunto tratado, eis aí a diferença de objetivos em relação ao trabalho dialético de Brecht.

Diferentes braços da Nova Museologia, em que a Museologia Crítica se encaixa, propõem o museu do século XXI como espaço não autoritário e como território onde diferentes sujeitos de diversas sociedades possam se reconhecer e possuir voz. Portanto, a polifonia proposta por Bahktin se faz essencial. Na dialogia Bahktiniana e na sua aplicação Freiriana, como já colocado anteriormente, o objetivo não é necessariamente chegar à uma voz conclusiva, à síntese, mas apresenta sua importância na busca, na aceitação polifônica, e inclusive, na aceitação dos conflitos trazidos pelos embates dessas múltiplas vozes.

No texto anteriormente apresentado em que Lorente¹⁴² faz referência a Macdonald (2006), os museus não devem evitar a controvérsia. Correções políticas não devem ser identificadas com discursos neutros e *displays* convencionais, mas sim com a pluralidade de pontos de vista e representações sociais. Os museus devem aprender a formular as perguntas e dúvidas e não trazer ideias inquestionáveis. Para que a polifonia possa ganhar espaço nas exposições, a Museologia Crítica reivindica uma maior pluralidade de apresentações com espaços experimentais contemporâneos e

¹⁴¹ Engels, chega à conclusão de que existem três leis gerais que regem a dialética: a lei da passagem da quantidade para a qualidade e vice-versa, a lei da interpenetração dos contrários e a lei da negação da negação, sobre a qual trataremos nesta nota. Segundo essa lei: "(...) o movimento geral da realidade (...) não se perde na eterna repetição do conflito entre tese e antítese, entre afirmações e negações. A afirmação engendra necessariamente a sua negação, porém a negação não prevalece como tal: tanto a afirmação como a negação são superadas e o que acaba por prevalecer é uma síntese, é a negação da negação." KONDER, L. **O que é dialética?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 28. ed. 1998. p. 57.

¹⁴² "Mas allá, de cómo llamemos a esta tendencia museológica, parece que se abre camino la idea general de que los museos no deben evitar la controvérsia, sino más bien hacerla explícita. (...) La corrección política ya no debe ser identificada con discursos neutros y las pantallas convencionales, sino con una pluralidade de puntos de vista y de representaciones sociales (Macdonald 2006:3). (...) los museos tienen que aprender a formular las preguntas y dudas que se presentan dentro de cada área de conocimiento." In LORENTE, J. P. Estrategias museográfica actuales relacionadas con la museología crítica. 2006. Departamento de Historia del arte, Universidad de Zaragoza, **Complutum**, v. 26, n. 2, p. 111-120, 2015. p.113

outras salas com montagens históricas assim tornando-se capaz de minimizar os ruídos na comunicação com receptores de diferentes *backgrounds*.

Segundo Padró (2003)¹⁴³, o museu que a Museologia Crítica busca deve possuir uma cultura institucional que não pode ignorar os preceitos da dialogia. O museu é posto como lugar de dúvida, de controvérsias e direcionado para a democracia cultural. Ele produz sujeitos encarregados de problematizar a sua genealogia e a de suas coleções, e que fomentem leituras múltiplas. O conhecimento é relacional, interdisciplinar e indagador, e deve partir da noção de luta e conflito. O conhecimento é um processo em fluxo. Práticas discursivas giram em torno da narrativa, interpretações e representação, e o visitante é parte do processo de criação.

Os departamentos que formam as instituições devem ser flexíveis e colaborativos e objetivar serem facilitadores da narrativa e estarem comprometidos em abordar discursos alternativos. Discurso e prática chegam ao que a autora chamou de “Modelo em Rede”. Os museus de modelo em rede devem ter por objetivos:

- Abordar visões distintas, versões, opiniões e perguntas por meio da narrativa;
- Colocar os profissionais e os visitantes como coautores e cocriadores do conhecimento;
- A queda da diferença entre o público e o privado. A cultura dominante é desmistificada e desestruturada. Existe a possibilidade de criar, negociar, subverter valores e crenças;
- A troca contínua entre culturas dominantes e dominadas;
- Fomentar uma cidadania mais crítica, não só consumista.

O exemplo que traz este subcapítulo, a exposição temporária *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, acolhida pelo Museu do Futebol, encaixa-se nessa descrição modelar de um museu em rede, dentro da Museologia Crítica. Na 16ª exposição temporária exibida em sua sede, a instituição abriu as portas para uma questão de extrema importância e relevância, e que frequentemente é levantada, mas que ainda provoca controvérsias: o papel da mulher na sociedade. Sendo um museu que trata sobre a sociedade brasileira a partir de seu esporte mais popular, o futebol, eles começaram a se indagar, provocando o público também, com a pergunta: “como amar esse esporte e nunca ter questionado o porquê da ausência feminina?” Se, ao

¹⁴³ PADRÓ, C. La museologia crítica como forma de reflexionar sobre los museus como zonas de conflictos e intercambio. In: **Museologia crítica y arte contemporáneo**, LORENTE, J. P.; ALMAZÁN, D. Zaragoza, Espanha: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

falar sobre o futebol, falam sobre a sociedade inteira, como apagar as mulheres dessa história, relegá-las ao lugar de figurantes, ou ainda, não valorizar sua memória, e logo, sua existência? Quando a exposição de longa duração foi implementada, com Expografia de Daniela Thomas e Felipe Tassara, o espaço reservado para o futebol feminino era muito limitado, sendo representado em apenas uma televisão. Mas a natureza desse museu colocou-se, desde seu nascimento, como um espaço mutável e em desenvolvimento contínuo. E, percebendo as mudanças rápidas que o futebol e a sociedade brasileira vêm passando nas últimas décadas em relação às discussões sobre a igualdade entre gêneros, e aproveitando o sucesso que a seleção brasileira feminina teve na Copa do Mundo de 2018, o museu reavaliou seu discurso, integrando a mulher não só como espectadora do jogo, mas como protagonista.

Quando perguntados sobre a relação da construção da Expografia nesse museu e a Museologia Crítica, linha de pensamento museológico que a instituição segue, como abordamos no próximo subcapítulo, Daniela e Felipe responderam da seguinte maneira:

Daniela: Acho interessante porque a Daniela, que era a gestora na época, a Daniela Alfonso, ela pratica isso, já há muitos anos como gestora. Museu para ela sempre foi um lugar do presente porque ela sempre foi do futebol e agora, inclusive, ela está fazendo parte de projeto para conseguir dinheiro para modificar a exposição permanente, para incorporar o que aconteceu com a cultura do futebol feminino, com a história do Barbosa, a copa do sete a um, tudo o que as pessoas estão carentes de ver representado, de ver estudado lá.

Felipe: Sete a um, hein? É uma transformação, o futebol mudou de significado.

Daniela: É.

Felipe: Finalmente. Foi uma benção.

Daniela: Não, com certeza. O mais legal seria, ainda mais no Museu do Futebol, essa mudança aparecer, afinal futebol é feito para ser modificado. Como tem muita coisa em vídeo, o ideal seria que a cada ano, se possível depois de uma enquete, que a gente tivesse dinheiro para poder fazer novos vídeos ou novas interações. E, eu acho que esse museu já nasceu nesse sentido, o Museu do Futebol nasceu com essa Museologia Crítica circunstancialmente, porque como não tinha nenhum tipo de acervo, o acervo era uma coisa viva, era reativa, é o que estava acontecendo naquele momento, ele é um retrato das ideias sobre futebol daquele momento. E, por exemplo, futebol feminino é uma imagem, é uma “tv” desse tamanho assim perdida no final do percurso.

Felipe: Ah, sim, eu briguei até... Não, futebol feminino não é futebol?! Só tem um filmezinho e...

Daniela: É, mas, eu achei genial essa ideia de um museu que conta – porque sempre foi a origem do Museu do Futebol – para o brasileiro a sua própria história usando o futebol, né? Que é uma coisa que todo

mundo ama. E as mulheres começaram com a proibição (informação verbal)¹⁴⁴.

A exposição analisada traz muita coerência na criação de seu discurso, a começar pelo corpo curatorial que é formado por quatro mulheres (Aline Pellegrino, Aira Bonfim, Luciane Castro e Silvana Goellner), além da consultoria de Roberta Nina e Renata Mendonça. Ao todo, foram 449 mulheres representadas na exposição, entre jogadoras, torcedoras e profissionais de diversas áreas ligadas ao futebol, e até em simbologias, como transformar os bonequinhos do pebolim em mulheres, a preocupação sobre a representatividade esteve presente. A mostra contou com mais de 1560 itens expostos, entre fotografias, vídeos, ilustrações, documentos e destaques de jornais e revistas e 66 peças de acervo, alguns deles Semióforos¹⁴⁵ emprestados de acervos pessoais que representavam essas mulheres e sua trajetória. E o trabalho de cenografia criou diversas instalações para que, além dos painéis, esse acervo fosse valorizado e causasse reflexões importantes: “a exposição foi um convite à reflexão coletiva sobre os avanços necessários nessa longa jornada pela igualdade de direitos.”¹⁴⁶

Os cenógrafos reforçaram muitas vezes durante a entrevista o aspecto colaborativo que esse museu trava entre todos os profissionais, além das relações específicas entre a cenografia e as áreas correlatas, como marceneiros, o designer de luz e profissionais afins. Sobre a relação com o corpo curatorial, Felipe ressalta a “super colaboração” que tiveram nos dois projetos, tanto no da exposição de longa duração quanto na temporária:

Felipe: O curador tinha as ideias dele, mas a gente desenvolveu, deu forma às coisas, mas junto com ele. (Aqui Felipe fala do curador da exposição de longa duração)

Daniela: Não, a gente faz o percurso, a gente trabalha o roteiro muito, muito, muito, muito mesmo.

Felipe: Porque, por exemplo, o Museu do Futebol não tinha acervo. Era um acervo imaterial. Então, as coisas têm que ser inventadas mesmo (informação verbal)¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

¹⁴⁵ Na definição de Pomian, “Os semióforos são objetos que possuem valor simbólico, e trazem consigo representatividade.” POMIAN, K. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi. 1. Memória-História**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, p.51-86. Disponível em: <http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Pomian%20%281984b%29.pdf> Acesso em: 01 fev. 2022. p. 79.

¹⁴⁶ Relatório final da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, p. 18.

¹⁴⁷ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

Ao focar nos aspectos estéticos da mostra, logo percebe-se essa integração entre as áreas, como o conceito de concepção da linguagem visual, que além de aparecer em cartazes, itens de marketing, banners e etc., estava fortemente presente na cenografia. A escolha das cores, laranja, vermelho e roxo, pautaram a cartela de cores escolhidas para o espaço. O conceito que traz essas cores como oficiais da mostra é extremamente coerente com o discurso que fazem porque são cores complementares na tabela de cor do verde, amarelo e azul, demonstrando a complementaridade que o futebol feminino traz para o masculino.

A cenografia teve um papel fundamental para que a mostra desempenhasse sua função de arena dialógica ao construir uma linha narrativa clara, histórica e temporal, mas que era repleta de perguntas e provocações, demandando a ação do visitante. Era preciso colocar-se diante de tudo o que estava sendo mostrado. Como nós, mulheres contemporâneas, vendo nossas iguais serem proibidas, ridicularizadas e menosprezadas, podemos suportar passivas depois de toda a luta e esforço que foi feito para que tivéssemos o que temos hoje? Qual é nosso papel para a continuação dessa luta rumo à igualdade com os homens em outros aspectos de nossas vidas? E os homens, deparando-se com seus preconceitos, pensamentos opressores às vezes disfarçados como gentileza ou sentimento de proteção, e que foram, e às vezes ainda são, aceitos como naturais, como percebem a imensa luta que precisou, e ainda precisa, ser travada por suas mães, irmãs, filhas, amigas e companheiras para que tenham o direito ao respeito e ao reconhecimento? Eles entenderam a importância da questão? A Expografia esforçou-se para que sim.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE ENTRE AS EXPOSIÇÕES

3.1 Comparativo entre fichas técnicas

“Com quantas cabeças se pensa uma exposição? Foram diferentes os olhares e muitos os corações pulsando por elas.”¹⁴⁸

A ficha técnica das exposições apresentada e disponibilizada pelas instituições museológicas demonstram com clareza como ela credita ou não vozes no seu discurso expositivo. Trazer à luz a ficha técnica de uma exposição é iluminar uma fotografia da prática no processo de produção. Um dos pontos na dialética de Marx que o diferencia de Hegel é justamente o fato deste último não considerar a prática do trabalho, portanto, ignora que o resultado da produção por vezes não faz jus a quem por ela trabalhou. Relembrando Konder, com um trecho exposto no subcapítulo 2.3.2: “Se não enxergarmos o todo podemos atribuir um valor exagerado a uma verdade limitada (transformando-a em mentira), prejudicando a nossa compreensão de uma verdade mais geral”. (KONDER, 1981, p. 35).¹⁴⁹ Assim, analisar as fichas técnicas e as diferenças trazidas em cada uma das exposições traz em si uma perspectiva sobre como, na prática, o discurso dialético, e, por consequência, dialógico, o museu traz além do seu pensamento teórico.

Considerando que a presente pesquisa concentra-se nos instrumentos de Exopografia, serão ressaltadas, na tabela a seguir, em quais fichas técnicas e como esses elementos estão separados, identificados, e com a representação dos nomes dos colaboradores que fizeram parte de sua produção, ou se está indicado apenas o nome da empresa que os representa, se o nome dos patrocinadores e apoiadores aparecem e a ordem de escrita que essas instituições escolheram colocar. Por este ser um trabalho de pesquisa que não pretende findar-se em si, mas ser mais um agente de discussão e elucubração no momento atual da Museologia brasileira, a comparação ainda lança questões para pensamentos mais desenvolvidos sobre esse assunto, ao expor a

¹⁴⁸ Trecho que introduz a ficha Técnica da exposição **CONTRA-ATAQUE!** *As Mulheres do Futebol*, no site feito pelo Museu do Futebol, para a exposição:

<http://contraataque.museudofutebol.org.br/ficha-tecnica/> Acesso em: 17 set. 2021.

¹⁴⁹ KONDER, L. **O que é dialética?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 28. ed. 1998.

diferença nas fichas técnicas de exposições temporárias e uma exposição de longa duração. Vale ressaltar que as fichas técnicas foram transcritas na forma e ordem que cada instituição divulgou e que, cada uma delas, foi retirada de uma fonte de natureza diferente: a ficha da exposição permanente do Museu da Imigração foi retirada da placa afixada no início da exposição, a ficha da exposição temporária *Clarice Lispector - A Hora da Estrela*, do Museu da Língua Portuguesa, foi retirada do site da instituição, assim como a da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* foi retirada de site montado especificamente para ela. Portanto, todas as informações encontram-se ao alcance do público em geral.

Tabela: Comparação entre Fichas Técnicas

	Exposição permanente do Museu da imigração Museu da imigração	<i>Clarice Lispector - A Hora da Estrela</i> Museu da Língua Portuguesa	<i>CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol</i> Museu do futebol
Tipo de exposição	De longa duração	Temporária	Temporária
Separação de ficha técnica para órgãos governamentais	Sim	Sim	Sim
Ficha técnica administrativa do museu	Sim	Sim	Sim
Nome dos colaboradores do Educativo, Recepção e Bilheteria, Guarda-volumes aparecem na ficha administrativa	Sim, todas as funções.	Educativo, sim. Demais funções não aparecem.	Educativo, sim. Demais funções não aparecem.
Ficha específica para a exposição	Sim. Com referência para coordenação geral e implantação do Museu da Imigração. Ficha bastante detalhada sobre as funções de implementação.	Sim	Sim

<p>Ordem em que aparece a função realizada por Daniela Thomas, levando em consideração apenas a ficha técnica da exposição.</p>	<p>18°. Depois de: Coordenação e Produção geral da implementação, Coordenação museológica, Direção, Coordenação de Projeto, Coordenação de Conteúdos, Coordenação de Acervo, Assistentes Técnicas, Comunicação Institucional, Produção local, Comitê curatorial, Consultoria Científica, Pesquisa para a exposição, Coordenação da 1ª etapa, Pesquisadoras, Pesquisa de conteúdos e imagens para o módulo 2A e módulo 5C, Pesquisa de redação de texto módulo 5C, Pesquisa e redação de texto módulo 5D, trabalho de campo e roteiro do módulo 6B, Redação final dos textos e revisão final de conteúdos, Projeto Museográfico e Expográfico.</p> <p>Termo usado: Projeto Museográfico e Expográfico</p>	<p>5°. Depois de Coordenação geral, Curadoria, Produção, Pesquisa, Design de exposição</p> <p>Termo usado: Design de exposição.</p>	<p>2° Depois de Curadoria, Expografia</p> <p>Termo usado: Expografia</p>
<p>Está presente o nome da empresa T+T Projetos? E de seus sócios Daniela Thomas e Felipe Tassara?</p>	<p>Sim, além dos nomes dos sócios.</p>	<p>Não. Apenas nome dos sócios.</p>	<p>Sim, além dos nomes dos sócios.</p>

Divisões da Expografia na ordem registrada	Projeto Museográfico e Expográfico, Coordenação e Colaboração, Execução da Expografia, Montagem de acervo, Identidade e Comunicação visual, Produção técnica, Instalação.	Design de exposição (e assistentes de cenografia), Design gráfico, Iluminação, Fotografia, Cenotécnico, Entrevista e Projeção de Inseto.	Expografia, Design gráfico e Comunicação, Cenotécnica, Comunicação visual, Painel de Led, Pebolim, Projeto de Luz, Iluminação, Montagem fina, Multimídia e Interatividade, Audiovisual e instalação, Consultoria de Engenharia.
Indicação de funções em comum nas exposições ¹⁵⁰	<p>Ficha administrativa do governo: governador, secretário da cultura e secretário adjunto, Unidade de preservação Museológico.</p> <p>Ficha administrativa do Museu: Superintendência executiva ou Gestão, Conselheiro Técnico, Educativo ou Orientadores de público.</p> <p>Ficha técnica da exposição: Coordenação geral, Curadoria, Consultoria, Pesquisa, Expografia ou Projeto Expográfico e Museográfico ou Design de Exposição, Design gráfico, Execução da Expografia ou Cenotécnica, e Fotografia.</p>		
Indicações de origem do acervo utilizado	Sim, inclusive músicas usadas em cada módulo.	Apenas das fotografias utilizadas.	Sim, de todos os objetos e imagens expostos.
Nome dos colaboradores terceirizados ou apenas da empresa responsável? Este item refere-se apenas às exposições analisadas.	A maior parte das empresas e funções estão referenciadas, com exceção de: Execução da Expografia: Metro Arquitetura, Montagem de acervo: Manuseio Montagem e Produção Cultural, Produção Técnica e	A maior parte das empresas referenciam seus colaboradores, com exceção de: Montagem de Iluminação: Stage Luz e Magia, Assessoria de imprensa: Comunicare Consultoria de Comunicação audiovisual.	Algumas empresas referenciam seus colaboradores, com exceção de: Comunicação visual: Watervision, Painel de Led: The

¹⁵⁰ Foram usados termos diferentes para algumas funções, como projeto expográfico ou cenografia, cenotécnica ou execução da Expografia. Essas escolhas são analisadas a seguir.

	Instalação: FYN, Grafite Comunicação Visual, Liz Eventos e Soma Comunicação Visual, Trilha sonora: Estúdio NEXT, Consultoria e Pesquisa de Imagens: Expomus, Programação Multimídia: Imagem e Cia.		Led, Pebolim: Fyn Cenografia, Iluminação: BeLight, Multimídia e Interatividade : 32 Bits, Instalação Audio visuais: MMV Montagens Audiovisuais e Maroli Montagem, Transporte: Art Quality, Assessoria de Imprensa: Approach comunicação .
Referência a patrocinadores e apoiadores	Não	Não	Não na ficha técnica, mas ao final de todas as páginas do site, inclusive na página da ficha.

A tabela apresentada ajuda na visualização comparativa do que cada instituição apresenta e a quem reconhece na produção de suas exposições. Em um primeiro olhar, já é possível perceber a diferença na extensão, portanto, na quantidade de informação que nos é oferecida comparando a exposição de longa duração e nas temporárias. Entre as temporárias também existem diferenças de uma instituição para outra. Mas o que é possível conhecermos sobre o processo de produção das exposições e as práticas das instituições por meio da organização e das escolhas das fichas técnicas? Além das diferenças, que, como indicado, são facilmente reconhecidas, quais são as semelhanças? As áreas técnicas são valorizadas tendo os nomes dos colaboradores reconhecidos? E quanto à Expografia, como ela aparece, se como um grande guarda-chuva de funções, ou tendo seus vários processos (que não são executados por Thomas e Tassara) descritos? E por que cada instituição escolhe usar um termo diferente para denominar a função de criar o desenho expositivo? Vale ressaltar que, neste momento, a pesquisa lança perguntas e provocações, mas ainda não atinge, pela natureza de uma dissertação, a profundidade suficiente para chegar a conclusões.

Porém, com essa reflexão objetivamos entender como questões abordadas ao longo dos capítulos anteriores funcionaram nas práticas destes museus e propor discussões para serem pensadas e retrabalhadas a partir deste estudo.

Começando pela primeira observação levantada, já na primeira ficha técnica transcrita¹⁵¹, a ficha da exposição de longa duração do Museu da Imigração, vemos uma lista enorme de colaboradores dos departamentos ou funções executivas, técnicas, criativas, de montagem e de manutenção diária da exposição. Considerando o fato dessa ficha técnica estar afixada de forma permanente na parede lateral que antecede a porta de ingresso às exposições, por ser a mais completa deste estudo (além de pertencer à única exposição de longa duração analisada aqui), e levando em conta que foi elaborada para a abertura do prédio como sede do Museu da Imigração, entendemos que a instituição se preocupou em listar o maior número de pessoas que, de maneira direta ou indireta, contribuíram para a abertura daquele espaço. A comparação que faremos, por esse ponto de vista, pode soar injusta, já que as outras duas exposições analisadas foram exposições de curta duração, e as fichas técnicas analisadas foram ofertadas em veículo virtual. Porém, quando olhamos apenas para as fichas das exposições, e não para as fichas administrativas dos museus, ainda percebemos enormes diferenças quanto às subdivisões das funções e às funções que não são colocadas. As duas exposições de curta duração também apresentam diferenças entre si, mas a diferença que nos chamou a atenção entre elas e a de longa duração foi a quantidade de funções que apareceram na ficha técnica do Museu da Imigração precedendo a Curadoria da exposição. Nas exposições temporárias, a Curadoria aparece em primeiro ou segundo lugar, e normalmente é encabeçada por uma pessoa, acompanhada por assistente (s). No Museu da Imigração, o Comitê de Curadoria é antecedido por: Coordenação e Produção geral da implementação, Coordenação museológica, Direção, Coordenação de Projeto, Coordenação de Conteúdos, Coordenação de Acervo, Assistentes Técnicas, Comunicação Institucional, Produção local, e, finalmente, em 10º lugar está o Comitê de Curadoria, formado por oito pessoas, dentre eles Felipe Tassara, também responsável pela Expografia da exposição. É comum que fichas técnicas, não só em museus, estejam organizadas segundo uma hierarquia no trabalho, e, então, nas exposições temporárias, o fato da curadoria ser alocada em primeiro ou segundo lugar pode indicar a independência (ou autonomia, ou autoridade) desta função sobre as outras. No caso do Museu da Imigração, podemos questionar em qual papel encontra-se a curadoria em relação às funções que a

¹⁵¹ Capítulo 2, subcapítulo 2.1.2.

antecedem na ficha? Contudo, a escolha de um comitê para a curadoria, formado por oito pessoas de diferentes áreas, indica de forma muito interessante a natureza dialética dessa criação coletiva.

Ter Felipe Tassara fazendo parte do Comitê de Curadoria é também relevante para o questionamento quanto ao papel do cenógrafo na criação da exposição. Em algumas exposições, as funções de pesquisa e decisão sobre a linha narrativa é de competência exclusiva da curadoria, e cabe ao cenógrafo a criação do espaço tendo como ponto de partida esse material pré-formulado por outra pessoa (ou por um grupo de pessoas). O processo de criação, quando o cenógrafo tem a oportunidade de participar da curadoria, ou, pelo menos, tem diálogo direto, ganha limites que são muito mais elásticos. Mesmo em parceria com mais sete curadores de outras áreas, ter feito parte desse time pode ter dado à criação da Expografia uma liberdade que Felipe e Daniela não tiveram nos outros dois projetos em que participaram, apesar do casal colocar na entrevista que seu método de trabalho é sempre, na palavra deles, uma “semicuradoria”.

Outra semelhança entre as fichas é a divisão que as três apresentam entre ficha técnica do governo vigente, – sendo que apenas a exposição do Museu da Língua Portuguesa coloca a ficha completa, com vice-governador e todas as Unidades de gestão pública, como por exemplo a Unidade de Preservação de Patrimônio Histórico (sendo os três edifícios ocupados pelos museus patrimônios da cidade) –, além das fichas da instituição e técnica da exposição. Sobre as fichas sobre as instituições, as denominações, assim como também acontece na ficha da exposição, são bastante diferentes. Enquanto, no Museu da Imigração, a ficha administrativa se desdobra em muitas funções complementares, no Museu da Língua Portuguesa a ficha é bem menor, com pessoas que devem acumular mais funções. No Museu do Futebol, a quantidade de pessoas não difere muito do Museu da Língua Portuguesa, mas as denominações são outras. Quanto às funções técnicas, os três transcrevem toda a equipe de Orientadores de Público (ou o Educativo), mas apenas o Museu da Imigração transcreve a Equipe de Pesquisa do museu separadamente da ficha da equipe que fez parte da exposição. Para concluir esse ponto, um item que infelizmente não aparece em duas das fichas técnicas, e que deveria aparecer, é a indicação de projeto contra incêndio. A única ficha que possui essa indicação é a do Museu da Imigração. As três fichas foram escritas antes dos incêndios devastadores do Museu Nacional no Rio de Janeiro, em 2018, e do próprio Museu da Língua Portuguesa, em 2015, que destruiu parte de seu acervo e do prédio e o obrigou a passar por seis anos de reforma. O museu reabriu no ano 2021 com uma preocupação maior contra esse tipo de tragédia. Essa discussão é

fundamental na Museologia para que haja maior pressão sobre o poder público, já que sabemos, por experiência, que essas são tragédias anunciadas e ignoradas e que nos deixam no final, apenas a lamentação sobre nossos acervos destruídos.

Em cada uma das fichas, temos um termo diferente para a função de Thomas e Tassara, tais como: Projeto Expográfico e Museográfico, no Museu da Imigração; Design de Exposição, no Museu da Língua Portuguesa; e Expografia, no Museu do Futebol. Mas qual é a diferença entre os termos, e por que escolher um em detrimento do outro?

Em um bom resumo do que foi discutido no subcapítulo 1.2, Maria Cristina Bruno descreve a Museografia como o conjunto das técnicas e das atividades práticas que compreende ações interdisciplinares¹⁵². Seguindo essa descrição, podemos entender que, ao assinar o Projeto Museográfico no Museu da Imigração, a T+T Projetos esteve à frente da organização funcional, isto é, da prática do cotidiano do museu, atuando em áreas como o educativo e o cuidado com o acervo— “tais como o conhecimento sobre o público, a sua apreensão intelectual e a preservação do patrimônio.” (DEVALLÈES, MAIRESSE, 2010, p. 58). Preocuparam-se não só com a exposição, mas também com a arquitetura do edifício, fato que Tassara aponta no trecho:

Daniela: (...) no Museu da Imigração, Felipe desenvolveu uma linguagem com os *is* de ferro, e aquelas madeiras de trem, caibro. Tábua, caibro. Então, ele pegou a linguagem do trem, e trouxe para dentro do prédio. Então, ele cria uma linguagem.

Felipe: É, você cria dois lugares diferentes. O lugar e o pré, o edifício que existia lá da hospedaria, que é uma coisa importante que a gente procurou manter o máximo possível, e o que é a intervenção, que fica claro que é uma intervenção, e que tem materiais permanentes. Enfim, permanente não, mas que dure muito...

Daniela: Mas você teve essa preocupação de criar uma linguagem de arquitetura lá dentro. Havia uma linguagem. E, mesmo nessa exposição temporária lá das mulheres¹⁵³.

Felipe: Porque aí você dá uma unidade para o museu.

Daniela: Mas, no das mulheres também tinha essa questão de conversar com a estrutura. (informação verbal)¹⁵⁴.

¹⁵² BRUNO, M. C. O. Estudos de Cultura Material e Coleções Museológicas: avanços, retrocessos e desafios. **Cultura material e patrimônio de C&T**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins–MAST, p. 14-25. 2009. Disponível em: <http://www.mast.br/projetovalorizacao/textos/livro%20cultura%20material%20e%20patrim%C3%B4nio%20de%20C&T/3%20Artigo%20Cristina%20Bruno.pdf> Acesso em: 01 fev. 2020.

¹⁵³ Refere-se à exposição: *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*.

¹⁵⁴ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Oliván Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

Quando Daniela se refere à exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, no Museu do Futebol, ela ressalta o fato de que a arquitetura do espaço fez parte do projeto expográfico (Expografia), que como defendem Devallèes e Mairesse em estudo já apresentado anteriormente, assemelha-se ao mostrar, ao expor. Ela relaciona-se mais diretamente com a comunicação direcionada ao visitante, usando a cenografia como instrumento espacial, do que com a arquitetura estrutural de edifícios. contamos artistas relatam a experiência da seguinte maneira:

Daniela: Então, uma das coisas que a gente fez, justamente logo no começo, foi falar que a gente queria fazer uma sala da exaltação. E me lembro dessa ideia vir da gente, justamente por causa dessa história, desse som que eu achava que é uma das coisas que futebol tem, uma coisa incrível que é você poder fazer uma música, né? (Daniela faz um som grave de ovação, depois imita frases de torcida). Tem todo um mundo. Você sabe muito bem o que está acontecendo. Se você botar no ouvido direito uma coisa, no ouvido esquerdo outra, você sabe quem está atacando, quem está sendo atacado. Foi legal porque essa teria sido a primeira experiência. A sala da exaltação, depois dos manos.

Felipe: A sala sempre foi para entrar... encarar torcida. Só que, o que aconteceu? O projeto da arquitetura abriu um grande vão ali¹⁵⁵. Na entrada. Então, o lugar onde era a sala da exaltação sumiu (informação verbal)¹⁵⁶.

Daniela: É isso, aconteceu. Mas, aconteceu também essa coisa incrível que a Lúcia Bastos, da fundação Roberto Marinho, estava um dia abrindo uma parede para poder colocar ar-condicionado, fazendo uma prospecção para ver uma questão, porque o museu terminava ali onde tem aquela porta, e aí, ela abriu. Quando quebrou a parede, ela respirou o ar que estava preso ali a setenta anos e ela viu aquela incrível implantação, aquelas colunas enfiadas na terra, então ela ligou para a gente e falou assim: "venham cá agora", - eu acho que não tinha dinheiro para isso, ela foi muito corajosa – "vocês vão querer fazer alguma coisa aqui porque é muito impressionante". Aí duas coisas aconteceram lá, ela recuperou colunas que estavam muito frágeis.

Felipe: Não, tinha uma coluna que tinha um defeito, ela estava quebrada na... assim, estava uma para lá outra para cá, e era uma estrutura toda louca, né? Não dá nem para entender muito bem como funciona.

Daniela: E ela, então, com isso recuperou a estrutura da arquibancada e a gente pode levar a ideia da exaltação para lá. (informação verbal)¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Os arquitetos responsáveis pela reforma e adequação do espaço foram Marianne Wenzel e Mauro Munhoz.

¹⁵⁶ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

¹⁵⁷ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

Já na Exposição do Museu da Língua Portuguesa, apesar de “construírem” um apartamento dentro do espaço, a instituição também acerta ao denominar o trabalho como Desenho de Exposição, que, novamente seguindo as definições de Devallèes e Mairesse, assemelha-se ao termo “expografia”. A construção feita por eles usa técnicas de uma arquitetura efêmera, termo que Felipe usa em certo ponto da conversa. A construção feita pode ser considerada uma obra de instalação *in loco*, que será desconstruída em pouco tempo e remontada em outro espaço com algumas adaptações, e não uma arquitetura que perdurará e pertencerá ao espaço para além do tempo da exposição.

Portanto, de fato, as três instituições nomeiam acertadamente o papel desempenhado pela dupla em suas exposições, porém, os dois demonstraram não diferenciarem seus processos de trabalho nas três situações e mostraram-se surpresos quando defrontados com as diferentes denominações. Atrelam o fato à decadência pela qual a ideia de cenografia teatral passa, fazendo com que o termo “cenografia”, que talvez fosse o de maior identificação por parte deles, não tenha sido usado em nenhum caso.

Devallèes e Mairesse defendem que existe uma diferença entre a Cenografia e a Expografia, a primeira funciona quase como um *decór* do espaço tendendo a “utilizar os *expôts* para mobiliar esse espaço” (DESVALLÈES e MAIRISSE, p. 44), enquanto a Expografia não decora, mas faz uma criação de linguagem, baseada em pesquisa, para a melhor comunicação.

Mas a ideia que Felipe e Daniela fazem sobre a cenografia aproxima-se à de Joslin McKinney e Scott Palmer em “Scenography Expanded, an introduction to contemporary performance design”:

Na cenografia expandida, a dimensão relacional é raramente instrumental ou usada simplesmente “para se sentir bem”, como a caracterizaram críticos da estética relacional, como Claire Bishop (Bishop, 2004). A *relacionalidade* da cenografia expandida frequentemente incorpora ‘antagonismos sociais mais complexos’ em diversas escalas. (Jackson, 2011)¹⁵⁸ (MCKINNEY e PALMER, 2017. tradução nossa).

A cenografia não é, para eles, um instrumento de decoração, sem função discursiva ativa, como acontecia nos cenários de teatro romântico do final do século

¹⁵⁸ MCKINNEY, J.; PALMER, S. **Scenography expanded: an introduction to contemporary performance design**. 1. ed. Londres, Inglaterra; Nova Iorque, Estados Unidos: Bloomsbury Publishing, 2017. p. 9.

XIX. Se Devallèes e Mairesse estivessem se baseando nessa ideia de cenografia teatral para sua comparação, teriam razão. Porém, com os movimentos de vanguarda do início do século XX, tanto no teatro quanto nas artes plásticas, a cenografia passou a ter função simbólica dentro da comunicação com o público, e, assim, Devallèes e Mairesse, que desenvolvem suas ideias já na segunda metade do século XX, têm uma visão defasada da cenografia usada em cena. E nós vivemos as consequências desses movimentos vanguardistas que transformaram a concepção e a função da cenografia teatral. A criação cenográfica, em qualquer que seja a mídia, deve ser mais um instrumento ativo e decisivo na comunicação, e deve propor um discurso. O que seria dos dadaístas se a exposição montada por eles como forma de protesto contra as exposições burguesas não contasse com uma potente cenografia imersiva?¹⁵⁹

Dentro da ideia de Expografia, que as três exposições apresentam, há diferenças quanto às subdivisões usadas para as áreas que compõem a criação do espaço expositivo. Curiosamente, nesse ponto, uma das exposições temporárias foi a que fichou o maior número de funções e áreas, a exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*. Foram 13 itens, incluindo Iluminação, item que não aparece na exposição permanente do Museu da Imigração, apenas nas duas temporárias, além de Consultoria de engenharia, item que só aparece nesta exposição. A Iluminação é um fator determinante para a identidade estética que a T+T Projetos desenvolveu ao longo

¹⁵⁹ Sonia Salcedo del Castillo descreve, em seu livro “Cenário da Arquitetura da Arte”, as importantes mudanças que o Grupo de Secessão Vienense de 1902 introduziu nas exposições de artes plásticas. Esse grupo, assim como outros em Berlim, Viena, Bruxelas e São Petersburgo, caminhavam na contramão do que era exposto, com grande pompa e apelo comercial, nos Salões burgueses, onde o espaço era confusamente decorado com mobiliário e ornamentos, ao mesmo tempo em que se expunha os quadros dispostos. O grupo vienense propunha “exposições com um sentido de homogeneidade absoluta entre artista, obra espaço e montagem, objetivando, como resultado, uma obra de arte total. (...) As exposições traziam de um lado o espectador desempenhando o papel de vetor e de veículo de um campo estético; de outro, o espaço como uma espécie de teatro mudo.” (DEL CASTILLO, 2008, p. 43). Essa quebra na estética da exposição significou o rompimento com a estética burguesa e o início de uma revolução no mercado de arte que culminaria com movimentos como o Dadaísmo, o Surrealismo e etc., anunciando todos os movimentos de performance e instalação que viriam a partir dos anos 50. Em uma Mostra Dadá, em Berlim, a exposição foi transformada em acontecimento. “A palavra de ordem era ‘provocação’. Nessa ocasião os dadaístas realizaram uma verdadeira ‘instalação’ contemporânea: manequins e objetos distribuídos na exposição, misturados aos visitantes, perfazendo, assim, uma estranha composição ou uma experiência quase alucinante para o público.” (DEL CASTILLO, 2008, p. 56). Essa e outras experiências inauguraram o pensamento expositivo a partir do qual um conceito unificador seria estabelecido, expondo não apenas as obras de arte, como também outros objetos. Esse tipo de exposição aos poucos ganhou outros espaços museológicos, não só os Museus de Belas Artes. Essas experiências são o começo do pensamento expositivo que abrem caminho para os trabalhos como os de Thomas e Tassara.

dos anos. A iluminação destaca, cria atmosfera, dá teatralidade para o espaço¹⁶⁰, e isso acontece nas três exposições, inclusive na permanente no Museu da Imigração. Mas a ficha técnica desta última exposição, que no geral é bastante completa, não contempla esse item. O Museu da Imigração trouxe o menor número de subdivisões para a Expografia, apenas sete funções, deixando para trás funções importantes e que estavam presentes. No entanto, foi o único espaço que incluiu a ficha técnica completa dos vídeos feitos para a exposição.

Ressaltamos também o quanto as instituições valorizam seus colaboradores como indivíduos que desenvolvem um projeto. Nesse quesito, apontamos que há uma separação entre a ficha técnica dos trabalhadores do museu e uma que é disponibilizada pelas empresas parceiras, e que, portanto, são de responsabilidade das empresas, e refletem o relacionamento que estas têm com seus colaboradores, não necessariamente com o museu. Nesta análise, apontaremos algumas funções sob as quais os museus referenciam ou não seus trabalhadores, fora da ficha técnica das exposições, mesmo que na tabela comparativa a análise tenha sido feita apenas entre as exposições, já que este é o foco principal. Contudo, é pertinente ressaltar a justiça que uma instituição, como o Museu da Imigração, faz ao nomear pesquisadores (que cuidam de todo o acervo e pesquisa, separadamente dos pesquisadores da exposição analisada), trabalhadores do guarda volume, da infraestrutura e da recepção e da bilheteria, que fazem parte do bom funcionamento do museu tanto quanto os administradores, curadores, entre outros. Esse museu ainda teve outra prática interessante, que foi nomear o pesquisador responsável por cada área dentro da exposição, já que esta é bastante extensa. Já o Museu da Língua Portuguesa apresenta a maior ficha técnica dos órgãos governamentais, característica que não é dividida nas outras exposições analisadas. Isso pode acontecer pela natureza da instituição, pela origem do dinheiro que a instituição tem disponível, pela gerência ativa do atual governo (lembrando que em cada uma das exposições o governo atuante era diferente), ou pelo relacionamento político entre a instituição e o governo. Tendo em vista as exposições analisadas, no geral, os três museus referem-se a seus colaboradores de maneira individual, porém, em algumas funções, como aconteceu na exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, as empresas parceiras não nomeiam seus funcionários. Como sabemos, muitas vezes isso é uma questão da empresa e não do museu, tendo esse pouco ou nenhum controle sobre o assunto. Porém, considerando a

¹⁶⁰ Usamos o termo “teatralidade” já que um dos motivos que levou a linguagem teatral a se modernizar durante as vanguardas do século XX, e atingir as características atuais que estamos acostumados, foi o controle da luz elétrica, o que permitiu a criação do Desenho de Iluminação.

importância de se dar crédito para quem faz o trabalho, deixamos a sugestão para que museus passem a exigir de empresas parceiras que os créditos sejam mais justos.

Essa análise, acima de tudo, nos trouxe a estranheza sobre o quanto as fichas técnicas são diferentes entre as instituições – e mesmo analisando apenas três, por frequentarmos todo tipo de exposições em São Paulo, sabemos que acontece em outras instituições também. O funcionamento de uma instituição pode ter mais ou menos colaboradores, dependendo de seu tamanho, mas a prática de referenciar seus trabalhadores deveria ser comum, ou de preferência, prática regulamentada, além de algumas denominações que são importantes e inerentes à museus e instituições, tanto nas fichas administrativas quanto técnicas. E se preciso for, que abramos mais discussões na área da Museologia sobre os termos usados e os porquês. Afinal, o museu é feito de pessoas, que merecem reconhecimento, e para pessoas, que têm direito a informações claras.

3.2 Comparativo sobre estética e processo de criação das exposições

As três exposições escolhidas, como vimos na análise de cada uma, possuem muitos pontos em comum, e alguns divergentes em relação ao processo de criação que Felipe e Daniela desenvolveram. Algumas das semelhanças existentes são comuns não só a essas exposições, como também aos projetos de espetáculos teatrais, como está descrito no próximo subcapítulo. Os argumentos que aparecem em várias instâncias do trabalho da dupla são referentes às pesquisas de materiais e estéticas que os dois perseguem, juntos ou individualmente, desde o início de suas carreiras. Como será feita uma comparação entre essas criações nas exposições e em obras teatrais a seguir, elas não serão o foco deste trecho, em que apontaremos especificamente os processos criativos e de trabalho, e não objetos criados.

Para dar início ao raciocínio, começaremos com um pensamento trazido por Tatiana Gentil Machado em aula oferecida pelo Programa de Pós-graduação em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMus-USP), em 2019¹⁶¹: existe uma estrutura comunicativa verbal e não verbal. A construção do espaço expositivo leva em consideração um conceito norteador, o objeto, tempo, espaço, lógica de exibição,

¹⁶¹ Disciplina: Comunicação Museológica – Princípios e aplicações em exposição e educação patrimonial, ministrada pela Profa. Dra. Marília Xavier Cury pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMus – USP). Palestrante convidada no dia 19 de agosto de 2019: Tatiana Gentil Machado, doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

organização espacial, iluminação, som, estruturas, etc. Tatiana levantou, nessa frase, os caminhos fundamentais que a construção criativa da exposição deve seguir, nessa ordem:

- 1- A preocupação com o tema e o conceito criado para apresentá-lo;
- 2- O que será exposto – objetos escolhidos do acervo, ou conceitos imateriais;
- 3- A fruição do visitante dentro do tempo e espaço, em uma lógica expositiva, ou, narrativa;
- 4- Questões de design e estruturais da exposição.

Felipe e Daniela falam mais de uma vez sobre todos esses requisitos quando montam a exposição. Nas descrições das três exposições, tanto na entrevista dada exclusivamente para este estudo quanto no curso oferecido pela Escola Itaú Cultural e na Revista Sala Preta – que são as três principais referências usadas nas análises – o casal trata de ponto por ponto. Sobre o primeiro, reforçamos aqui a relação íntima na construção do conceito norteador que eles travam com a curadoria, levando-os a considerarem seu trabalho como semicuratorial em todos os processos. Daniela exemplifica em um trecho da entrevista, em relação a uma exposição em Buenos Aires: “(a curadora) falou assim: ‘eu tenho uns desejos, eu preciso entender o espaço, eu preciso entender se essa obra conversa com essa nesse lugar’. Então, você vê que é uma pessoa que conta com a gente para materializar.” O processo deles começa no momento em que são escolhidos pela curadoria, que não traz soluções preconcebidas (condição obrigatória para que aceitem o trabalho), e após conversas sobre o tema, chegam juntos ao conceito que balizará a construção do que chamam de roteiro (como no Museu do Futebol e no Museu da Imigração) ou completam e materializam um roteiro que estava começando a ser construído, mas que ainda oferece espaço para a criação da cenografia (como na exposição do Museu da Língua Portuguesa).

No Museu do Futebol e na exposição sobre Clarice Lispector esse processo começou a partir de ideias e referências imateriais, e após conhecerem melhor os temas, com pesquisas, conversas com especialistas e leituras, os dois ajudaram a criar a dramaturgia que iria contar a história da personagem, Clarice Lispector, ou da situação, o futebol feminino.

Surge uma grande inflexão na nossa vida novamente, que é o Museu do Futebol e a exposição da Clarice Lispector, que é criar exposições para não obras, ou seja, não temos a obra. Temos o espaço, temos o tema. Museu imaterial que a gente vai preencher com ideias. E, a partir disso, toda nossa experiência, aquilo lá atrás, o Gordon, John Kage, todo o pessoal das instalações. Aqui é uma série de experiências que a gente vai promover para o corpo que se move, o corpo sensível se

movendo por vários espaços e a gente vai promover experiências em série nesse percurso.¹⁶² (THOMAS, 2021).

Portanto, como segundo ponto, consideram o que será exposto na criação, objeto material ou imaterial. A primeira etapa está fortemente ligada à segunda. Tendo o roteiro pronto e o que será exposto definido, começa a terceira etapa, relacionada à preocupação com a fruição do público, e, sobre isso, Mario Vázquez, museógrafo cujo trabalho era conceitualmente ligado ao teatro, é categórico: a informação deve ser clara, a estrutura narrativa deve ser encadeada com início, com uma apresentação ou prólogo, desenvolvimento da ideia e conclusão, como na dramaturgia, e o visitante deve ser considerado ator, ou seja, atuante no espaço, ele deve ser considerado como elemento móvel e de modificação quando se desenha o espaço. O objeto não é o único elemento presente. Daniela, quando indica na entrevista que o trabalho deles é desenhar uma experiência para o espectador, segue o que Mario Vázquez fazia em suas exposições. Além disso, a fruição do visitante deve ser estudada. O visitante não pode sentir-se perdido no início, e precisa ter liberdade de tempo e de caminhos a trilhar, segundo Vázquez. Essa liberdade de tempo é garantida nas três exposições, assim como uma introdução esclarecedora. Porém, pela construção narrativa no Museu da Imigração, apesar do visitante conseguir fisicamente seguir outros caminhos, o espaço foi feito para que os módulos fossem seguidos na ordem planejada, pela característica de causa-consequência do roteiro temático. Na Exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela*, essa relação é ainda mais forte, porque a construção do apartamento dá pouca possibilidade física para os visitantes criarem outras ordens espaciais, tendo que seguir o fluxo. Já a exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* é a que traz maior liberdade física. Apesar de estar dividida em módulos, apresentados na planta baixa com suas respectivas numerações, e apesar da ordem narrativa ter uma ordem cronológica situada entre 1940 e 2019, pela característica não sequencial dos módulos (cada módulo não possui ligação temática forte com o seguinte), e pelo espaço físico permitir, é possível que o visitante quebre a ordenação preestabelecida sem grandes danos para seu entendimento da linha dramática. A desvantagem de ter uma construção espacial com percurso definido é limitar diferentes construções de leitura para o público.

¹⁶² ENTRE A CAIXA PRETA E O CUBO BRANCO – Panorama da Cenografia e da Expografia no Brasil. Curso na Escola Itaú Cultural realizado em 1 de julho de 2021. Disponível em: https://youtu.be/_UXZe76UycM Acesso em: 8 set. 2021. (59min 50seg.).

E, finalmente, sobre as técnicas construtivas ou elementos que fazem parte da construção do espaço, Felipe, sendo arquiteto de formação, fala em diversas passagens tanto da entrevista quanto no curso do Itaú Cultural que ele não só desenha o mobiliário a ser usado – como suportes, vitrines, paredes móveis, móveis cenográficos, estruturas de divisão ou de sustentação dos módulos, bancos, etc. – quanto faz questão de estar presente na construção, muitas vezes sendo o próprio construtor. Isso lhe garante autoria na criação dos elementos e liberdade para a criação de simbologias, e algumas vezes, como já apontado, tem a oportunidade de criar objetos que acabam musealizados, como as criações que fez para o Museu da Imigração, com os móveis, camas, gaveteiros e estantes, que passaram a integrar o acervo. Quanto à escolha de músicas e iluminação, os dois não fazem a criação sozinhos, mas contam com importantes parcerias que tanto ressaltam. Sobre a iluminação, perguntamos na entrevista:

Luciana: Vocês desenharam a iluminação também?

Daniela: Não.

Luciana: Porque a iluminação sempre é bem importante nas suas exposições.

Daniela: A gente tem muita consciência, né? A gente tem muita experiência por causa do teatro. Mas a gente não desenha, não (informação verbal)¹⁶³.

Apesar de não desenharem, mas por terem consciência da importância e da função da iluminação pela experiência com o teatro, o casal sempre traz a iluminação como um elemento fundamental, importante para a dramaticidade e para a criação de hierarquias na narrativa. Vázquez dizia que a iluminação é 50% da exposição, pelo poder de escolha e edição que ela fornece. E, nas três exposições, podemos verificar que seu uso não é ingênuo, mas sim um instrumento dramático e simbólico.

Quanto à sonoplastia, também bastante presente, sendo em músicas no Museu da Imigração, nas narrativas das cartas no Museu do Futebol, ou em leituras na exposição da Clarice, assim como os vídeos, animações e design gráfico feitos especificamente para as exposições, Felipe e Daniela exaltam as empresas colaboradoras. Todas as empresas são nomeadas nas fichas técnicas, e em alguns casos, como na ficha da exposição de longa duração do Museu do Imigrante, os

¹⁶³ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

profissionais responsáveis estão também discriminados. Os dois citam vários deles durante suas conversas, ressaltando sua importância e as parcerias de maior duração que criam com alguns. Para citar algumas colaborações que são fundamentais para a Expografia de cada mostra, sublinhamos que o design gráfico da exposição *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol* foi fundamental não só esteticamente, mas para firmar o conceito de complementaridade com a escolha de cores e para dar unidade entre Expografia, site e projeto do marketing; já na exposição de longa duração do Museu da Imigração, muitos módulos tinham como objeto exposto os vídeos, curtas-metragens e entrevistas filmadas de imigrantes, além das músicas datadas desde o início do século; e, finalmente, na exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela* gravações como a filmagem da barata agonizando são de extrema potência simbólica e materializam o conceito que foi trazido apenas por frases da obra da autora.

O casal, portanto, estabelece uma metodologia de trabalho que segue na criação de suas Expografias, e como veremos a seguir, algumas delas também são adotadas na cenografia teatral.

3.3 Comparativo entre a Cenografia e a Expografia no trabalho de Thomas e Tassara

Uma das inspirações para este estudo, e também um dos seus objetivos, é entender como o processo de criação e de trabalho da cenografia teatral se aproxima e se afasta dos processos da Expografia na visão dos cenógrafos escolhidos. Ao longo da pesquisa entendemos a importância na diferença das terminologias usadas na Expografia, para que esta atenda de maneira integral a função que ocupa dentro da Museologia, e especificamente da Museologia Crítica, sendo um instrumento para que o museu se torne o espaço para a dialogia. Esse objetivo nem sempre aparece no teatro, ou aparece de forma diferente, dada sua natureza e relacionamento com o público. Ao serem questionados sobre a relação entre Cenografia e Expografia, Daniela e Felipe dividiram a explicação entre o dia a dia do trabalho com a equipe existente no museu, e o processo de criação do desenho, da técnica construtiva e do resultado estético entre as duas linguagens:

Luciana: Eu gostaria de saber se vocês veem relação no fazer da Expografia e no fazer do teatro, no processo de criação, no processo com as pessoas, na relação com o curador, na relação com o diretor, se existe para vocês essa relação.

Felipe: No trabalho é. É, no trabalho é bem diferente a relação.

Luciana: Por quê?

Felipe: Teatro é mais experimental, mais livre, pelo menos esses trabalhos que a gente faz, a exposição tem sempre um institucional.

Daniela: Tem uma expectativa. Uma expectativa em relação ao que está sendo exposto ali.

Felipe: Tem um tema, né? Os curadores, as obras. E o teatro é isso... Teatro é a própria obra, é a cenografia. O que a gente procura fazer no teatro é que no teatro os cenários sejam personagens, que os cenários sejam um percurso. Assim também, se transformam.

Luciana: Vocês acham que na Expografia não? Porque eu vejo a cenografia de vocês, do museu...

Felipe: Não, mas você falou do trabalho, da relação do trabalho. Acho que para mim é completamente diferente.

Daniela: É mais leve o teatro para você?

Felipe: Não, é porque a exposição tem outros... tem compromissos que o teatro não tem. O teatro tem outros compromissos também, mas não são... eles são diferentes.

Daniela: Você fica mais amarrado, você acha? Na exposição?

Felipe: Bom, você não tem o museólogo.

Daniela: É, para começar.

Felipe: Você não tem plano museológico, você não tem obras.

Daniela: Como é que é? Os herdeiros dos artistas...

Felipe: É, enfim, tem toda uma situação.

Daniela: É, mas você fala quase como se fosse o seu pertencimento, a sua relação com essas coisas, mas o processo de criação não é muito diferente. É muito diferente?

Felipe: Eu acho que é.

Daniela: É, tem um detalhe: no teatro a preocupação com o design é muito pequena, sabe? A gente não tem preocupação com o design, quase nunca. No sentido de que não tem uma ideia de beleza. Uma ideia de pertencimento a esse momento. Hoje em dia você não quer fazer uma parede pintada de azul numa exposição como você fez há um tempo atrás, você se preocupa com isso. Mas, uma peça de teatro, se precisar, vai estar lá a parede azul horrorosa, se for necessário para...

Felipe: Mas, são situações diferentes do teatro. Por exemplo, os vasos, não, os isopores. como é que chama? *Tragédia e comédia*¹⁶⁴? No material, diz que não há uma preocupação do design, mas, por

¹⁶⁴ Espetáculo teatral: *A tragédia e a comédia Latino-americana*, direção de Felipe Hirsh, em cartaz em 2017.

exemplo, o oposto ou em *Lázarus*¹⁶⁵, que é uma cenografia extremamente técnica, ela é só técnica...

Daniela: A gente não fica preocupado em fazer um design elegante, no sentido assim de alguma relação com arquitetura. Na Expografia, a arquitetura é muito falante.

Felipe: É porque na Expografia você chega perto (o visitante em relação ao cenário).

Daniela: É, chega perto.

Felipe: Você chega perto. Na cenografia do teatro você...

Daniela: E na Cenografia de Expografia, você está lidando com arquitetura o tempo todo. Gavetas, vitrines, mesas, tem esse império da linguagem da exposição que é um negócio que vem, que pesa uma tonelada nas costas...

Felipe: Etiquetas, textos, conteúdo, interação...

Daniela: E, no teatro, design é irrelevante. Lógico que vai ter um momento que você vai ter que trabalhar com isso, mas o design pode ser extremamente cafona, pode ser somente desatualizado.

Felipe: Mas, o legal do teatro é o experimento.

Daniela: Sempre, para gente é.

Felipe: É um experimento e ele se transforma quando está sendo executado. E a Expografia tem que ter um projetinho, e seguir o projeto, senão, não dá certo.

Daniela: Verdade.

Felipe: O teatro se seguir o projeto não dá certo.

Daniela: Ainda mais o teatro que a gente faz. O teatro que a gente faz é sempre um teatro que está tentando destruir alguma coisa que já existiu. Está tentando arranjar uma brecha no arcabouço das coisas para fazer alguma coisa acontecer lá. Isso é um trabalho que a gente faz com... Sobre a relação Expografia *versus* Teatro...

Luciana: E são vocês que desenham? Vocês que fazem tudo isso?

Daniela: Tudo, tudo, tudo, tudo. Até o último parafuso. A gente teve que fazer, a gente tinha uma equipe legal de meninas maravilhosas que estão com a gente também desde lá.

Mas tem várias parcerias maravilhosas que surgem nesses trabalhos. Parceria é fundamental, né? Porque é tudo experimental. Isso que eu estou falando, de qualquer maneira, em qualquer momento a cenografia tem isso. A cenografia é um lugar de experimentação de coisas que nunca foram feitas. Cada design praticamente exige, por exemplo, mesmo esse triedo, a gente fez em curva, e tinha que reagir junto com a projeção mapeada, enfim, você acaba entrando num lugar que você tem

¹⁶⁵ Espetáculo teatral: *Lázarus*, direção de Felipe Hirsh.

que desenvolver junto com os técnicos o design, a performance, toda a tecnologia. É legal isso, porque você está sempre num lugar meio de ponta, de experiências. É bem divertido. (informação verbal)¹⁶⁶.

Como se percebe nessas falas, os cenógrafos colocam a criação no museu como algo que deve ser pré-estabelecido antes de ser experimentado no espaço, o projeto é algo fundamental, forte e às vezes pode ser limitador, além de sofrer uma influência maior de atores externos aos dois, como o curador. Já no teatro que eles praticam, desde a contratação de seus serviços, combinam uma relação de muita liberdade criativa, sendo o diretor do espetáculo um colaborador menos decisivo para o resultado final do cenário do que a figura do curador. O cenário é construído em um processo que inclui os ensaios e que pode se modificar ao longo do tempo, estando “pronto” apenas na estreia do espetáculo, mas sem nunca perder seu caráter potencialmente mutável.

Daniela pergunta a Felipe se ele se sente mais livre no processo criativo teatral, e ele responde que, apesar das duas experiências terem seus respectivos compromissos que os balizam, no museu existe a figura do museólogo, do que eles chamaram de “herdeiros dos artistas” e as obras, que são limitadores, e cujos papéis não têm relação com nenhuma figura no fazer teatral. O cuidado com as obras, o fato de a cenografia no museu estar lá para exaltar outro objeto, ou ideia, e não ter sua função por si só¹⁶⁷ torna-a mais dependente de um pensamento de design arquitetônico que o teatro não necessita. Os desenhos de mobiliários para exposições são um bom exemplo da aplicação deste pensamento, além da relação muito mais próxima que o visitante tem com a cenografia de exposição, e que poucas vezes acontece no teatro, e mesmo quando acontece a convenção teatral permite outro rigor nas práticas construtivas e de design.

Consideramos que um ponto controverso na declaração seja assumir a imagem do cenário de teatro como uma personagem, como uma linha narrativa, mas não enxergar essa característica em suas Expografias. As três exposições analisadas, e outras que nos deparamos ao longo do estudo, mostram o contrário. Pegando como exemplo a exposição da Clarice Lispector no Museu da Língua Portuguesa, a Expografia

¹⁶⁶ Entrevista concedida por THOMAS, D.; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

¹⁶⁷ Apesar de discordarmos em parte de que a cenografia teatral é tão independente do resto dos elementos que formam o espetáculo, já que a nosso ver o cenário está para a narrativa, como estão atores e textos no fazer teatral pós-romântico. Já se considerarmos a cenografia como instalação ou cenografia expandida esse pensamento é coerente.

criada construiu uma personagem, que era um ponto de vista de Daniela e Felipe (e dos curadores) sobre a personagem Clarice. Ela foi construída a partir de suas frases, obras e biografia, e, como toda exposição, retrata um ponto de vista. Criou-se um apartamento para uma personagem, um caminho a ser percorrido pelo visitante que assim adentra em uma “gênese”¹⁶⁸ criada para Clarice, com seus textos, seus gostos pessoais, suas inquietações transcritas em seus textos, etc. Portanto, a Expografia foi a grande responsável por organizar a linha dramática da personagem, ao mesmo tempo criava um percurso para que o público a conhecesse.

Como último ponto tratado pelos cenógrafos, eles indicam o fato de gostarem de fazer parte de todo processo construtivo, tanto na Expografia quanto na cenografia teatral, não só desenvolvendo o projeto de design, mas criando os desenhos técnicos, acompanhando os colaboradores especialistas em cada técnica e, muitas vezes, construindo de fato os objetos. Por toda a história profissional dos dois artistas, tanto depois de unirem-se quanto em seus trabalhos progressos, salientam esse aspecto de seus processos, característica que é muito comum na arte teatral, historicamente, já que essa é uma arte artesanal. Aproximam, assim, a cenografia teatral da Expografia, tornando-as iguais no grande guarda-chuva do fazer cenográfico.

A seguir, comparamos esteticamente algumas obras teatrais, cenografadas por eles, e as três exposições, para ressaltar as pesquisas estéticas que permeiam seus trabalhos:

No espetáculo *All Strange Away*, dirigida por Geral Thomas e em cartaz em Nova York, em 1984, Daniela coloca pela primeira vez em prática um efeito visual que se tornaria mote de sua pesquisa na Expografia. Esse efeito consiste em ter duas fontes de iluminação, uma por fora da estrutura e outra por dentro, que se alternam. A estrutura é feita por materiais como o tecido filó ou o “espelho meia prata” que têm como característica ficarem translúcidos quando a fonte de luz interna se acende, ou opacos quando a fonte de luz externa está ligada. No caso do espelho meia prata, isso faz com que o observador, que está do mesmo lado que a luz, seja refletido.

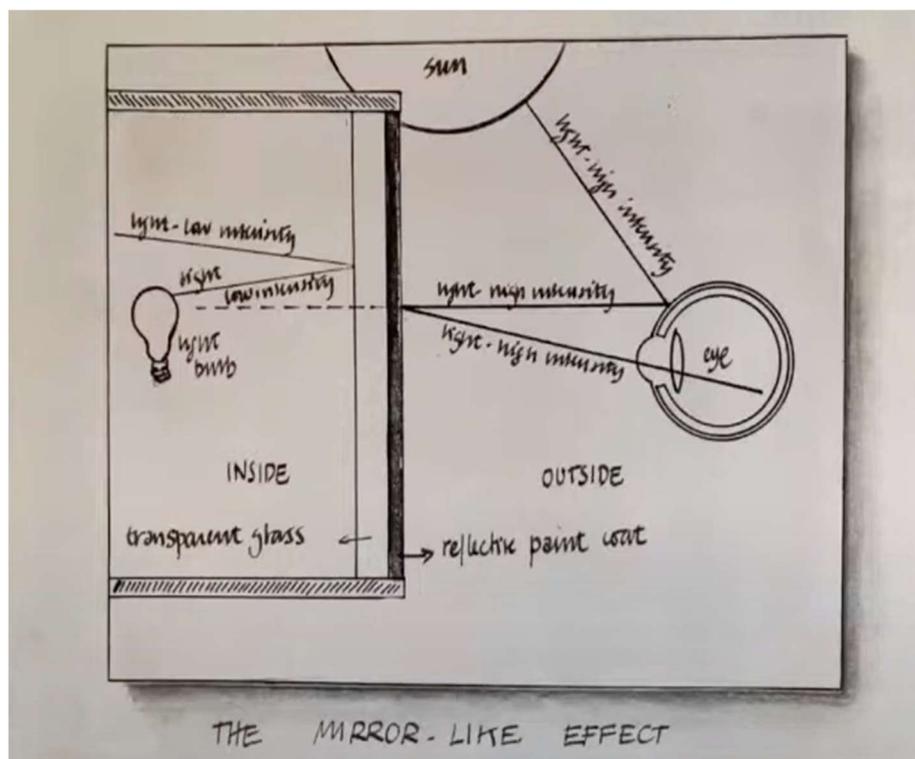
¹⁶⁸ Conceito trabalhado a partir do teatro Realista, que nasceu das vanguardas do século XX, e que prega, como método de construção da personagem, principalmente no trabalho do ator, a criação de uma biografia prévia ao texto dramático para trazer maior realismo e coerência às intenções, pensamentos e ações da personagem em cena.

Figura 85: Cubo de espelho, espetáculo *All Strange Away*.



Fonte: site oficial de Gerald Thomas (1984).

Figura 86: Explicação da técnica de transparência



Fonte: THOMAS, D

Na exposição *A Hora da Estrela (Clarice Lispector)*, o efeito era usado para que o visitante, que entrava em um cubo de espelho meia prata pudesse ora se ver refletido, ora ver as frases de Clarice aparecerem no ar, como textos flutuantes e que, ao mesmo tempo, refletiam-se no cubo milhares de vezes, já que, nesse efeito, o espelho não fica inteiramente translúcido.

Figura 87: Maquete 3D da sala do cubo espelhado e fotografia do efeito na sala de exposição parte da exposição Clarice Lispector - A Hora da Estrela do Museu da Língua Portuguesa, 2007.



Fonte: THOMAS, D. (2006).

O tecido filó também é um material largamente explorado por eles. O tecido também tem a característica de tornar o que está atrás visível quando recebe luz direta, ou torna-se uma parede opaca quando a fonte de luz está do mesmo lado que o espectador. No Museu do Imigrante e na exposição do Museu da Língua Portuguesa, esse instrumento foi usado para revelar e esconder malas de viagem dos imigrantes e frases da autora.

Figura 88: Efeito da transparência do tecido filó em 3 momentos: fotografia da exposição no MLP, Maquete eletrônica do módulo 3 no MI, e fotografia desta mesma sala na exposição do MI.



Fontes: THOMAS, 2007

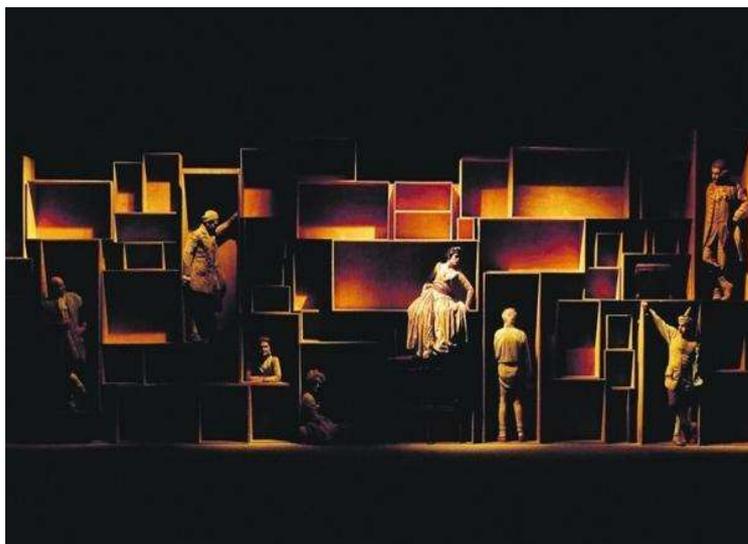
Fonte: T+T Projetos., 2010

VISTA MÓDULO 2C
MALAS

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Vemos uma relação estética clara entre o mobiliário criado para o espetáculo teatral “O Avaro”, último espetáculo interpretado por Paulo Autran, em 2006, e realizado pela Sutil Companhia de Teatro e a exposição de longa duração no Museu da Imigração. Enquanto, no teatro, os atores usavam os espaços vazados, esse papel é dado aos objetos no museu, criando uma questão interessante sobre em que está o foco em cada linguagem.

Figura 89: espetáculo *O Avaro*.



Fonte: Jornal Gazeta do Povo (2014).

Figura 90: Estante com nichos para os móveis. MI.



Fonte: BIRINDELLI, L (2021).

Figura 91: Telas e televisores usados para projeções em 3 momentos: abertura das Olimpíadas 2016, exposição de longa duração do Museu do Futebol e exposição Contra-Ataque! As mulheres do futebol, MF, 2019



Fontes: Figura à esquerda. Site do jornal Folha de S. Paulo (2016).

Fonte: Figuras ao centro e à direita: site oficial do M.F (2021). <https://museudofutebol.org.br>

O uso de telas e projeções também é um ponto que Daniela e Felipe exploram cada vez mais. No Museu do Futebol, em mais de um módulo, temos as televisões ou telas mostrando não só gravações de jogos, como também depoimentos de jogadoras e frases. Na Figura 91, primeiro quadro à esquerda, é apresentada a cenografia fora do teatro e fora do museu, uma cenografia de escala colossal para as aberturas dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro 2016, projeto dirigido pelo casal. Vemos uma estrutura que serve tanto como local de performance quanto de base para projeção. A tecnologia se faz presente no trabalho dos dois.

A sala de gavetas da exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela* foi fruto de uma pesquisa que começou no espetáculo *Trilogia Kafka – Metamorfosis*, dirigida por Gerald Thomas e encenada pela Cia. de Ópera Seca, em 1988. No teatro a cenógrafa cria uma biblioteca descomunal, com mais de 6m de altura, o quê, segundo ela, foi um exagero, já que só era possível ver essa extensão até a terceira fileira do público. Porém, a pesquisa pelas linhas verticais e nichos em um mobiliário imensamente opressor, voltou na exposição do Museu da Língua Portuguesa trazendo as cartas e manuscritos de Clarice, tornando a sala uma das preferidas do visitante, onde sua curiosidade era instigada e onde o ritmo da exposição ganhava um respiro meditativo. Mais uma vez explorando o mobiliário, mas agora no Museu da Imigração, as gavetas tornam-se fixas, limitando a escolha que o público tinha na exposição anterior, mas que iluminadas por dentro, revelam as cartas dos imigrantes para familiares e cartas de aceite em nosso país, além de ser painel para projeção, como vemos na fotografia. Aqui nos deparamos com diferentes formas para o mesmo pensamento cenográfico.

Figura 92: Espetáculo “Trilogia Kafka, Metamorphosis”, dir. Gerald Thomas.



Fonte:

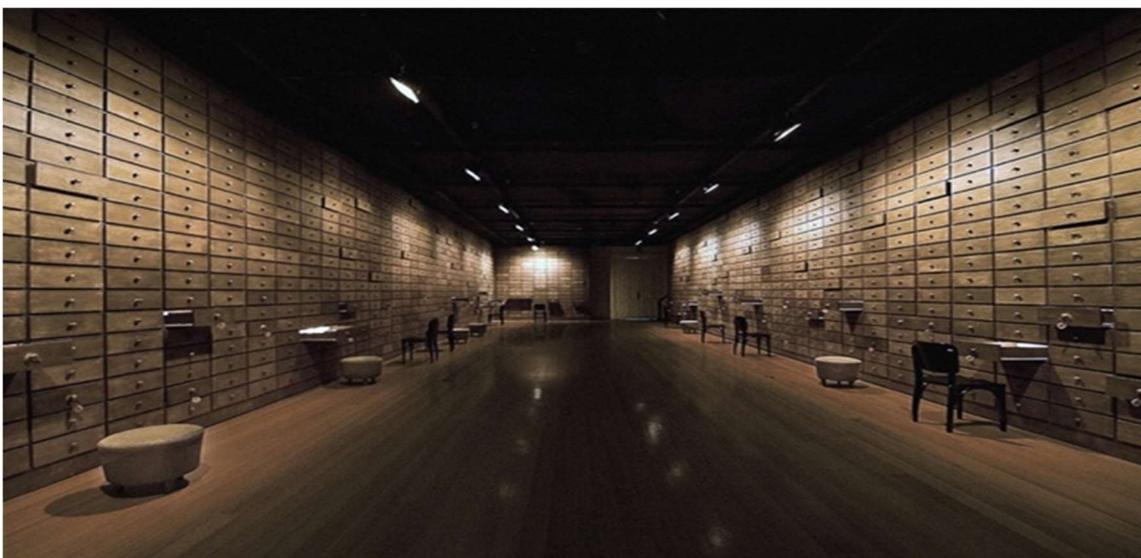
<https://www.geraldthomas.com/photos/kafka.htm>

Figura 93: Estante do MI, Módulo 4B



Fonte: BIRINDELLI, L. (2021)

Figura 94: estante de gavetas no MLP



Fonte: THOMAS, D. (2007)

Como fica demonstrado nessa resumida comparação entre projetos teatrais e expográficos da dupla, é perceptível que os cenógrafos perseguem alguns temas em suas pesquisas estéticas, como: materiais com características de transparências e solidez determinados pela iluminação, a estética de mobiliário desenhados por eles como estantes com nichos para ressaltar protagonismos e super escalas de estantes que ora dão a sensação de opressão, ora transformam o ambiente em espaço

meditativo, projetos que exploram apenas linhas angulares verticais e horizontais e o uso de tecnologias de ponta e projeções nos mais diferentes formatos, como em televisores, telas planas ou projeções adaptáveis à superfície. Esses são apenas alguns dos exemplos nos trabalhos que desenvolvem, mas seria possível realizar uma pesquisa mais aprofundada partindo dessas comparações e suas questões técnicas de design e efeitos estéticos sob o ponto de vista da arquitetura, o que nos afastaria de nossos objetivos nesse momento. No entanto, é importante e interessante perceber que estes cenógrafos seguem um pensamento artístico, presente tanto na arquitetura quanto no campo das artes, e especificamente nas Artes Cênicas, de desenvolvimento de linguagem autoral, criando uma assinatura para seus trabalhos, fruto essencialmente de tempo, de muita prática. Ele só é atingido com a maturidade do método de trabalho e do processo criativo, mas fica como um sólido exemplo de um caminho admirável a ser seguido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“*Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo.*” (Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*).

“Só depois eu iria entender: o que parece falta de sentido é o sentido.” (Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*).¹⁶⁹

Essa pesquisa, como grande valor dos processos acadêmicos, serviu como um grande instrumento de mudança. Foram adquiridos aprendizados quanto às metodologias de pesquisa científica; aprofundamento quanto ao conhecimento em teatro, e principalmente em Museologia, área pouco conhecida por mim até o início dos estudos, mas de grande interesse dado às experiências vividas previamente; mudanças no olhar sobre comunicação, trazendo um ponto de vista menos unilateral e passivo, e mais colaborativo, múltiplo e participativo; além de trazer o contato com profissionais referenciados da Museologia e da Cenografia, ao ter a oportunidade de mais do que pesquisar profundamente o trabalho de dois cenógrafos que me são muito caros, ainda poder dialogar com eles e ter a experiência de partilhar das vivências que esses artistas tiveram em sua jornada. Ao concluir a dissertação, porém sem a sensação de que a pesquisa se finaliza aqui, procuro trazer à consciência os passos que foram traçados, e para isso retomo os objetivos que perseguia no início do processo.

Essa dissertação visa compreender a Museologia como um campo interdisciplinar e multiprofissional ao traçar paralelos com o Teatro, e verificar as contribuições que uma área pode proporcionar para o processo de criação cenográfica da outra.

Procuramos nos objetivos específicos trabalhar:

- Por meio de pesquisa bibliográfica, entender os conceitos da Museologia, com foco na Museologia Crítica, e verificar similaridades com o Teatro Épico Político, tanto em seu período moderno de formação quanto em seu pensamento contemporâneo;

¹⁶⁹ Essas duas citações foram usadas como ponto de partida fornecida pela curadoria na exposição *A Hora da Estrela* (Clarice Lispector), MLP, e estavam presentes na Expografia.

- Aprofundar o conhecimento sobre o trabalho e os processos criativos da cenógrafa Daniela Thomas, representante da Expografia e da cenografia teatral brasileira contemporânea, e criar um registro acadêmico de sua produção;

- Contribuir para o pensamento multidisciplinar da Museologia por meio de um processo de pesquisa que pretende tratar sobre dois campos de conhecimento de forma igualitária.

Esse texto foi retirado do Memorial de Qualificação, apresentado pouco antes da metade do tempo estipulado para o mestrado, e muito foi discutido a partir dessa apresentação. Como demonstrado nas três exposições analisadas, dentre muitas outras (a certo ponto entendeu-se que mais do que três seria uma escolha excessiva para este tipo de estudo), mas que são consideradas emblemáticas no trabalho dos dois importantes cenógrafos brasileiros, foi possível compreender o quanto a Museologia se faz como um campo multidisciplinar, pela sua própria natureza. Levando em consideração a divisão dos tipos de museus existentes, a prática do dia a dia dos Museus de Sociedade estudados aqui, ou seja, a Expografia praticada em cada um deles, abre espaço para que processos artísticos dentro da criação cenográfica sejam instrumentos para a comunicação com o visitante das exposições. E que essa comunicação, por seu próprio conceito, além de não poder levar como ponto de partida um público homogêneo, também não pode ser feito de maneira individual. Durante todo o processo houve a lembrança de que as parcerias são fundamentais para a dialogia e, assim sendo, além dos parceiros no fazer cenográfico, Daniela Thomas nos lembra de que, sem Felipe Tassara, ela não estaria no ponto em que se encontra. Essa foi uma importante mudança no estudo, Daniela Thomas e Felipe Tassara são indissociáveis para entender a Expografia que representam. E esse fato colabora em demonstrar o primeiro objetivo de entender os processos museológicos como multidisciplinares e interprofissionais, uma vez que, dentro da pequena equipe que representam, já existe um olhar múltiplo, relacionando à arquitetura, às artes plásticas, ao teatro e ao cinema, às técnicas cenográficas e à curadoria. Afinal, foi visto que os dois sempre trabalham como cocuradores dos projetos que atuam, além de exercerem intensa troca com seus colaboradores.

Tendo, então, esse novo ponto de partida, seguindo a determinação de que o estudo seria mais focado em um menor número de projetos, e que ele deveria abordar dois cenógrafos como um time, e não apenas um indivíduo, organizou-se uma metodologia para que os buracos e falhas de entendimento no campo da Museologia fossem sanados antes do início das análises dos exemplos. Foi fundamental entender, logo no primeiro capítulo, o tipo de fazer museológico que trataríamos, e essa escolha

já havia sido feita (talvez de maneira não consciente, mas “um dos indiretos modos de entender é achar bonito.” Clarice Lispector¹⁷⁰) ao escolher o objeto de análise e os cenógrafos responsáveis, além da natureza das três instituições que abrigaram as exposições. Porém, esse braço da Museologia ainda não havia sido identificado quando iniciei meu processo, e durante aulas, orientações e levantamentos biográficos, chegamos à conclusão de que o que se criava com a cenografia de Thomas e Tassara era um diálogo, mais do que um discurso. Era também uma criação de experiência narrativa que coloca o visitante como ser participativo, ou ator da ação (fato que trouxe o primeiro encantamento sobre esse tipo de projeto). Foi feito um percurso sobre a história das exposições pós-Revolução Francesa e abertura das coleções para o grande público, assim como experiências expográficas de vanguarda que se iniciaram com o Grupo Vienense de Secessão, e também as tentativas de união de linguagens artísticas que ganham nome por R. Wagner, mas que possuem consequências fundamentais na construção do pensamento artístico atual, como a Cenografia Expandida. Chega-se ao momento, na década de 1950, em que Rivière e, mais tarde, Devallès passam a perceber as mudanças que a Museologia estava sofrendo, e que denominaram Nova Museologia. Porém, esse conceito ainda abarca diversas formas e objetivos no fazer museológico, e mergulhando um pouco mais no assunto, chegamos à Museologia Crítica. Esse conceito traz como principal preceito a ideia de que o museu deve ser um espaço de debate, conflito, exposição e análise de pontos de vista, e não transferência de informação. Esse objetivo nos lembra muito os intuitos do Teatro Épico Político, que nasceu entre as décadas de 1910 e 1920 com importantes encenadores como Meyerhold, Piscator, Brecht, entre outros. Não é à toa que a Expografia de Thomas e Tassara se coloca no museu acionando-o como local de embate dialógico. Basta conhecer os espetáculos de que tomam parte, seja como cenógrafos, ou encenadora, no caso de Daniela, e que possuem grande apelo dialético, muitas vezes com bases visíveis no trabalho do encenador Bertolt Brecht.

No entanto, durante esse levantamento histórico-conceitual, debatemo-nos com mais um ponto fundamental para que a pesquisa fosse coerente em seus objetivos: entender as funções, semelhanças e diferenças das áreas pertencentes exclusivamente ao estudo de museus, e que não são comumente abordadas na área de teatro, a Museografia e a Expografia, visando ter um entendimento mais aprofundado da diferença de função entre a Museologia e a Museografia. E, após essa importante escala, verificar como as biografias dos artistas os colocou na Expografia.

¹⁷⁰ LISPECTOR, C. **A maçã no escuro**. 1. ed. São Paulo: Rocco, 1998. 336p.

Após apresentar cada exposição a ser abordada, resolvemos elencar os pontos de análise que seria feita em cada projeto. É evidente que as questões museológicas vistas individualmente são aplicáveis às outras duas exposições, e ao fazer essa escolha, pudemos criar uma relação entre a teoria da Museologia e a prática expográfica, e perceber como, e se, as discussões acadêmicas são levadas para o dia a dia prático. E, assim, a partir da construção de acervo na abertura do Museu da Imigração, foi possível perceber como objetos de uso cotidiano, como escovas de cabelo, brinquedos, mobiliário de uma hospedaria tornaram-se simbólicos de uma sociedade em transformação. Eles passaram a representar toda uma geração de estrangeiros que chegaram ao Brasil cheios de esperança por uma nova vida, e que, hoje, reconhecemos como nossos pais, avós, bisavós, ou mesmo em uma nova onda imigratória, como nós mesmos. Esses objetos transformados em Semióforos ganham valor por meio do processo de musealização, e tornam-se símbolos potentes ao encaixarem-se no que foi chamado Objeto-Devir. Essa transformação também ocorre com objetos cenográficos por suas representações e mimeses simbólicas, e são vistos com abundância no trabalho da dupla, seja nos beliches do MI, no grande gaveteiro e no colchão datilografado da exposição sobre Clarice, ou mesmo na mesa de pebolim feminina do MF. A pergunta que se levanta nessa discussão é: essa construção e transformação do objeto, usado na ambientação e construção narrativa, serviu para aproximar o visitante e provocar a catarse, ou trazer um distanciamento crítico? E a resposta: depende do transporte que cada situação quer propor ao visitante, mas algo está posto, o pensamento analítico será sempre necessário.

Num segundo momento, é trazido, por meio da obra e personalidade de Clarice Lispector, o processo criativo cenográfico para a construção narrativa (como também vimos no MI). Mas mais especificamente, a construção de uma personagem. O que vemos nessa exposição não é Clarice por ela mesma, mas Clarice como personagem construída pelos olhos da curadoria, papel também desempenhado por Felipe e Daniela. É abordada como se dá essa relação entre cenógrafo e curador, delícias e percalços. Nesse momento também são levantadas mais fortemente as pesquisas estéticas que os artistas desenvolvem ao longo de seus trabalhos, não apenas para o trabalho dentro de exposições, como o uso do espelho-prata e do tecido filó. Muitas dessas pesquisas estão presentes nas três exposições e são apontadas no momento em que a dissertação faz sua análise comparativa.

Ao abordar a terceira e última exposição no MF, a Museologia Crítica é analisada na construção do cenário. São discutidos os termos que precisam ser usados nos

momentos mais pertinentes, como a dialogia e a dialética, e a demonstração de como e porquê essa exposição é dialógica.

Depois da análise das exposições individualmente, foi preciso colocá-las em comparação direta, para demonstrar os métodos recorrentes no processo criativo dos cenógrafos, suas pesquisas estéticas, mas também as semelhanças e diferenças com que as instituições tratam a Expografia, o cenógrafo e seus colaboradores. considerando, como foi apontado, que não existe Museologia Crítica sem que haja parcerias e vozes devidamente reconhecidas. Fizemos isso ao desenvolvermos uma tabela comparativa de fichas técnicas, levantando questões pertinentes à Expografia e a organização de cada museu, comparando fotografias das exposições e de outros trabalhos, como espetáculos teatrais, mas principalmente levantando questões que não necessariamente são respondidas nesta dissertação, pois como já foi dito, este é um estudo que pretende continuar além do tempo do mestrado.

Ao final da dissertação, foram escolhidos alguns apêndices que ilustram nossas escolhas e análises, entre eles: uma biografia dos trabalhos de Daniela e Felipe, a entrevista dada por eles na íntegra, plantas baixas e maquetes eletrônicas das exposições, um estudo de público da exposição do Museu do Futebol, fotografias das exposições e uma narrativa-relato de uma educadora que participou da exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela*, escrita a partir da experiência vivida com a visita de um grupo de Educação para Jovens e Adultos (EJA).

Apesar das grandes mudanças sofridas na estrutura da dissertação e do direcionamento segundo algumas escolhas, consideramos que este estudo alcançou, em boa parte, os objetivos a que se propôs, e esperamos que ele possa contribuir para o pensamento multidisciplinar da Museologia por meio de um processo de pesquisa que pretende tratar sobre dois campos de conhecimento de forma igualitária, a Museologia e o Teatro.

REFERÊNCIAS

- ABREU, B. **Expografia brasileira contemporânea**: Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga. 2014. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. DOI 10.11606/D.16.2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-27062014-151154/pt-br.php>. Acesso em: 05 dez. 2020.
- BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução: Ronald Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM Editores, 2018.
- BOURRIAUD, N. **Pós-produção, como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRECHT, B. **Estudos sobre Teatro**. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978. 210 p.
- BRUNO, M. C. O. Estudos de Cultura Material e Coleções Museológicas: avanços, retrocessos e desafios. **Cultura material e patrimônio de C&T**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins–MAST, p. 14-25. 2009. Disponível em: <http://www.mast.br/projetovalorizacao/textos/livro%20cultura%20material%20e%20patrim%C3%B4nio%20de%20C&T/3%20Artigo%20Cristina%20Bruno.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2020.
- BRULON, B. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. **Informação & Sociedade**, João Pessoa, v. 25, n. 1, p. 25-37, jan./abr. 2015.
- CANCLINI, N. G. Los usos sociales del patrimonio cultural. **Encarnación, Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio**, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, España, p. 16-33, 1999.
- CARDOSO, P. M. **O que é a museologia e o patrimônio?** Lisboa: IGAC, 2014.
- CHAUMIER, S. El público, ¿Actor de la producción? Um modelo dividido entre entusiasmo y reticencias. In: EDELMAN, J.; ROUSTAN, M.; GOLDSTEIN, B. (eds.). **El museo y sus públicos, el visitante tiene la palabra**. Buenos Aires: Ariel, Arte y Patrimonio, y Fundación TyPA, 2013. p. 279-289.
- CURY, M. X. Metamuseologia: reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 9, n. 17, p. 129-146, jan./jul. 2020.

_____. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2006.

CRIMP, D. **Sob as ruínas do museu**. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

DEL CASTILLO, S. S. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. Tradução: SOARES, B. B.; CURY, M. X. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013. [S.l.: s.n.].

FERNANDEZ, L. A., **El programa Museológico, el proyecto arquitectónico y su desarrollo y aplicación museográfica**, 2011, p. 279.

_____. **Museologia e Museografia**. 3. ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2006.

FERNANDES, S. Daniela Thomas. **Revista Olhares/ Retrato**. São Paulo, n. 2, p. 168-181. jul. 2015. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002736227.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2022.

FIGUEIREDO, R. D. G.; MAZZILLI, C. T. S. **Expografia contemporânea no Brasil: a sedução das exposições cenográficas**. 2011. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FREITAS, L. A. A.; Freitas, A. L. C. Freire e Marx, os caminhos da dialética: ação e reflexão para transformação. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL PAULO FREIRE – EDUCAÇÃO COMO PRÁTICA DA LIBERDADE: SABERES, VIVÊNCIAS E (RE) LEITURAS EM PAULO FREIRE, 8., 2013, Recife. **Anais [...]**. Recife: Centro Paulo Freire – Estudos e pesquisas, 2013.

GUARNIERI, W. R. C. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos de Museologia**, Rio de Janeiro, IBPC, n. 3, p. 13-30. 1990.

HARRIS, J. Dialogismo y la experiencia del visitante. In: El Museo Dialógico y la Experiencia del Visitante. France, ICOFOM, ICONOFOM Study Series ISS, n. 40, p. 13-15, out. 2011. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOFOM_ISS_40-41143.pdf. Acesso em: 01 fev. 2022.

HOWARD, P. **O que é Cenografia?**. 2. ed. São Paulo: SESC, 2015.

JAMESON, F. Pós-modernismo e sociedade de consumo. In: JAMESON, F. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006a.

KONDER, L. **O que é dialética?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 28. ed. 1998.

KOPTCKE, L. S. Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 31, p. 185-205, 2005.

LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEITE, P. P. **A poética da intersubjetividade em museologia**. 1. ed. Lisboa: Marca d'Água Publicações e Projetos, 2012.

LISPECTOR, C. **A maçã no escuro**. 1. ed. São Paulo: Rocco, 1998. 336p.

LORENTE, J. P. Estrategias museográfica actuales relacionadas con la museologia crítica. 2006. Departamento de Historia del arte, Universidad de Zaragoza, **Complutum**, v. 26, n. 2, p. 111-120, 2015.

MANTECÓN, A. R. Los estudios sobre consumo cultural em México. In: MATO, D. (ed.) **Estudios y otras prácticas intelectuales latino-americanas en cultura e poder**, Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2002. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/qsdl/collect/clacso/index/assoc/D2190.dir/mato2.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2022.

MATE, A. **Evolução do Teatro Mundial**. in MATERial. Produzido para estudantes de artes cênicas do Instituto de Artes da UNESP. [S.l.: s.n.].

MICHALSKI, Y. Antunes Filho. In: _____. Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito elaborado em projeto para o CNPq. DANIELA Thomas. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15918/daniela-thomas>. Acesso em: 08 set. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

MIGNOLO, W. Museus no horizonte colonial da modernidade. Garimpando o museu de Fred Wilson (1992). **Museologia e Interdisciplinaridade**, v. 7, n. 13, p. 309-324, jan./jul. 2018.

MCKINNEY, J.; PALMER, S. **Scenography expanded: an introduction to contemporary performance design**. 1. ed. Londres, Inglaterra; Nova Iorque, Estados Unidos: Bloomsbury Publishing, 2017. 240 p.

NOGUEIRA, L. Enunciação: dialogia e dialética. **Universitas**, v. 2, n. 3, jul./dez. 2009.

PADRÓ, C. La museologia crítica como forma de reflexionar sobre los museus como zonas de conflictos e intercambio. In: **Museologia crítica y arte contemporaneo**, LORENTE, J. P.; ALMAZÁN, D. Zaragoza, Espanha: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

POMIAN, K. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi. 1. Memória-História**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, p.51-86. Disponível em: <http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Pomian%20%281984b%29.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2022.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo. Perspectiva. 1985.

THOMAS, D. As artes da cena: um caminho (entrevista com Daniela Thomas). **Sala Preta**. [S. l.], v. 4, p. 173-182, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57149/60137>. Acesso em: 8 set. 2021.

THOMAS, D; TASSARA, F. **Entrevista 1**. [out. 2021]. Entrevistadora: Luciana Olivan Birindelli. São Paulo, 2021. Entrevista concedida ao Projeto de pesquisa A Cenografia na Exposição Museológica: um estudo sobre Daniela Thomas e Felipe Tassara.

WAGNER, R. **A obra de arte do futuro**. 1. ed. Lisboa: Antígona, 2003.

Webgrafia

BRASIL + 500 Mostra do Redescobrimento. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbetes da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento217210/brasil-500-mostra-do-redescobrimento>. Acesso em: 09 set. 2021.

ENTRE A CAIXA PRETA E O CUBO BRANCO – Panorama da Cenografia e da Expografia no Brasil. Curso na Escola Itaú Cultural realizado em 1 de julho de 2021. Disponível em: [https://youtu.be/ UXZe76UycM](https://youtu.be/UXZe76UycM) Acesso em: 8 set. 2021. (24min 18 seg.).

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Daniela Thomas**. Teatro / Artes Visuais. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15918/daniela-thomasC> Atualizado em: 16 ago. 2019. Acesso em: 05 dez. 2020.

FOLHA DE SÃO PAULO: Disponível em: <https://www.folha.uol.com.br>, Acesso 11 de fev. 2022.

GERALD THOMAS, site oficial: www.geraldthomas.com/photos/allstrangeaway.htm . Acesso 11 de fev. 2022

MINOM. Movimento Internacional para uma Nova Museologia. **História e identidade**. Disponível em: <http://minom-portugal.org/ident.html>. Acesso em: 01. fev. 2022.

MUSEU DA IMIGRAÇÃO: Disponível em: <http://museudaimigracao.org.br> Acesso em 01 de fev. 2022

MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. **A Hora de Estrela (Clarice Lispector)**. Disponível em: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/memoria/exposicoes-temporarias/a-hora-da-estrela-clarice-lispector/>. Acesso em: 01. fev. 2022.

MUSEU DO FUTEBOL. **Exposição CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol**. Disponível em: <https://contraataque.museudofutebol.org.br>. Acesso em: 01. fev. 2022.

SP ESCOLA DE TEATRO. **Roda de conversa sobre cenografia e figurinos**. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/roda-de-conversa-sobre-cenografia-e-figurinos/>. Acesso em: 01. fev. 2022.

T+T PROJETOS. **Museum of Immigration**. Disponível em: <https://www.ttprojetos.com/new-project-45>. Acesso em: 01. Fev. 2022

Videografia

A VIDA DE BRECHT. Depoimento de Iná de Camargo Costa sobre Brecht e cinema. Direção: Slatan Dudow. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2010. 3 DVDs (Brecht no

Cinema, 453 min). p&b., color. Publicado no Youtube em 19 set. 2019. (26min. 35seg.). Disponível em: <https://youtu.be/myEr6pBt1PY>. Acesso em: 01. fev. 2022.

D-17. LINGUAGEM E DIALOGISMO. PGM 2. Universidade Virtual do Estado de São Paulo. UNIVESP. Publicado em: 22 nov. 2011. Disponível em: https://youtu.be/D3Cu0e_cTz0. Acesso em: 01. fev. 2022.

Escola Itaú Cultural: Entre a Caixa Preta e o Cubo Branco – Panorama da Cenografia e da Expografia no Brasil, 1 jul. 2021. (24 min. 18 seg.). Disponível em: <https://youtu.be/UXZe76UycM> Acesso em: 8 set. 2021.

Enunciação 1 – CONCEITO DE ENUNCIÇÃO com o Prof. Dr. José Luiz Fiorin. TV Cultura. Publicado em: 14 dez. 2011. Disponível em: <https://youtu.be/RQzJaFYiqhc>. Acesso em: 01. fev. 2022.

ENCONTRO com Daniela Thomas. Partes 1, 2, 3, 4, 5, 6, e 7. Revista E SESC SP. Publicado em: out. 2019, Disponível em: <https://youtu.be/-YfQ59RAOkI>. Acesso em: 01. fev. 2022.

LA MUSEOGRAFÍA en el siglo XXI: en memoria del museógrafo. Mesa de diálogo com Mario Vázquez Ruvalcaba. Museo Legislativo e El Espacio Cultural San Lázaro. Convidados: Raúl Méndez Lugo, José Enrique Ortiz Lanz e Lucio Lera Plata. Disponível em: <https://youtu.be/cn3ZnYCxq8w>. Acesso em: 9 out. 2020.

MÁRIO VÁZQUEZ: uma vida pela Museologia. In Colóquio acadêmico do PPGMUS. Apresentação de Prof. Dr. Camilo de Mello Vasconcellos, com mediação da prof^a. Dr^a. Maria Cristina Bruno. Palestra. Realizada em 28 out. 2020. Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMus – USP). Disponível em: <https://youtu.be/djx4cF7omWc>. Acesso em: 18 nov. 2021.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Cronologia dos trabalhos de Daniela Thomas, divididos por mídias e funções

Teatro

Cenografia e Figurino

- 1984 – All Strange away. De Samuel Beckett. Dir. Gerald Thomas.
- 1985 – Beckett Trilogy, de Samuel Beckett. Dir. Gerald Thomas.
- 1985 – Quartett, de Heiner Müller. Dir. Gerald Thomas.
- 1985 – 4 vezes Beckett. Dir. Gerald Thomas, com Ítalo Rossi, Sérgio Brito e Rubens Correa.
- 1986 – Quartett. Dir. Gerald Thomas com Tônia Carreiro e Sergio Brito.
- 1986 – Electra em Creta. Dir. Gerald Thomas, realização Cia. Ópera Seca.
- 1988 – Trilogia Kafka – um Processo, Uma Metamorfose e Praga. Dir. Gerald Thomas, realização Cia. Ópera Seca.
- 1988 – Carmem com Filtro 2. Dir. Gerald Thomas, realização Cia. Ópera Seca.
- 1990 – M.O.R.T.E. Dir. Gerald Thomas, realização Cia. Ópera Seca.
- 1990 – Fim de Jogo. Dir. Gerald Thomas, realização Cia. Ópera Seca.
- 1990 – Sturmspiel, espetáculo da Bayerische Staats Schauspielhaus, em Munique.
- 1991 – Warten auf Godot, espetáculo da Bayerische Staats Schauspielhaus, em Munique.
- 1991 – I Cosidetti Occhi, de Karlheinz Öhk, no Centro de Experimentazione Teatrale de Pontedera, Itália.
- 1991 – The flash and crash days. Dir. Gerald Thomas, realização Cia. Ópera Seca.
- 1994 – Bonita/ Lampião. Dir. Renata Mello.
- 1995 – Violeta Vita, de Luís Cabral. Dir. Beth Lopes.
- 1997 – Don Juan, de Molière. Dir. Moacyr Chaves.
- 1998 – Domésticas. Dir. Renata Mello.
- 1999 – Ricardo III, de Shakespeare. Dir. Yara Novaes.
- 2000 – Pai, de Cristina Mutarelli. Dir. Paulo Autran e atuação Beth Coelho.
- 2000 – A Megera domada, de Shakespeare. Dir. Mauro Mendonça Filho.
- 2000 – Duas Mulheres e um cadáver, de Patrícia Mello.
- 2001 – Os Lusíadas, de Camões. dir. Márcio Aurélio.
- 2001 – Nostalgia, Dir. Felipe Hirsch, realização Sutil Companhia de Teatro.
- 2002 – Solitários. Dir. Felipe Hirsch, realização Sutil Companhia de Teatro, com Marco Nanini e Marieta Severo.
- 2002 – Frankensteins. Dir. Jô Soares.
- 2002 – Passatempo. Dir. Renata Mello.

- 2003 – Alice ou A última mensagem do cosmonauta para a mulher que ele um dia amou na antiga União Soviética. Dir. Felipe Hirsch, realização Sutil Companhia de Teatro.
- 2003 – Morte de um Caixeiro Viajante, Dir. Felipe Hirsch, realização Sutil Companhia de Teatro, com Marco Nanini e Juliana Carneiro.
- 2003 – Temporada de Gripe. Dir. Felipe Hirsch, realização Sutil Companhia de Teatro.
- 2003 – Tio Vânia, de Tchekhov. Dir. Aderbal Freire Filho.
- 2003 – Como eu aprendi a dirigir um carro. Dir. Felipe Hirsch.
- 2005 – Avenida Dropsie. Dir. Felipe Hirsch, realização Sutil Companhia de Teatro.
- 2007 – Educação sentimental de um vampiro. Dir. Felipe Hirsch, realização Sutil Companhia de Teatro.
- 2008 – Não sobre o amor. Dir. Felipe Hirsch, realização Sutil Companhia de Teatro.
- 2010 – Cinema. Dir. Felipe Hirsch, realização Sutil Companhia de Teatro.
- 2010 – Pterodátalos. Dir. Felipe Hirsch, realização Sutil Companhia de Teatro.
- 2010 – Inverno da luz vermelha. Dir. Monique Gardenberg.
- 2011 – Trilhas sonoras de Amor Perdidas. Realizada pela Sutil Companhia. Dir. Felipe Hirsch.
- 2015 – A quarta peça do Puzzle. Criação e direção de Felipe Hirsch e Daniela Thomas.
- 2017 – Selvageria, realização do coletivo Ultralíricos. Dir. Felipe Hirsch.
- 2018 – A tragédia e Comédia Latino Americana. Dir. Felipe Hirsh. Realização Ultralíricos.
- 2019 – Antes que a definitiva noite se espalhe na Latino américa. Organização e direção de Felipe Hirsch.
- 2019 – Lazarus, de David Bowie e Enda Walsh. Dir. Felipe Hirsch.
- 2019 – Mão Coragem, de B. Brecht. Direção e cenografia de Daniela Thomas.

Direção

1998 - Da Gaivota, adaptação de A. Tchekhov. Adaptação, cenografia, figurinos e encenação de Daniela Thomas, com interpretação de Fernanda Montenegro e Fernanda Torres.

Ópera

- 1992 - Perseu e Andromeda, de Salvatorre Schiarrino, na Stuttgart Oper.
- 1987 - O Navio fantasma, de Wagner. Dir. Gerald Thomas.
- 1989 - Mattogrosso, de Philip Glass. Dir. Gerald Thomas.
- 2006 - O Castelo de Barbazul, de Bela Bartok. Dir. Felipe Hirsch.
- Violanta, de Kringold. A Florentine Tragedy, de von Zemlinsky. Dir. Felipe Hirsch.
- 2018 – O Banquete. Dir. Daniela Thomas.
- 2019 – Rigoletto, de Giuseppe Verdi. Dir. Felipe Hirsch.
- 2019 – Orphée, de Philip Glass. Dir. Felipe Hirsch.

Cinema

Participação como diretora de arte nos longas-metragens:

- 1994 – Terra Estrangeira. Dir. Walter Salles.

- 1997 – O primeiro dia. Dir. Walter Salles. Pertencente à série francesa 2000 vu par.
- 2008 – Linha de Passe. Parceria na direção com Walter Salles. Além de assinar o roteiro com George Moura e Braulio Mantovani.
- 2009 – Insolação, em parceria com Felipe Hirsch.

Participação como diretora de arte nos curtas-metragens

- Entre 1981 e 1986 – The Other and I.
- 1998 – Somos todos filhos da terra. Dir. Walter Salles.
- 2002 – A saga de Castanha e Caju contra o encouraçado Titanic. Dir. Walter Salles
- 2002 – Armas e paz. Dir. Walter Salles.
- 2006 – Odisséia. Dir. Daniela Thomas. O curta compõe o longa Bem-vindo a São Paulo, produzido pela Mostra de Cinema de São Paulo.
- 2006 – Loin du I6ème. Episódio que dirigiu com Walter Salles para o longa Paris, je t'aime, abriu a mostra "Um Certain Regard", no Festival de Cannes.

Exposições em parceria com Felipe Tassara

- 2000 – Esplendores da Espanha, mostra com as obras de Velázquez e El Greco, no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- 2001 – Imagens do Inconsciente, realizada para a Mostra do Redescobrimento, na Bienal de São Paulo, no Paço Imperial e no Espaço cultural dos Correios, no rio de Janeiro, e na Fundación Proa, em Buenos Aires.
- 2001 – Brasil Profundo. Em Santiago, Chile.
- 2001 – De Picasso a Barceló, Museu Rainha Sofia, Buenos Aires.
- 2002 – 500 anos de arte Russa, na OCA, São Paulo.
- 2002 – Espanha Século XVIII – O sonho da razão, Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro. Com obras de Goya.
- 2003 – China – Os guerreiros de Xi'an e os Tesouros da Cidade Proibida. Na OCA. São Paulo.
- 2003 – Bigger Splash – A arte Britânica da Tate, de 1960 a 2003. Na OCA, São Paulo.
- 2004 – Picasso na OCA. OCA, São Paulo.
- 2004 – Fashion Passion. OCA, São Paulo.
- 2005 – Brésil Indien. No Grand Palais, Paris.
- 2006 – MAM na OCA. OCA, São Paulo.
- 2006 – O Teatro de Nelson Rodrigues. Parte da representação brasileira na Quadrienal de Cenografia de Praga.
- 2007 – Clarice Lispector - A Hora da Estrela. Museu da Língua Portuguesa, São Paulo.
- 2008 – Concepção do espaço expositivo permanente do Museu do Futebol, São Paulo.
- 2008 – Em parceria com o escritório de arquitetura nova-iorquino Diller Scofidio + Renfro criam a Museografia do novo MIS do Rio de Janeiro.
- 2005, 2006, 2007, 2008 e 2009 – Design e curadoria das áreas públicas do São Paulo Fashion Week.

- 2010 – “Urban Best Practices São Paulo Pavilion”, no Pavilhão Brasileiro da World Expo Shanghai, China.
- 2011 – Em Nome dos Artistas – Arte contemporânea norte-americana na coleção Astrup Fearnley. Pavilhão da Bienal. São Paulo.
- 2012 – From de Margin to the Edge: Brazilian Art and Design in the 21st Century. Galleries of Sommerset House, Londres.
- 2012 – Jorge Amado e Universal. Museu da Língua Portuguesa, São Paulo.
- 2013 – 30 X Bienal, transformações na arte brasileira da 1^a à 30^a edição.
- 2013 – Ruben Braga O Fazendeiro do Ar – exposição instalação. Palácio do governo de Vitória, Espírito Santo; Museu da Língua Portuguesa, São Paulo; Galpão das Artes, Rio de Janeiro.
- 2014 – The Circle Walked Casually. Deutsche Bank KunstHalle, Berlin, Alemanha.
- 2014 – Feira de Frankfurt, Pavilhão do Brasil. FUNARTE – Fundação Nacional das Artes. Frankfurt, Alemanha.
- 2015 – Mostra permanente do Museu da Imigração, São Paulo.
- 2016 – Brasiliana. Itaú Cultural. São Paulo.
- 2018 – The Magic of Handwriting: The Pedro Corrêa do Lago Collection. The Morgan Library & Museum, Nova York, EUA.

Outros projetos

- Televisão: cenário do programa Roda Viva, na TV Cultura.
- Teve seus trabalhos expostos nas Bienais de São Paulo de 1987 e 1989, na Quadrienal de Cenografia de Praga, em 1988 e 1995 e na exposição Daniela Thomas – Cenógrafa, criada para a RioArte em 1996.
- 2016 – Direção de arte para a abertura dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro.

APÊNDICE B¹⁷¹**Entrevista com Daniela Thomas e Felipe Tassara****Data de realização: 11 out. 2021**

Luciana: Vou começar agradecendo a disponibilidade de vocês para conversar comigo. Então, só para contar um pouquinho sobre o que é o mestrado. Eu fiz graduação em teatro e acabei indo estudar cenografia, conheci o trabalho da Daniela na graduação, e fiquei apaixonada. Assistindo palestras do Serroni¹⁷², ele falou da área da Expografia, pontuando que seria o futuro da cenografia. Então, acabei escolhendo o mestrado em Museologia para estudar cenografia de museu, e minha dissertação se chama *Cenografia de exposição: um estudo sobre Daniela Thomas*. Então, estou juntando duas pesquisas, entre o mundo do teatro e da exposição.

Daniela: Você sabe que todos os meus trabalhos são com o Felipe?

Luciana: Eu sei. O título do trabalho tem o seu nome, mas, desde o começo, eu já coloco o Felipe e no corpo do trabalho estão os dois e a T+T Projetos.

Daniela: Muda o título...

Luciana: Tenho que mudar o título.

Daniela: O que acontece é que eu fiquei conhecida primeiro e o brasileiro tem uma certa dificuldade com dar nome aos bois, aos direitos, então sempre teve esse problema e, especialmente no quesito exposição, não teve nenhuma, ao contrário, tem várias exposições que ele faz e eu não participo, mas o contrário acho que nunca foi, né, Fê?

Felipe: Não, acontece.

Daniela: Não. Não. Não acontece, não.

Felipe: A gente está junto há tantos anos que é mais linguagem, né?

Daniela: É. Mas, não só isso, como, por exemplo, o Felipe tem muita personalidade como designer de exposição. E aí, por exemplo, teve aquela vez...

¹⁷¹ A transcrição das entrevistas mantém as marcas da oralidade e apresentam pouca edição de conteúdo.

¹⁷² J. C. Serroni, um dos mais influentes arquitetos de teatro e cenógrafos brasileiros. Dirige atualmente o curso de Cenografia e Técnicas de Palco da SP Escola de Teatro.

Felipe: São quantos anos que a gente trabalha junto?

Daniela: Desde oitenta e sete. Oitenta e seis. Oitenta e seis. Aí o que acontece? Por exemplo, na exposição, me lembro direitinho disso, *MAM na OCA*¹⁷³, por exemplo, que o Felipe estava ocupado com alguma coisa e eu tive que desenhar, avançar por causa de exigências. Avançar... aí, eu comecei a fazer uma coisa terrível que é "tipo Felipe Tassara", sabe? Eu fiz umas paredes que eram no subsolo, porque na OCA você entra, olha de baixo e vê todo o topo, o tempo todo quando você está na OCA você vê o topo de paredes no andar de baixo, porque as lajes vão diminuindo na medida que sobe, então você sempre tem o topo. O Felipe gosta muito de trabalhar com paredes autoportantes que não fiquem muito grossas, porque para ser autoportante, dependendo do lugar, do tamanho, da dimensão do aparelho...

Felipe: Ela tem que ser em triângulo, assim ela fica de pé, senão, ela tem que ter uma base larga para aguentar o peso, então, você consegue criar paredes que visualmente não tem espessura.

Daniela: Então a gente fez uma coluna na OCA, no subsolo, que é uma coluna que vai do subsolo, é uma coluna grossa assim, que vai do subsolo e vai até a...

Felipe: Até o primeiro andar.

Daniela: É, até o primeiro andar. Exatamente. Aí, eu peguei essa estrela, peguei essa coluna e fiz umas paredes em raio saindo dessa coluna todas em triângulos. Eu me lembro que ficou muito incrível, mas era um design que não era meu, sabe? Só pensei e falei assim: O que o Felipe faria?

Felipe: Eu tinha feito na TATE uma parede triângulo que atravessava dois andares.

Luciana: Eu gosto das paredes que vocês criaram na Exposição *Fashion Passion*¹⁷⁴. Nossa, como era bonito!

Daniela: É muito bonito. Nossa, é exatamente isso! Então, tinha um desenho para ser visto como planta. Não era só um desenho para ser visto...

Felipe: Eram vários, vários módulos com desenhos redondos assim. Com aquele vermelho.

Daniela: Mas, enfim, *Daniela Thomas* em relação a exposição não tem, não existe essa entidade solo. Então, só para primeira questão.

¹⁷³ A exposição *MAM na Oca: Arte Brasileira do Acervo do Museu de Arte Moderna de S.Paulo*, estreou na OCA em 02 out. 2006.

¹⁷⁴ Exposição que aconteceu na OCA em 2005.

Luciana: Não, mas fiquem tranquilos, inclusive algumas perguntas que eu vou fazer... eu sei que em alguns trabalhos, por exemplo, o Felipe estava junto com o comitê de curadoria e essa é uma das questões. Como é trabalhar na curadoria e na Expografia ao mesmo tempo? Eu imagino que deva ser algo muito livre para a criação, porque deva te dar uma autonomia maior.

Daniela: A gente está sempre nesse lugar e esse lugar é um lugar de muita proximidade com o curador e é um lugar de interpretar o desejo do curador. Acabei de ter essa reunião agora com uma curadora... a gente trabalha muito com ela em Buenos Aires e é justamente essa conversa, são desejos meio abstratos.

Felipe: A Museografia tem que trabalhar junto com o curador, senão, não sai a exposição.

Luciana: Mas, existem processos que são mais colaborativos do que outros?

Felipe: Por exemplo, o Museu do Futebol foi super colaborativo. O curador tinha as ideias dele, mas a gente desenvolveu, deu forma às coisas, mas junto com ele.

Daniela: Não, a gente faz o percurso, a gente trabalha o roteiro muito, muito, muito, muito mesmo. Eu acho realmente que nossa prática é semi-curatorial

Felipe: Porque, por exemplo, o Museu do Futebol não tinha acervo. Era um acervo imaterial. Então, as coisas têm que ser inventadas mesmo. O MIS do RJ (Museu da Imagem e do Som), por exemplo. Nossa senhora! Foi um trabalho de muitos anos e tudo muito intrincado, curadoria e arquitetura ali com prédio, a Museografia... era tudo assim uma coisa só.

Daniela: Uma coisa só, realmente. Mas, os curadores que chamam a gente são curadores que topam, que se interessam por essa...

Felipe: Ou que precisam.

Daniela: Ou que precisam, se interessam, topam essa ingerência que a gente tem. Como a gente interfere, como a gente questiona, como a gente... justamente essa mulher ligou para mim hoje, para o Felipe, justamente porque ela... Ela fala assim: "eu tenho uns desejos, eu preciso entender o espaço, eu preciso entender se essa obra conversa com essa nesse lugar". Então, você vê que é uma pessoa que conta com a gente para materializar.

Felipe: Mas, é uma exposição de arte. Exposição de arte é mais delicada para cenografia, eu acho. Nem dá para chamar de cenografia, por exemplo, a Brasileira no Itaú, não tem uma cenografia, mas tem. Porque é só uma palavra, é só uma palavra. Então, não tem arte nenhuma.

Daniela: Você viu a nossa conversa no Itaú¹⁷⁵, não?

Luciana: Vi, maravilhosa. Vocês falaram bastante sobre isso, né?

Eu tive que escolher três exposições entre as que vocês fizeram. E eu peguei exatamente as que não são de arte, as que são exposições onde a cenografia é mais elaborada. Então, eu escolhi a *A Hora da Estrela (Clarice Lispector)*, do Museu da Língua Portuguesa, a *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, do Museu do Futebol e o Museu da Imigração, a exposição permanente. As três exposições têm essa característica do trabalho com acervo imaterial e com a criação da narrativa que, para mim é muito interessante, porque me lembra muito teatro, me lembra muito o processo criativo do teatro. O processo de criação da narrativa é de vocês ou é conjunta?

Daniela: O da Clarice é inteiramente... a curadoria foi exclusivamente uma seleção de frases.

Felipe: É, não teve mais nada a não ser isso, é uma curadoria concisa, geralmente quando é uma pessoa, funciona muito bem. Quando tem vários curadores é uma batalha.

Daniela: Mas, o Museu da Imigração foram vários curadores?

Felipe: Não, o da Imigração tinha um corpo curatorial do qual eu fazia parte. Porque eles não tinham nada. O museu estava sendo feito do nada. Tinha lá uma outra montagem... era bonita, umas coisas que a Bia Lessa¹⁷⁶ fez, mas já estava muito velho, porque não foi uma coisa feita para durar. E eles faziam umas exposições das comunidades, comunidade japonesa, comunidade... faziam as exposições lá. Então, tinha uma historinha para contar que era essa história do imigrante: chegou e foi cuidado, porque vieram de onde vieram, e como era a hospedaria e depois, enfim, tinha um roteiro, como o Museu do Futebol tinha um roteiro também.

Daniela: Não, a gente fez um, não tinha não.

Felipe: Então, tinha um pouco essa ideia assim: vamos mostrar essas coisas aí. A gente materializou, fazendo vários módulos, você vai passando de um momento para o outro, de um tema para o outro para contar essa história da hospedaria e lá tinha uma dificuldade grande também de circulação, porque o prédio vai para os dois lados. Então, para mim minha colaboração foi essa, eu distribuí no espaço, eu determinei quais os módulos, mais ou menos aqueles que tinham surgido nas conversas. Enfim, tinha um roteirinho lá, bem simples, pro outro

¹⁷⁵ Aula virtual oferecida pela Escola Itaú Cultural, pertencente ao curso **Entre a Caixa Preta e o Cubo Branco: Panorama da Cenografia e da Expografia no Brasil**, Aula 2: Perspectivas entre a Caixa Preta e o Cubo Branco. Site:

<https://www.itaucultural.org.br/secoes/formacao/curso-cenografia-expografia-aulas-abertas-youtube> Acesso em: 23 mar. 2021.

¹⁷⁶ Bia Lessa, cenógrafa brasileira.

lado, acho que eu nem me lembro agora o que tinha, tinha do café, para onde ia, o interior, as famílias que foram, depois tem a parede dos nomes, que é uma coisa importante, um educativo, que acabou ficando grande, porque não se usa, até pensam em fazer uma exposição temporária. Com esse projeto, a gente estruturou dessa forma, ele foi assim, não houve grandes perturbações. O que aconteceu foi que o secretário da cultura mudou. Era o Matarazzo e depois passou a ser o Marcelo. Ele é importantíssimo. Um dos principais gestores culturais. Então, ele entrou, deu uma olhada no projeto, fez algumas alterações ótimas. Marcelo Araújo. Então, acho que foi um trabalho bem coerente, aí os conteúdos foram feitos pelas pessoas responsáveis de lá, os textos, as coisas, a Preto e Branco fez os vídeos... a gente designou. Foi bem rápido. Quando a coisa flui... Foi rápido, porque tinha um roteiro, logo a gente fez essa proposta dos módulos que passavam, como se fosse de um navio para um trem, de um trem para um galpão, então foi bem assim. E, aproveitando, deixando pedaços do prédio à vista, o edifício. Então, foi bem tranquilo nesse sentido. Depois, como te falei, as peças visuais a Preto e Branco fez, e tinham os responsáveis pelos textos. Não houve grandes dificuldades. Também o pessoal da comunicação visual contribuiu demais, ajudaram também. O Fernando da BUMMUB...

Luciana: Em cada exposição das três que analiso, em suas fichas técnicas vocês aparecem com uma função, uma denominação de função diferente.

Daniela: Ah, é?

Luciana: Sim. No Museu da Imigração, vocês estão como Projeto Museográfico e Expográfico, no Museu da Língua Portuguesa, vocês estão como Design de Exposição e na exposição do Museu do Futebol, *CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol*, como Expografia.

Daniela: Você vê como o negócio é.

Felipe: Mas, é mais ou menos a mesma coisa.

Daniela: Mas, é simples, quando eu vou em um hotel eu preencho que sou cenógrafa e as pessoas acham que eu sou oceanógrafa. Então, quer dizer, a cenografia está num momento da sua própria história, de seu próprio conceito muito, muito mal falada, está em um momento ruim. Como se a cenografia fosse uma espécie de truque, de fazer enganação, truque, ou seja, criar situações teatrais...

Felipe: É baratinho.

Daniela: ...para compensar a falta de conteúdo, né? Quase uma coisa assim.

Felipe: Olha, por exemplo, você faz uma obra para um restaurante. "não, faz uma cenografia aí, vai durar...".

Daniela: É. Exatamente.

Felipe: É, "depois a gente vai quebrar essa parede".

Daniela: É. Exatamente. a gente viveu isso a pouquíssimo tempo. Teve alguém que falou assim: "ah, faz uma cenografia..." era o negócio da Fancis lá no Rio, ou não? Kalil falando: "Faz uma coisa cenográfica". Então, o cenográfico é essa qualidade de um negócio temporário, uma coisa falsa, uma coisa mimética.

Felipe: Se falar arquitetura efêmera já fica chique. Já fica mais chique.

Daniela: Mas, o fato é que a gente, nesses três casos, são três exposições sobre temas. Já é um péssimo nome também: exposição temática. Parece Disney, parece Beto Carrero World.

Felipe: É, o Museu da Imigração tem um quê de memorial, então, eu acho que ele tem um outro...

Daniela: ...um outro nicho que ele pode caber, que é mais respeitoso.

Felipe: E a Clarisse tem essa coisa que o Museu da Língua criou, né? Que é fazer exposições sobre autores. Ela é temática, mas ela...

Daniela: É. Mas eu acho só isso, nenhuma dessas palavras dá conta. Eu acho que é Design da Experiência. Acho que seria uma coisa assim, entendeu? A gente desenha a experiência do público.

Felipe: Eu acho Expografia um nome bom. Porque é desenho de exposição.

Daniela: Não, mas a Clarice não é uma exposição, a Clarice é uma experiência.

Felipe: Mas, essa experiência foi desenhada. Então, Expografia.

Daniela: Não, não, desenho de experiência.

Felipe: Desenho de experiência e Expografia é a mesma coisa.

Daniela: Se fosse exposição. Não, porque Ex - po- gra- fi-a é desenho de exposição.

Daniela: "Tá bom". OK. Ex-pe-ri-ên-ci-a. Expo- riência. (risos)

Felipe: *Expegrafia*.

Daniela: Somos *expégrafos*, é isso que a gente faz. Eu vou ter que dar uma palestra sobre isso dia dezenove na Escola da Cidade para os alunos sobre justamente isso, sobre transformar ideias em percursos. É isso que a gente faz, a gente pensa o corpo andando num espaço tal, que tem uma configuração tal, e nesse espaço a gente tem que criar uma série de experiências para essas pessoas mais ou menos engajadas ou mais platônicas, mais assim... como é que chama isso de só ficar observando? Mas, se engajando mais, tendo que participar, tendo que se esforçar ou tendo que...

Felipe: Contemplativo.

Daniela: Mais ativo e contemplativo.

Luciana: O negócio é mais Brechtiano¹⁷⁷.

Daniela: Exatamente. Mas, a gente tem que pensar em tudo isso, a gente tem que fazer situações para defender, digamos o conteúdo, ou seja, conseguir transmitir o que o curador imagina, ou no caso da Clarice que a gente teve uma curadoria muito mais - também provavelmente no Museu da Imigração - mais presente, porque como eu te falei, na curadoria da Clarice, foi um processo muito curioso, eu não sabia nada de Clarice, eu tinha lido talvez o livro da barata, *A Paixão segundo G.H.*, tinha visto o filme da *Hora da Estrela* e sabia assim alguma outra coisa sobre a Clarice, mas eu achava ela muito, muito enigmática, demais, muito simbolista demais, me cansava um pouco a leitura dela. Então, quando a Júlia Peregrino¹⁷⁸ chamou, eu falei: "Ai, não, eu não tenho repertório..." Eu estava nas férias... A Júlia insistiu muito e aí ela pegou uma estudiosa da Clarice que fez, isso há muitos anos atrás, uma conversa por Zoom - não era Zoom era por Skype, eu me lembro disso - por Skype, ela falou sobre a Clarice, sobre alguns pontos de vista, sobre a linguagem oceânica, a questão do apartamento, a questão da insegurança sobre sua própria identidade, sua própria existência, enfim, ela fez uma série de... ela foi falando, falando, falando e foi ficando, monumentalmente, fascinante. Eu falei: "Puxa! Mas, que maravilha, que coisa incrível! E, aí, o Ferreira Goulart¹⁷⁹ e a própria Júlia fizeram uma seleção de frases que a gente foi separando de acordo com esses tipos de *motifs* ou temas da Clarice, que era uma autobsessão com a questão da escrita e da identidade dela mesma. O rosto da Clarice é uma personagem. E essa autobsessão e obsessão com esse lugar da escritora, e, depois, o fato de que ela viajava muito, o corpo dela viajou muito. Ela se casou com uma dessas pessoas do

¹⁷⁷ Remetendo ao conceito do encenador teatral B. Brecht de que o espectador deve ter função ativa na obra de arte, com o pensamento crítico.

¹⁷⁸ Coordenadora Geral e curadora da exposição

¹⁷⁹ Curador da exposição.

Itamarati que vai de posto em posto, então, ela viajou muito e ao viajar muito, muito solitariamente, ela viajou também muito (Daniela aponta para a cabeça). Muito para o Cosmos, ela tinha essa coisa do ser humano ser ínfimo perto do Cosmos, perto dos infinitos variáveis, do infinito para dentro e do infinito para fora.

Felipe: Deve ter visto muita estrela.

Daniela: Nossa, imagina, aqueles céus inacreditáveis, né? E, eu também pensei numa situação para falar sobre isso, o apartamento, a figura do apartamento que era uma figura repetitiva, era um tema repetitivo na obra dela também e o apartamento na verdade era uma espécie de lugar como se fosse quase um anel do *Inferno de Dante*. Era um lugar onde as mulheres ficavam loucas. A mulher fica louca ali dentro. Então, eu pensei nas paredes escavadas, como se tivessem sido escavadas pelas unhas das mulheres loucas, enlouquecidas, tinha também a questão da intimidade, foi aquela cama ali. Enfim, foram surgindo várias coisas. Então, na verdade, foi uma série de instalações inspiradas no universo da Clarice.

E você falou sobre o Serroni falando para você que o futuro da cenografia não estava tanto no teatro, mas nas exposições. Eu vivi uma questão curiosa, parecida com essa, eu estava fazendo uma peça de teatro em Viena em mil novecentos e oitenta e oito, oitenta e nove. Estava lá em Viena e o cenotécnico – porque lá é todo mundo assim, o cenotécnico era praticamente um filósofo, porque não existe diferentes qualidades intelectuais, praticamente todo mundo... (teve uma boa educação de base).

Felipe: Está provado que isso é possível pelos aparelhos. Educação.

Daniela: Exatamente. Ele falando para mim que o cenário estava condenado, que a cenografia do teatro estava condenada e que os artistas - isso foi em oitenta e nove – e, que os artistas tinham roubado a cenografia e levado para dentro do espaço da arte, para os museus, que estão usando o repertório da cenografia para fazer essas instalações que não tinham mais nome de cenografia. Então ele falou, ele realmente falou, esses dois lugares, o lugar das instalações e o lugar das exposições. Mas, é só para dizer isso, que ele falou a mesma coisa que o Serroni falou, ele falou que a cenografia estava migrando para Expografia e para as instalações.

Felipe: Morreram as duas.

Daniela: Exatamente. Morreram as duas. Com a pandemia morreu todo mundo.

Luciana: Um dos livros que me foi indicado para a pesquisa de mestrado fala sobre a “Cenografia Expandida”, e é exatamente sobre isso, dessa cenografia que a arte é a cenografia em si.

Daniela: Pois é. Então, por exemplo, o quando começou com o Christo, né? O Christo - que, aliás, até refizeram agora, embrulharam o Arco do Triunfo¹⁸⁰.

Felipe: Por isso que pregaram ele na cruz?

Daniela: Exato, aposto que ele fazia instalações artísticas. (risos) As performances, né? Mas, enfim, eu fui numa vez na Bienal de Veneza, e tinha uma instalação que eu amo, que era inclusive de um bailarino. Essa coisa híbrida é a coisa mais comum hoje em dia. Foi o Forsythe¹⁸¹, que eu adoro também. É um bailarino? Não, coreógrafo, né? E a instalação é o seguinte: eram uma centena quase de argolas, argolas grandes assim presas numa borracha, e você atravessava como se fosse um pântano, você atravessava enfiando seus pés nessas argolas e você caminhava. De um lado tinha uma plataforma e tinha uma plataforma do outro e você atravessava e, ao fazer isso, você ficava dançando, porque é difícilimo manter o equilíbrio nas argolas, sabe? Ele fez umas coisas aqui também. No SESC (Serviço Social do Comércio)¹⁸². Você ficava andando...

Luciana: Eram uns pêndulos e você ficava andando no meio?

Daniela: Exatamente. Então quer dizer, ele...

Felipe: Tinha uma câmera que virava, você lembra?

Daniela: Lembro. Mas, eu tive essa sensação justamente que o mundo tinha virado um grande teatro, teve também aquela instalação da Lichenstein. Eles fizeram dentro de um galpão uma praia com mais ou menos umas cinquenta pessoas nela que ficavam cantando durante o dia todo, eram oito horas ou dez horas de instalação e era um grande cenário que é essa praia com todo esquema e as pessoas cantavam, você ficava em volta do galpão. Então, enfim, essa experiência híbrida que usa todos esses conhecimentos que foram acumulados na cenografia

¹⁸⁰ “A instalação temporária L'Arc de Triomphe, Wrapped, de **Christo** e Jeanne-Claude, abriu ao público em 18 de setembro. Vinte e cinco mil metros quadrados de tecido reciclável azul-prateado, amarrados por 3 mil metros de corda vermelha, recobrem o marco parisiense, transformando o cenário urbano.” Site: <https://www.archdaily.com.br/br/969002/instalacao-de-christo-no-arco-do-triunfo-em-paris-e-aberta-ao-publico>. Acesso em: 18 out. 2021

¹⁸¹ A obra a que Daniela se refere aqui é *The fact of matter*, exposta na 53a Bienal de Veneza, 2009. “William Forsythe, estadunidense de 69 anos, foi diretor do Ballet de Frankfurt e depois teve sua própria companhia. Sua concepção de dança é ampla. Desde o início dos anos 1990, ele vem se dedicando a uma série de trabalhos que extrapolam os palcos e estimulam questões sobre o movimento: os objetos coreográficos”. In Site: <https://conectedance.com.br/diaadia/william-forsythe-objetos-coreograficos-marca-a-primeira-exposicao-brasileira-de-um-dos-mais-instigantes-coreografos-da-danca-contemporanea/>. Acesso em: 18 out. 2021

¹⁸² Mostra *William Forsythe: Objetos coreográficos*, em cartaz no SESC Pompéia entre 17 de março e 28 de julho de 2019.

de teatro migrou para dentro da sala de exposição, não só na Expografia como na obra. As obras estão cada vez mais teatrais.

Luciana: Uma das coisas que eu estou estudando é sobre a Museologia Crítica, que propõe diálogo, propõe que o espaço seja uma área de conversa, de debate. Como vocês veem a Expografia nessa Museologia Crítica? Porque, como em um exemplo, o Museu do Futebol trabalha dessa forma, afinal, tratar aqui sobre mulheres no futebol é tratar sobre um tema que parte do público brasileiro considera um *tabu*.

Daniela: Acho interessante porque a Daniela, que era a gestora na época, a Daniela Afonso, ela pratica isso, já há muitos anos como gestora. Museu para ela sempre foi um lugar do presente porque ela sempre foi do futebol e agora, inclusive, ela está fazendo parte de projeto para conseguir dinheiro para modificar a exposição permanente, para incorporar o que aconteceu com a cultura do futebol feminino, com a história do Barbosa, a copa do sete a um, tudo o que as pessoas estão carentes de ver representado, de ver estudado lá.

Felipe: Sete a um, hein? É uma transformação, o futebol mudou de significado.

Daniela: É.

Felipe: Finalmente. Foi uma benção.

Daniela: Não, com certeza. O mais legal seria, ainda mais no museu do futebol, (essa mudança aparecer, afinal) futebol é feito para ser modificado. Como tem muita coisa em vídeo, o ideal seria que a cada ano, se possível depois de uma enquete, que a gente tivesse dinheiro para poder fazer novos vídeos ou novas interações. E, eu acho que esse museu já nasceu nesse sentido, o Museu do Futebol nasceu com essa Museologia Crítica circunstancialmente, porque como não tinha nenhum tipo de acervo, o acervo era uma coisa viva, era reativa, é o que estava acontecendo naquele momento, ele é um retrato das ideias sobre futebol daquele momento. E, por exemplo, futebol feminino é uma imagem, é uma tevê desse tamanho assim perdida no final do percurso.

Felipe: Ah, sim, eu briguei até... Não, futebol feminino não é futebol?! Só tem um filmezinho e...

Daniela: É, mas, eu achei genial essa ideia de um museu que conta - porque sempre foi a origem do Museu do Futebol - para o brasileiro a sua própria história usando o futebol, né? Que é uma coisa que todo mundo ama. E as mulheres começaram com a proibição.

Luciana: Eu não sabia que o futebol feminino era proibido no Brasil.

Daniela: Eu também não sabia. Tipo: "não, você não vai jogar futebol. Não pode, não pode ter" e já tinha antes.

Felipe: É tanta coisa, né? Umbanda era proibido. Candomblé. Capoeira. Samba. Samba era proibido!

Luciana: Verdade. Mas, também as proibições vão mudando, né?

Daniela: Hoje em dia a gente tem, mas é diferente, né? É que eu acho que nessas três exposições que você está falando, as três que você selecionou, elas são muito reativas. A Clarice é uma exposição temporária, então, não tem muito o que dizer nesse sentido, mas, tanto na Imigração quanto, mesma temporária, a das mulheres, tem tudo a ver com essa preocupação em conversar sobre o próprio lugar aonde você está fazendo a intervenção.

Felipe: A última foi a do futebol feminino, né? Mais recente. Das três.

Daniela: Mmm... foi o futebol feminino, foi em dezenove.

Luciana: Foi um pouco antes da pandemia. Pouco antes de fechar. Quando chegou a pandemia, estava com essa exposição, não é?

Daniela: Ah, não sei dizer porque a gente fez em dezenove, tinha só três meses, quatro meses, está certo?

Luciana: Eu acho que sim. Eu escolhi essas três exposições pelo caráter cenográfico e de experiência. E, queria saber se vocês veem relação no fazer da Expografia e no fazer do teatro, no processo de criação, no processo com as pessoas, na relação com o curador, na relação com o diretor, se existe para vocês essa relação.

Felipe: No trabalho é. É, no trabalho é bem diferente a relação.

Luciana: Por quê?

Felipe: Teatro é mais experimental, mais livre, pelo menos esses trabalhos que a gente faz, a exposição tem sempre um institucional.

Daniela: Tem uma expectativa. Uma expectativa em relação ao que está sendo exposto ali.

Felipe: Tem um tema, né? Os curadores, as obras E o teatro é isso... Teatro é a própria obra, é a cenografia. O que a gente procura fazer no teatro é que no teatro os cenários sejam personagens, que os cenários sejam um percurso. Assim também, se transformam.

Luciana: Vocês acham que na Expografia não? Porque eu vejo a cenografia de vocês, do museu...

Felipe: Não, mas você falou do trabalho, da relação do trabalho. Acho que para mim é completamente diferente.

Daniela: É mais leve o teatro para você?

Felipe: Não, é porque a exposição tem outros... tem compromissos que o teatro não tem. O teatro tem outros compromissos também, mas não são... eles são diferentes.

Daniela: Você fica mais amarrado, você acha? Na exposição?

Felipe: Bom, você não tem museólogo.

Daniela: É, para começar.

Felipe: Você não tem plano museológico, você não tem obras.

Daniela: Como é que é? Os herdeiros dos artistas...

Felipe: É, enfim, tem toda uma situação.

Daniela: É, mas você fala quase como se fosse o seu pertencimento, a sua relação com essas coisas, mas o processo de criação não é muito diferente. É muito diferente?

Felipe: Eu acho que é.

Daniela: É, tem um detalhe: no teatro a preocupação com o design é muito pequena, sabe? A gente não tem preocupação com o design, quase nunca. No sentido de que não tem uma ideia de beleza. Uma ideia de pertencimento a esse momento. Hoje em dia você não quer fazer uma parede pintada de azul numa exposição como você fez há um tempo atrás, você se preocupa com isso. Mas, uma peça de teatro, se precisar, vai estar lá a parede azul horrorosa, se for necessário para...

Felipe: Mas, são situações diferentes do teatro. Por exemplo, os vasos, não, os isopores. como é que chama? *Tragédia e comédia*¹⁸³? No material, diz que não há uma preocupação do design, mas, por exemplo, o oposto ou em *Lázarus*¹⁸⁴, que é uma cenografia extremamente técnica, ela é só técnica...

Daniela: A gente não fica preocupado em fazer um design elegante, no sentido assim de alguma relação com arquitetura. Na Expografia, a arquitetura é muito falante.

Felipe: É porque na Expografia você chega perto (o visitante/ público).

Daniela: É, chega perto.

Felipe: Você chega perto. Na cenografia do teatro você...

Daniela: E na cenografia de Expografia, você está lidando com arquitetura o tempo todo. Gavetas, vitrines, mesas, tem esse império da linguagem da exposição que é um negócio que vem, que pesa uma tonelada nas costas...

Felipe: Etiquetas, textos, conteúdo, interação...

Daniela: E, no teatro, design é irrelevante. Lógico que vai ter um momento que você vai ter que trabalhar com isso, mas o design pode ser extremamente cafona, pode ser somente desatualizado.

Felipe: Mas, o legal do teatro é o experimento.

Daniela: Sempre, para gente é.

Felipe: É um experimento e ele se transforma quando está sendo executado. E a Expografia tem que ter um projetinho, e seguir o projeto, senão, não dá certo.

Daniela: Verdade.

Felipe: O teatro se seguir o projeto não dá certo.

Daniela: Ainda mais o teatro que a gente faz. O teatro que a gente faz é sempre um teatro que está tentando destruir alguma coisa que já existiu. Está tentando arranjar uma brecha no

¹⁸³ *A tragédia e a comédia Latino-americana*, direção de Felipe Hirsh, em cartaz no ano de 2017.

¹⁸⁴ *Lázarus*, direção de Felipe Hirsh.

arcabouço das coisas para fazer alguma coisa acontecer lá. Isso é um trabalho que a gente faz com...

Felipe: Mas, também fazemos os musicais.

Daniela: Quais são os musicais? Ah, o *Lázarus*. Não, mas eu digo, mas é sempre o terreno da experimentação com pessoas que gostam desse tipo de relação. Então, a gente não é cenógrafo “pau pra toda obra”, não. Se convidarem a gente para fazer uma peça e pedirem para gente fazer um gabinete, com portas e janelas e não sei quê, a gente não vai fazer, a gente nem vai saber fazer. Quer dizer, o Felipe vai saber fazer, eu não sei. Então, não tenho muito interesse por essa...

Felipe: É porque não tem muito interesse.

Daniela: Eu não tenho interesse, mas, a exposição realmente tem a questão do design. Por exemplo, no Museu da Imigração, Felipe desenvolveu uma linguagem com os *is* de ferro, e aquelas madeiras de trem, caibro. Tábua, caibro. Então, ele pegou a linguagem do trem, e trouxe para dentro do prédio. Então, ele cria uma linguagem.

Felipe: É, você cria dois lugares diferentes. O lugar e o pré, o edifício que existia lá da hospedaria, que é uma coisa importante que a gente procurou manter o máximo possível, e o que é a intervenção, que fica claro que é uma intervenção, e que tem materiais permanentes. Enfim, permanente não, mas que dure muito...

Daniela: Mas, você teve essa preocupação de criar uma linguagem de arquitetura lá dentro. Havia uma linguagem. E, mesmo nessa exposição temporária lá das mulheres.

Felipe: Porque aí você dá uma unidade para o museu.

Daniela: Mas, no das mulheres também tinha essa questão de conversar com a estrutura.

Felipe: E tinha uma comunicação visual, que era muito importante.

Daniela: É, mas com as estruturas do próprio Museu do Futebol, com o *metal* com ferro, que ficava bem evidente que era mobiliário, não era uma parede no lugar da outra. Era um mobiliário solto, inspirado em pontos de ônibus, de mobiliário urbano.

Felipe: Que é o conceito do Museu do Futebol.

Luciana: Eu adoro aquela parte que a gente vai para debaixo da arquibancada e tem toda a questão da torcida. Eu adoro aquilo.

Daniela: O interessante ali é que eu tenho uns tios que moram ali no Pacaembu e eu vou lá desde que eu sou pequena e a coisa que mais me impressionava quando eu ia visitar eles, era o fato de que no fim de semana tinha esse som das arquibancadas que me impressionava muito. Você via o jogo assim, você ouvia o jogo.

Felipe: Agora não tem mais.

Daniela: O vale é uma caixa de ressonância.

Então, uma das coisas que a gente fez, justamente logo no começo, foi falar que a gente queria fazer uma sala da exaltação. E me lembro dessa ideia vir da gente, justamente por causa dessa história, desse som que eu achava que é uma das coisas que futebol tem, uma coisa incrível que é você poder fazer uma música, né? (Daniela faz um som grave de ovação, depois imita frases de torcida). Tem todo um mundo. Você sabe muito bem o que está acontecendo. Se você botar no ouvido direito uma coisa, no ouvido esquerdo outra, você sabe quem está atacando, quem está sendo atacado. Foi legal porque essa teria sido a primeira experiência. A sala da exaltação, depois dos manos.

Felipe: A sala sempre foi para entrar... encarar torcida. Só que, o que aconteceu? O projeto da arquitetura abriu um grande vão ali. Na entrada. Então, o lugar onde era a sala da exaltação sumiu.

Daniela: É isso aconteceu. Mas, aconteceu também essa coisa incrível que a Lúcia Bastos, da fundação Roberto Marinho, estava um dia abrindo uma parede para poder colocar ar-condicionado, fazendo uma prospecção para ver uma questão, porque o museu terminava ali onde tem aquela porta, e aí, ela abriu. Quando quebrou a parede, ela respirou o ar que estava preso ali a setenta anos e ela viu aquela incrível implantação, aquelas colunas enfiadas na terra, então ela ligou para a gente e falou assim: "venham cá agora",- eu acho que não tinha dinheiro para isso, ela foi muito corajosa - "vocês vão querer fazer alguma coisa aqui porque é muito impressionante". Aí duas coisas aconteceram lá, ela recuperou colunas que estavam muito frágeis.

Felipe: Não, tinha uma coluna que tinha um defeito, ela estava quebrada na... assim, estava uma para lá outra para cá, e era uma estrutura toda louca, né? Não dá nem para entender muito bem como funciona.

Daniela: E ela, então, com isso recuperou a estrutura da arquibancada e a gente pode levar a ideia da exaltação para lá. A gente trabalha com esse negócio de Filó desde que eu comecei.

Adoro ter essa parede que é transparente e ao mesmo tempo vira sólida. E aí, o legal dessa exposição também é que a gente tinha parceiros incríveis. A gente pôde chamar, por exemplo, o Tadeu Jango, que tinha feito uma instalação em algum lugar que era justamente a torcida do Corinthians contra a torcida do Palmeiras. Ou melhor, a do São Paulo. Sei lá... Então, era justamente isso, era uma experiência que você tinha uma torcida aqui, outra torcida ali, e ele filmou as duas ao mesmo tempo e você via justamente essa coisa da reação, o quanto uma está sofrendo, e a outra está comemorando e assim por diante. E aí a gente o chamou para coordenar essas filmagens, dirigir essas filmagens nos principais times, os principais rivais no Brasil. Então, ele mandou uma equipe que foi, sei lá, no Recife. Como chama os de Recife? Náutico e Santa Cruz, sei lá... e aí por diante... ele foi no Atlético e Cruzeiro, foi Grêmio e Internacional, FlaFlu, essas coisas... Corinthians e Palmeiras. Então virou essa homenagem. Isso foi uma das coisas incríveis do acaso, e de parcerias incríveis também que a gente teve com..., esse Museu do Futebol foi uma grande parceria não só com os curadores, mas, com a fundação, com a Lúcia e com o Hugo Barretos que fizeram as peças.

Felipe: Você falou do Tadeu, mas teve tantos outros lá.

Daniela: Tem vários! Teve aquele do Rio, Belizário, teve o Roberto... Roberto... Alberto! Que fez o pé na bola, que é aquele pezinho com os pés das crianças que vão chutando a bola para você entrar dentro do museu, que vem empurrando. O Roberto Berli, Benizário, os dois do Rio. O Jair de Souza, do design gráfico. Ele fez os anjos barrocos.

Felipe: Ele fez dois eu acho, acho que ele fez um vídeo.

Daniela: É, pode ser. O das mulheres, o que tem das mulheres além de... tem essas parcerias também com pessoas que desenham, desenham interações. Empresas que desenham interações que ajudam a gente também a criar situações. A Trinta e Dois ajudou a gente a criar situações... aquela grande parede, que são conversas com as pessoas. Eu não me lembro muito bem da interação, mas eles trouxeram a ideia que fizemos no Museu do Futebol, viabilizou... A gente faz grandes parcerias assim, por exemplo, a ideia que a gente trouxe... essa ideia para o Museu do Futebol com os móveis urbanos. A gente queria fazer como naqueles outdoors antigos que giravam, tinham uns que eram triados. É muito legal você ter que se envolver com a metalúrgica, com a empresa, imaginar o design disso. Aquelas molduras também, aquelas molduras que giram, que tem televisões dentro, que giram, também foi um trabalho complexíssimo de confecção.

Luciana: E são vocês que desenham? Vocês que fazem tudo isso?

Daniela: Tudo, tudo, tudo, tudo. Até o último parafuso. A gente teve que fazer, a gente tinha uma equipe legal de meninas maravilhosas que estão com a gente também desde lá.

Mas, tem várias parcerias maravilhosas que surgem nesses trabalhos. Parceria é fundamental, né? Porque é tudo experimental. Isso que eu estou falando, de qualquer maneira, em qualquer momento a cenografia tem isso. A cenografia é um lugar de experimentação de coisas que nunca foram feitas. Cada design praticamente exige, por exemplo, mesmo esse triado, a gente fez em curva, e tinha que reagir junto com a projeção mapeada, enfim, você acaba entrando num lugar que você tem que desenvolver junto com os técnicos o design, a performance, toda a tecnologia. É legal isso, porque você está sempre num lugar meio de ponta, de experiências. É bem divertido.

Luciana: É bem divertido. É isso que eu acho divertido na cenografia também.

Sobre a exposição da Clarice, que é uma exposição muito difícil de achar material e informações, talvez pelo seu caráter temporário, ou pela organização dos setores do Museu da Língua Portuguesa naquela época, vocês têm arquivados fotografias, desenhos e projetos que desenvolveram para este trabalho?

Daniela: Eu tenho muita foto, eu tenho muita coisa. Eu vou procurar.

Felipe: Tem muito material aqui.

Daniela: Eu tenho uma coisa curiosa, eu tenho meus Photoshops.

Com a Clarice a gente deu uma volta ao mundo. É, a gente fez quatro vezes a Clarice.

Felipe: Com Clarice fomos para o Rio, para Brasília, para Bogotá e Lisboa.

Daniela: Então, cinco vezes. Com mais ou menos a mesma (cenografia). Com pequenas, bem pequenas variações conforme o lugar, né? Em Bogotá foi uma versão um pouco menor porque não cabia, a gente aumentou lá na Gulbenkian. Lá foi uma delícia, né, Fê? (Daniela mostra fotos da exposição em Lisboa, da sala com as fotografias e frases de Clarice).

Luciana: Esse material que usaram para imprimir as fotos era filó?

Felipe: Sanete.

Daniela: Sanete é aquela coisa que coloca no lado de fora de prédio quando está fazendo construção, sabe? Ah não, esse não. Sanete é, perdão, aquele negócio que coloca em táxi. É um vinil todo furadinho, a gente imprimiu o rosto dela nele e atrás o texto, que na verdade está lá na parede, atrás. Então, quando você anda, se move, o texto se move em relação ao olho, em relação a boca, porque está a mais ou menos uns quarenta, cinquenta centímetros. Aqui tem um, acho que é trinta centímetros aqui nesse caso, está vendo aqui? O chão, ó, tem um (refletorzinho) para poder iluminar. Aí tem como iluminar por dentro. Ela tem essa profundidade, está vendo? O chão aqui tem um carpete, aqui está o filó, nessa frente. Impresso com o rosto

dela e atrás os textos na parede, em vinil adesivo. A cama, a gente fez como um manuscrito, manuscrito não, como uma máquina de escrever, datilografada, mas também com a letra dela, que uma dessas pessoas que fazem pintura de porta de loja fez muito bem. E aí, a gente fez esse esquema de fazer ...

Felipe: Router

Daniela: A gente fez um MDF e aí colou por cima. Então a parede eram dois MDFs, né? Um MDF de trás e um MDF recortado que era colado em cima. Então, era um buraco, não era chapado. Era como te falei: parecia que a unha tinha feito um buraco na parede. Você não sentia, não dava para você ver os encontros, porque era amaciado.

Luciana: E vocês construíram o mesmo apartamento em todos os espaços?

Daniela: É, exatamente. Lá foi menos interessante do que aqui, porque lá o piso era o do próprio Gulbenkian, aqui a gente fez os tacos do apartamento também. O próximo era esse, que é a sala da barata, que tinha uma barata. Um amigo meu filmou a morte de uma barata de cabeça para baixo, e aí, eu fiz a mesma coisa (fala sobre a projeção da sala das fotos de Clarice), só que dessa vez tinha luz por trás. Aqui você vê as letras. Aqui a luz fica por trás da palavra. Aqui você vê a de trás. A profundidade da letra, o recorte. A espessura. (Foto em anexo ---). Aqui é a sala... ela gostava muito de polaroide, ela gostava também de bichos, era ela com os bichos. Então, tinha umas frases, tinha uns nichozinhos com as fotografias dos animaizinhos que eu tirei na rua, e essa coisa da beleza dos animais, das plantas, que ela tinha esse fascínio.

Luciana: Vocês desenham a iluminação também?

Daniela: Não.

Luciana: Porque a iluminação sempre é bem importante nas suas exposições.

Daniela: A gente tem muita consciência, né? A gente tem muita experiência por causa do teatro. Mas a gente não desenha, não.

Aqui é a máquina de escrever. A gente fez uma coisa legal, nessa entrevista dela a gente tirou todas as perguntas, e editou só as respostas. Ela ficou ainda mais louca, mais enigmática, mais fascinante, sabe? Ela fica falando sobre qualquer assunto, um atrás do outro que é muito legal. Então aqui, quando você entra dentro dessa sala de espelhos, quando tem luz dentro você vê todo esse percurso que ela fez pelo mundo. Aí quando apaga a luz de dentro, você só vê as frases que estão na parede do lado de fora. São essas frases que estão fora do cubículo. Esse cubículo de espelho meia prata, quando você acende (a luz) fora ele rebate e fica parecendo várias vezes as frases, elas iam sumindo até o infinito. Iam sendo repetidas. E, essa é a sala das

gavetinhas. Não me lembro o que era aqui (aponta a primeira sala, na planta baixa), depois entrava na sala do apartamento, depois no espelho, depois na sala das gavetas, depois no sofá, não era muito menor, não. (Daniela fala sobre a exposição em Brasília).

Era muito legal a relação das pessoas com a exposição, das mais legais que eu já vivi, essa coisa das gavetas é um fenômeno, porque essa exposição de manuscritos é uma coisa muito árida, né? Difícil, é difícil. Por causa das gavetas as pessoas ficavam uma hora, uma hora e meia na sala, vendo... eram sessenta e tantas gavetas que abriam. Você deixa a galera mais ativa, né? Porque, senão, não é isso, é muito árido.

Luciana: Entrei em contato com uma educadora, chamada Rita Braga, que atuou nessa exposição, e ela me contou de uma experiência que ela teve com uma senhora que veio pelo EJA, e se emocionou com a cama, o colchão dividido.... os depoimentos que saiam dessa exposição eram sempre muito emocionados, segundo a educadora.

Daniela: Ah é? (Daniela sorri)

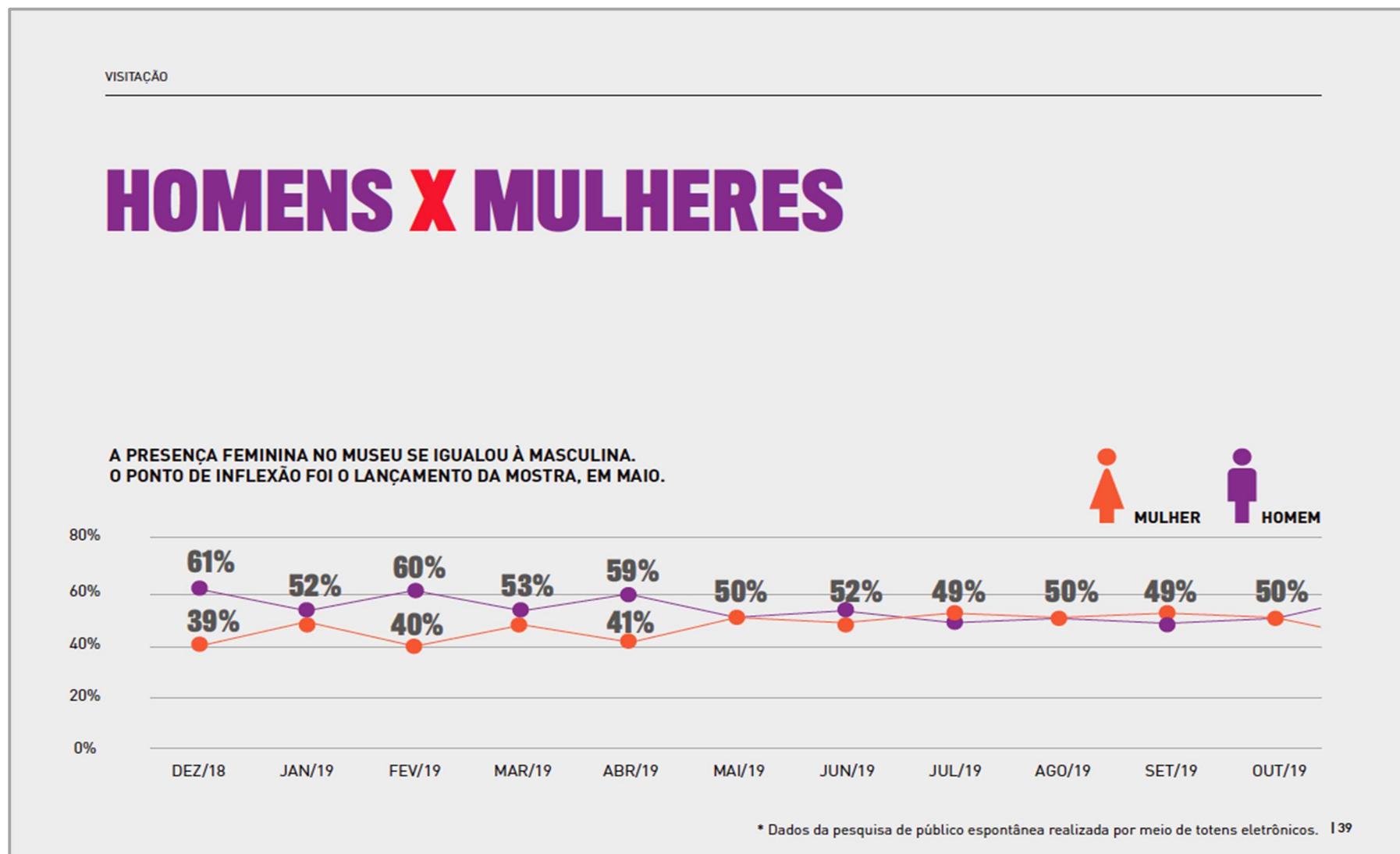
Bom, então é isso. Eu vou voltar aqui para o meu trabalho. Muito obrigada pela conversa.

Luciana: Muito obrigada a vocês pela oportunidade e disponibilidade.

APÊNDICE C

Estudo de público na exposição CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol, Museu do Futebol, 2019.

Fonte: Relatório de Resultados da Exposição temporária 28/05 a 20/10 de 2019. p. 39.



APÊNDICE D

FOTOGRAFIAS E PLANTAS BAIXAS

Figura 5 – Planta baixa da exposição de longa duração, Museu da Imigração (MI).

PLANTA GERAL
DE OCUPAÇÃO

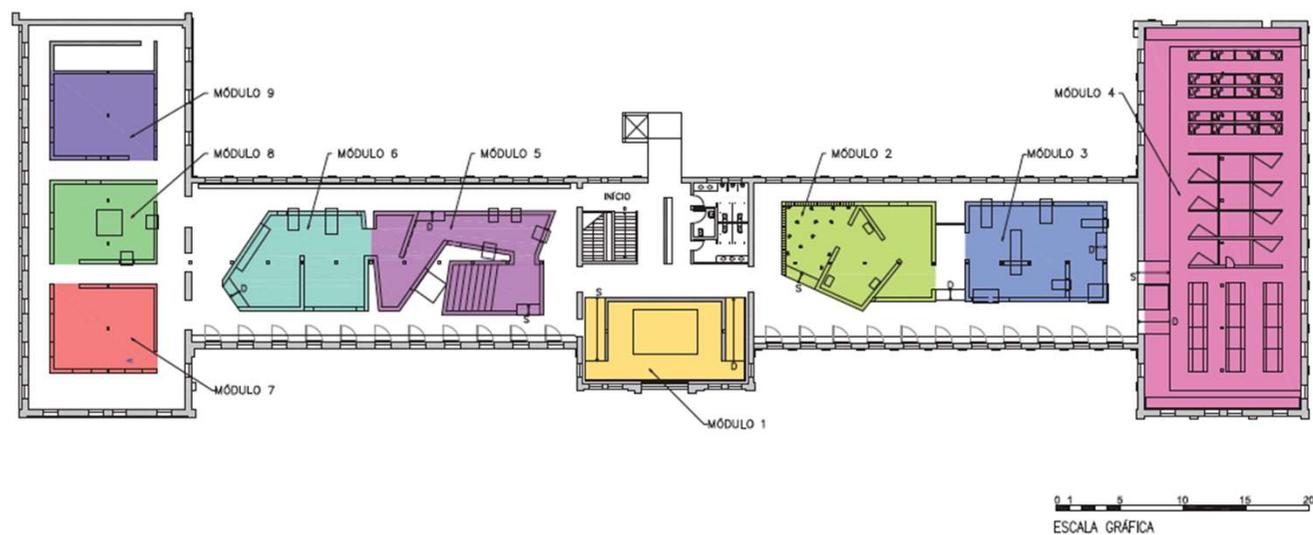
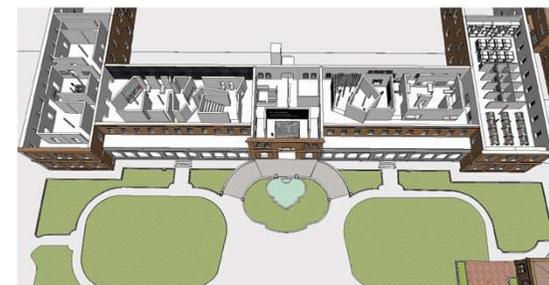


Figura 6 – maquete eletrônica 3D da exposição.



Fonte: T+T Projetos, (2010).

Fonte: T+T Projetos. (2010).

ANTEPROJETO

Projeto Museográfico Felipe Tassara

Figura 7 – Planta baixa indicativa de percurso do visitante, ala da direita.

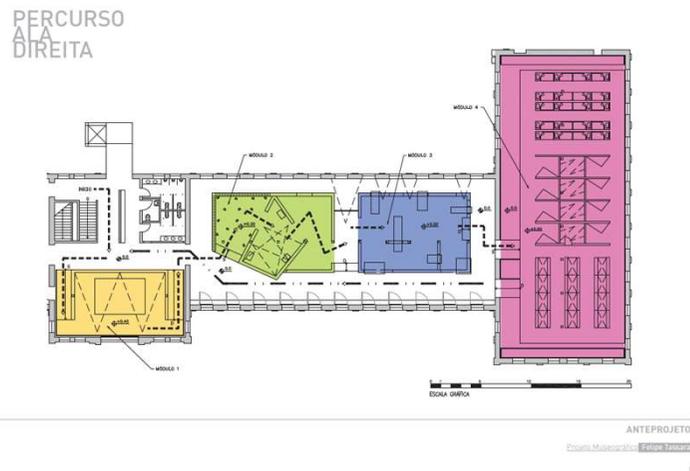
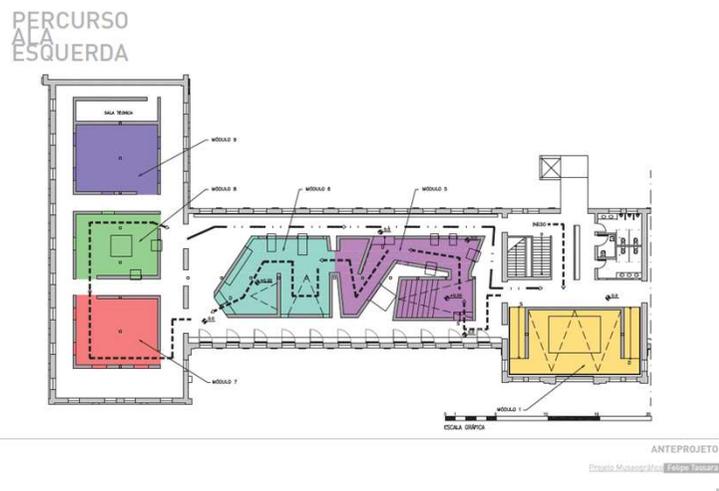


Figura 8 – Planta de percurso ala esquerda.



Fonte imagens 7 e 8: T+T Projetos. (2010).

Figura 9: indicação de percurso no chão do Museu da Imigração (MI).



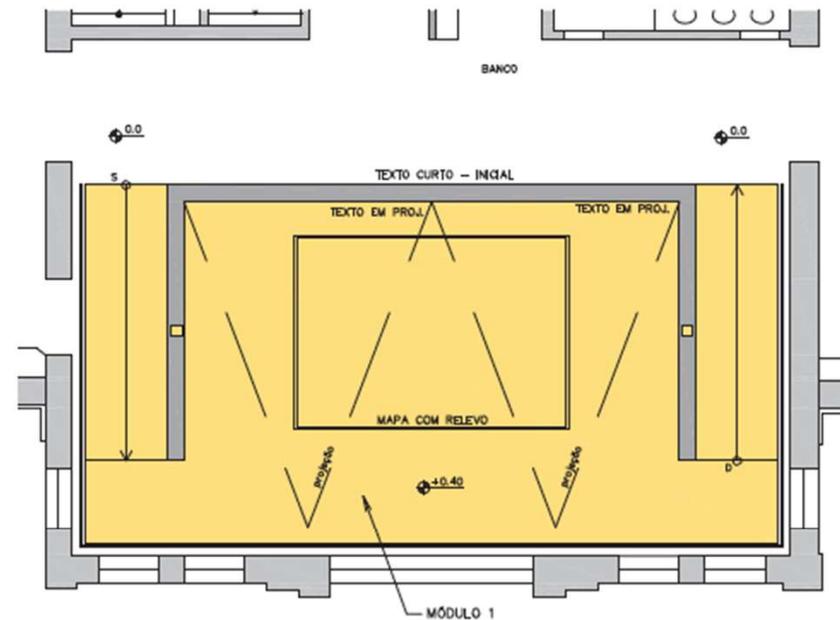
Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 10 – Planta baixa e descrição do módulo 1, Museu da Imigração.

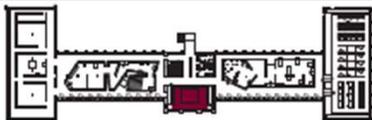
MÓDULO 1 A DIASPORA HUMANA

Este módulo enfatiza as migrações como essência constitutiva da humanidade. A ideia deste módulo é trabalhar sob a perspectiva da antropologia como as diversas culturas – das etnias indígenas, ciganos, europeus, migrações internas e longínquas; que descortinam as mais variadas motivações: econômicas, culturais, ambientais, guerras, etc. – tanto no passado quanto no presente, traçaram os seus deslocamentos, as suas mais variadas rotas.

Nessa descoberta emocional, o visitante deve ter instrumentos para compreender a amplitude do fenômeno migratório e despertar seu interesse para as histórias que estão por vir.



PLANTA
ESC: 1:75



ANTEPROJETO

Projeto Museográfico Felipe Tassara

10

Fonte: Anteprojeto: Projeto Museográfico, produzido pela empresa T+T Projetos e assinado por Felipe Tassara.

Figura 11: Maquete eletrônica do Módulo 1. Anteprojeto por T+T Projetos.



Fonte imagens 11: T+T Projetos, (2010).

Figura 12: Fotografia Módulo 1.



Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 13 – Planta baixa e descrição do módulo 2, Museu da Imigração (MI).

MÓDULO 2 A HISTÓRIA DA GRANDE IMIGRAÇÃO NO BRASIL

Este módulo da exposição tem 3 subdivisões:

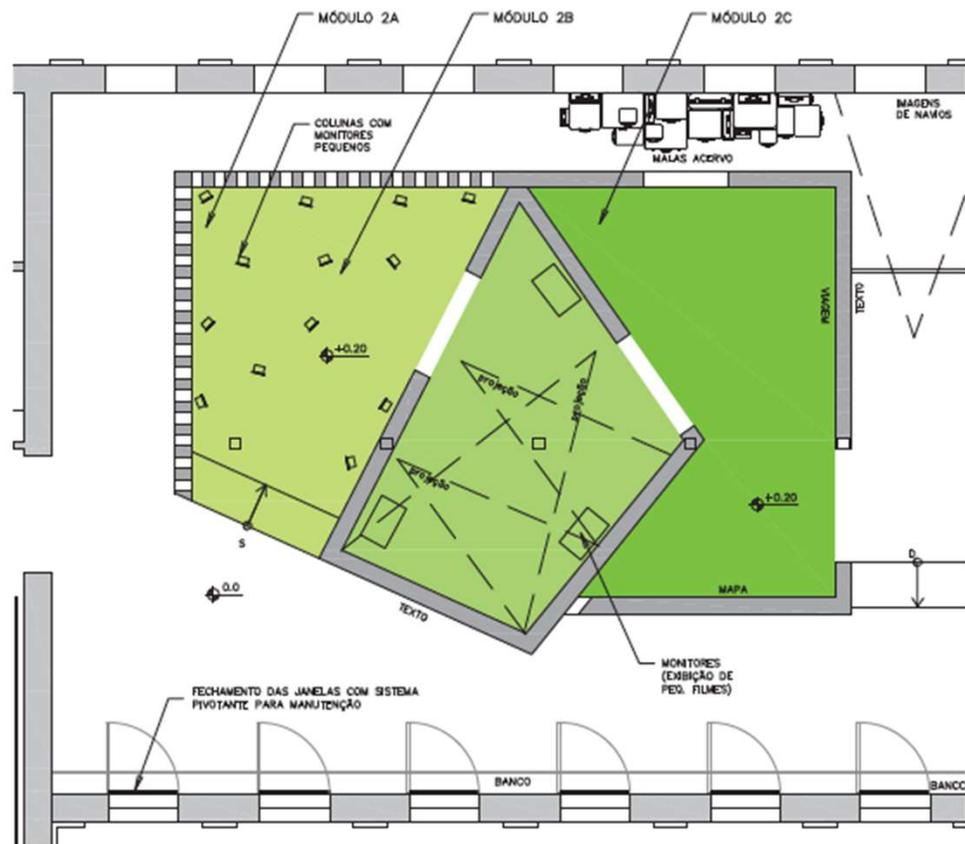
2A – Localizar no território brasileiro o contexto dos deslocamentos populacionais; cronologicamente esta redução está centrada nos séculos XVI ao XIX e pressupõe ao menos três percursos, que podem remontar a outros períodos para fins didáticos:

- Cronologia das migrações – deslocamentos indígenas – colonização – escravidão – imigração;
- Ideia de imigrante, que aparece somente no século XIX, mas cuja materialidade está no século XIX na noção de “estrangeiro”.

2B – o contexto europeu para a imigração dos séculos XIX e início do XX para as Américas, com destaque também para a Hospedaria de Kobe, no Japão e a recepção nas Américas: Estados Unidos, Argentina e Brasil.

2C - Hospedarias de imigrantes no Brasil até o Brás.

Destaca-se, neste módulo, o cuidado da equipe em não reiterar a ideia de uma história linear e positivista e, sim, evocar as concepções de múltiplas territorialidades e sobreposição de espaços.



PLANTA
ESC: 1:75

ANTEPROJETO

Projeto Museográfico Felipe Tassara

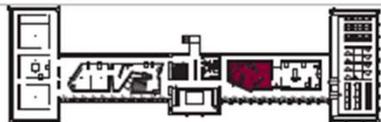


Figura 14: Maquete eletrônica do módulo 2 A, Anteprojeto T+T Projetos.



Fonte : T+T Projetos, (2010).

Figura 16: Fotografia do módulo 2 C.



Fonte: BIRINDELLI, L. (2021)

Figura 15: Fotografia do módulo 2 A.



Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 17: Maquete eletrônica do módulo 2 C, Anteprojeto T+T Projetos.



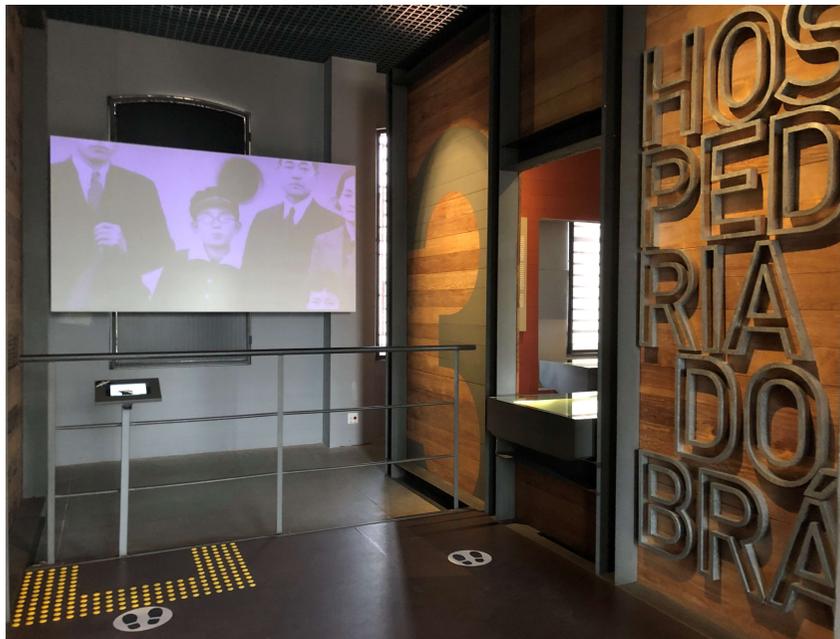
Fonte : T+T Projetos, (2010).

VISTA MÓDULO 2C
MALAS

A VIAGEM



PASSAGEM ENTRE
MÓDULOS 2 E 3



Em sentido horário, começando pela fotografia à direita:

Figura 18: Fotografia do final do módulo 2C, o início da viagem.
Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

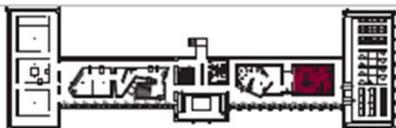
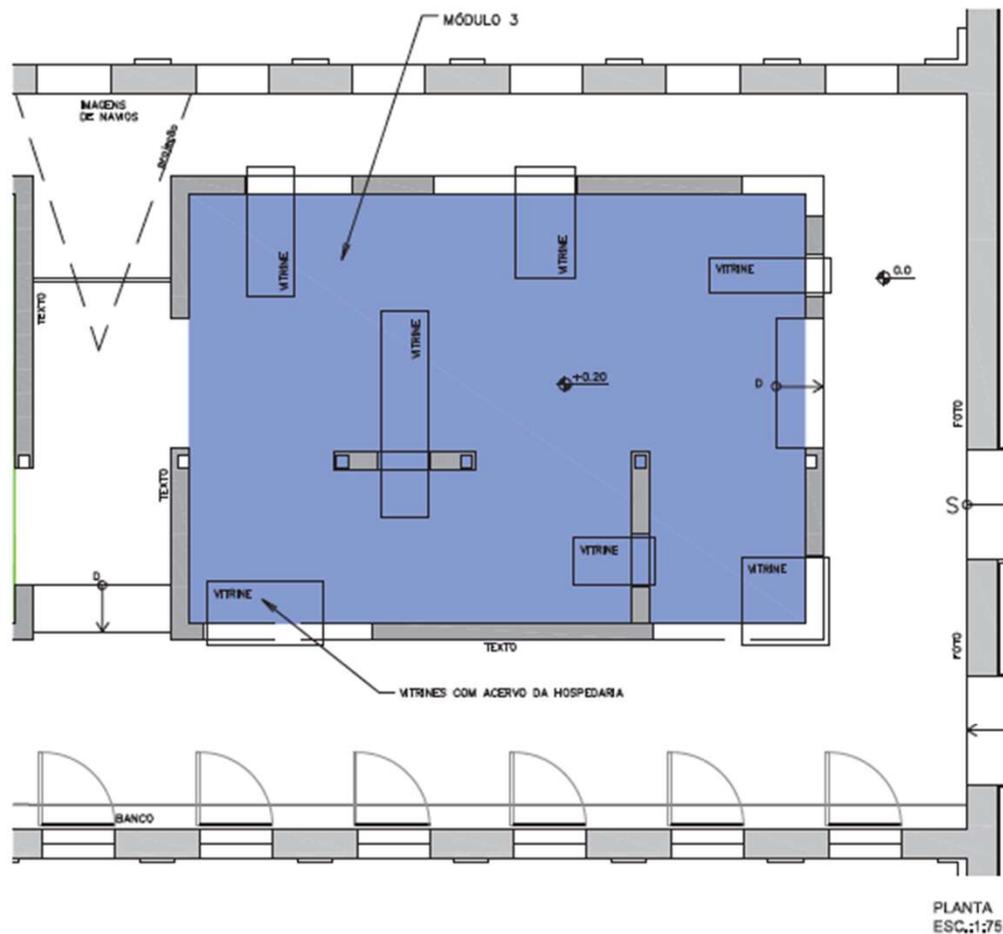
Figura 19: Maquete eletrônica da passagem entre os módulos 2 e 3, pertencente ao Anteprojeto da T+T Projetos.
Fonte: T+T Projetos.

Figura 20: Fotografia, passagem entre os módulos 2 e 3.
Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

MÓDULO 3 A HOSPEDARIA DOS IMIGRANTES

Este módulo terá como centralidade a Hospedaria de Imigrantes do Brás, com ênfase às suas funções de recepção, triagem e encaminhamento. Além disso, abordará a história da Hospedaria após o seu fechamento em 1978 e a continuidade de suas funções, por meio do Arsenal da Esperança, instituição sem fins lucrativos, que divide hoje espaço com o Museu e recebe migrantes e imigrantes.

Figura 21: Planta baixa e descrição do módulo 4, Museu da Imigração (MI).



ANTEPROJETO

Projeto Museográfico Felipe Tassara

Figura 22: Maquete eletrônica do módulo 3, Anteprojeto T+T Projetos.



Fonte: Anteprojeto T+T Projetos (2010).

HOSPEDARIA, A
HOSPEDARIA DOS
IMIGRANTES



Figura 25: Fotografia do módulo 3.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 23: exemplo de acervo que será utilizado no módulo 3 segundo o Anteprojeto da T+T Projetos.

ACERVO



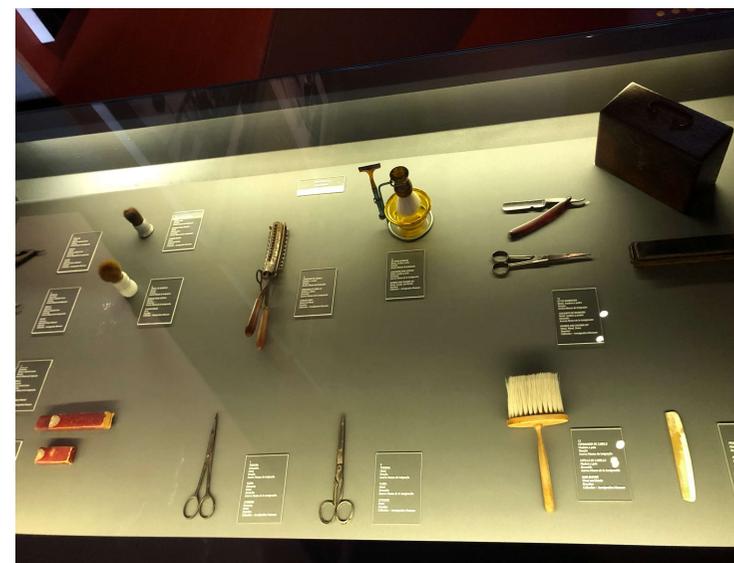
ANTEPROJETO

Projeto Museológico Felipe Semara

Fonte: Anteprojeto T+T Projetos (2010)

Figura 24: Fotografia dos objetos de acervo expostos nas vitrines do módulo 3.

Fonte: BIRINDELLI, I. (2021).



MÓDULO 4 A HOSPEDARIA E O HOMEM – A VIAGEM E A CHEGADA

Figura 26: Planta baixa e descrição do módulo 4, Museu da Imigração.

Este módulo tem como objetivo centrar o migrante como sujeito principal – sua experiência do deslocamento, seus sonhos, suas expectativas e seus estranhamentos. Os elementos centrais desse módulo serão as recriações de ambientes da antiga hospedaria: dormitório e refeitório. Além disso, há aqui espaço privilegiado para os depoimentos do Núcleo de História Oral do Museu, onde o visitante poderá ouvir e ver as histórias de quem passou pela Hospedaria. Esse módulo ainda abrigará duas grandes vitrines com objetos do acervo.

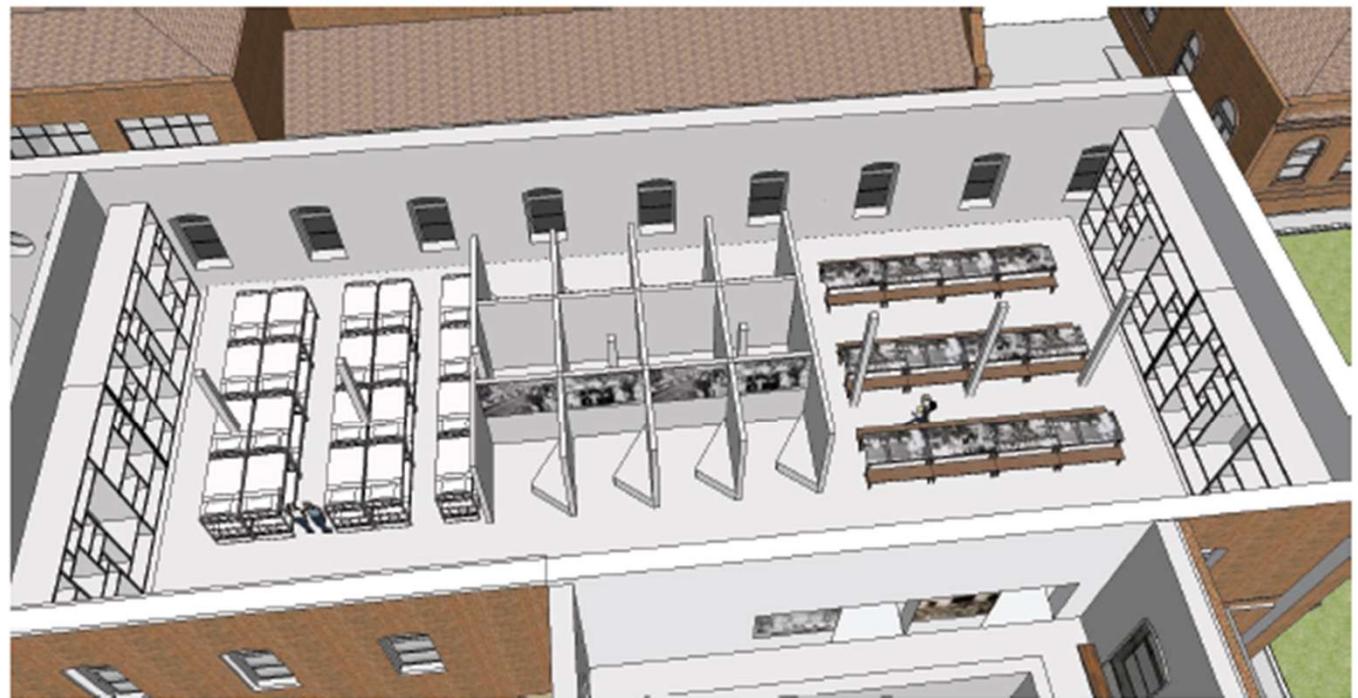
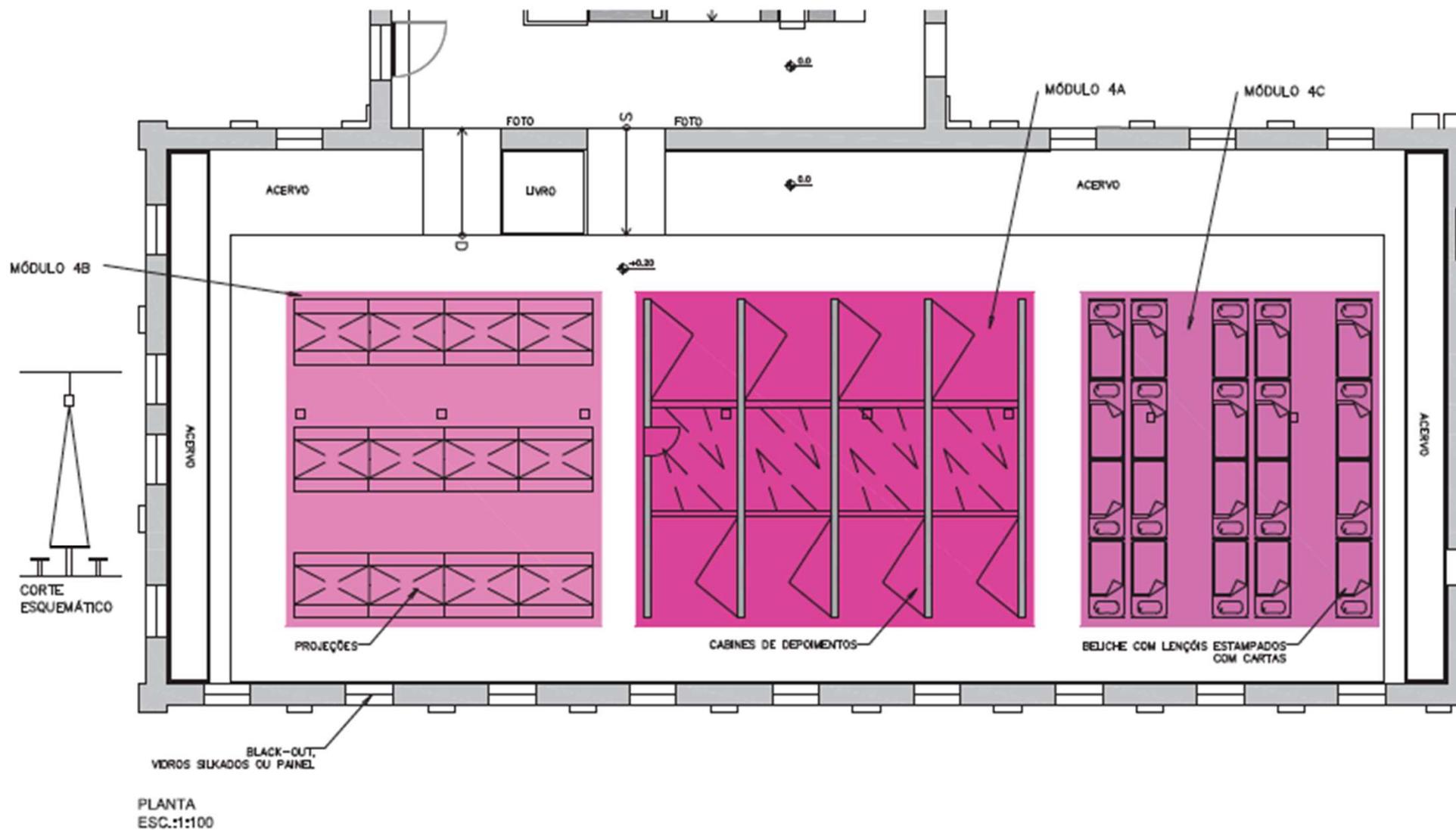


Figura 27 Planta baixa explicativa da divisão do módulo 4 em 3 partes, 4B (“O Refeitório”), 4A (“Depoimentos”) e 4C (“O Dormitório”), Museu da Imigração.



Fonte: T+T Projetos, (2010).

Figura 28: Maquete eletrônica do módulo 4B, “O Refeitório”.



Fonte: T+T Projetos, (2010).

A HOSPEDARIA
E O HOMEM –
REFEITÓRIO

Figura 29: Maquete eletrônica do módulo 4A, “Depoimentos”.



Fonte: T+T Projetos, (2010).

A HOSPEDARIA
E O HOMEM –
DEPOIMENTOS

Figura 30: Maquete eletrônica do módulo 4C, “O Dormitório”.



Fonte: T+T Projetos, (2010).

A HOSPEDARIA
E O HOMEM –
DORMITÓRIOS



Figura 31: Fotografia do módulo 4B, “O Refeitório”.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

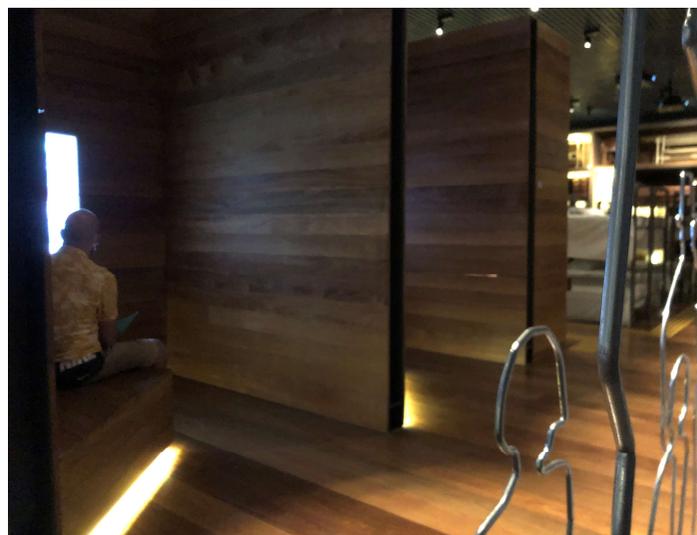


Figura 32: Fotografia do módulo 4A, “Depoimentos”.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).



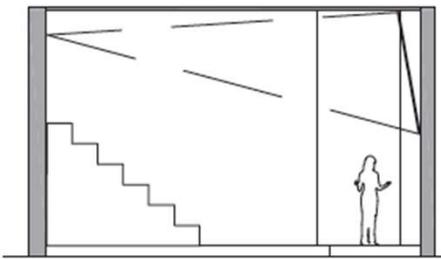
Figura 33: Fotografia do módulo 4C, “O Dormitório”.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021)

MÓDULO 5 O ENCAMINHAMENTO PARA O CAMPO

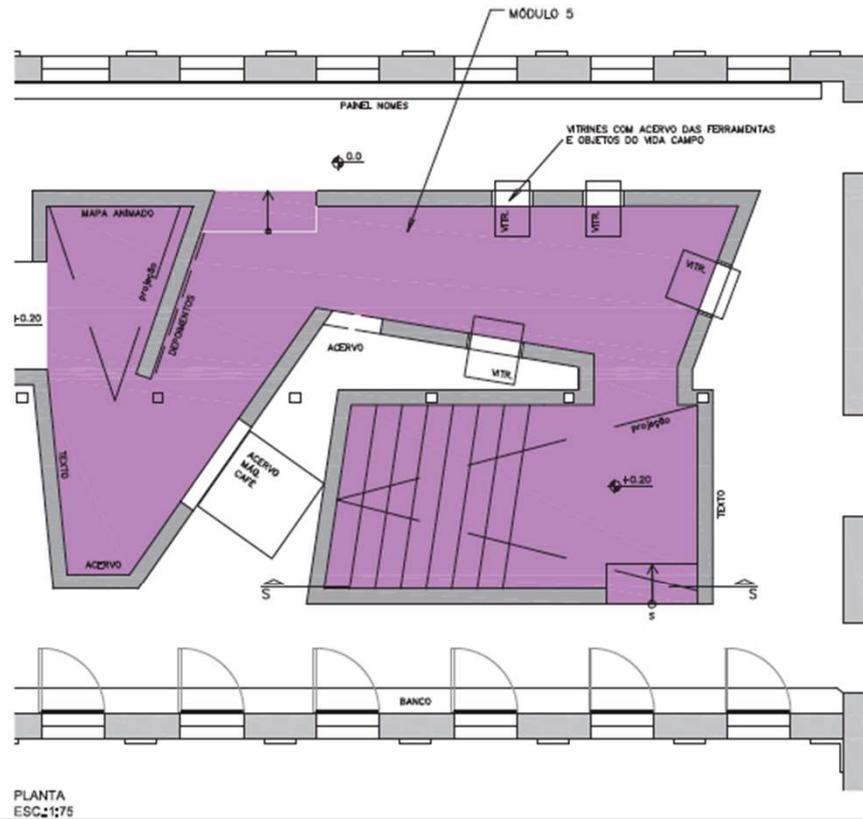
A proposta deste módulo é promover uma nova leitura da questão da imigração centrada na materialidade da documentação da Hospedaria, bem como dos processos históricos e econômicos que influenciaram os fluxos migratórios durante o século XX (ao menos até os anos 1950/60). Os territórios são cidade e campo; neles, privilegia-se a inserção dos migrantes no mundo do trabalho e técnicas de produção, entre outros.

Neste módulo, a imigração é inserida no contexto econômico-social, que remonta a uma abordagem tradicional, porém o que importa aqui é revelar os ofícios e os saberes trazidos dos mais variados territórios para o Brasil e as modificações e estranhamentos impostos por esse deslocamento.



VISTA
ESC:1:75

Figura 35: Planta baixa e descritivo do módulo 5, pertencente ao Anteprojeto da P+P Projetos.



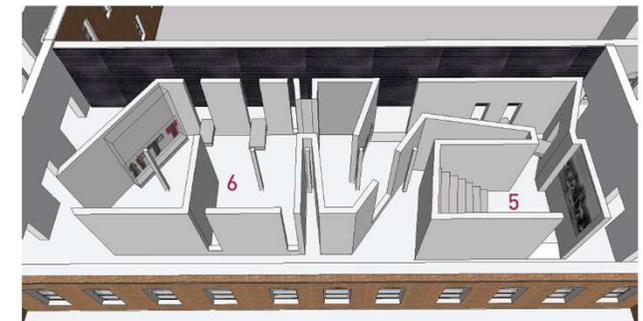
PLANTA
ESC:1:75

ANTEPROJETO

Projeto Museográfico Felipe Tassara

Figura 34: Maquete eletrônica dos módulos 5 e 6, pertencente ao Anteprojeto da T+T Projetos.

MÓDULOS 5 e 6



ANTEPROJETO
Projeto Museográfico Felipe Tassara

Fonte: T+T Projetos, (2010).

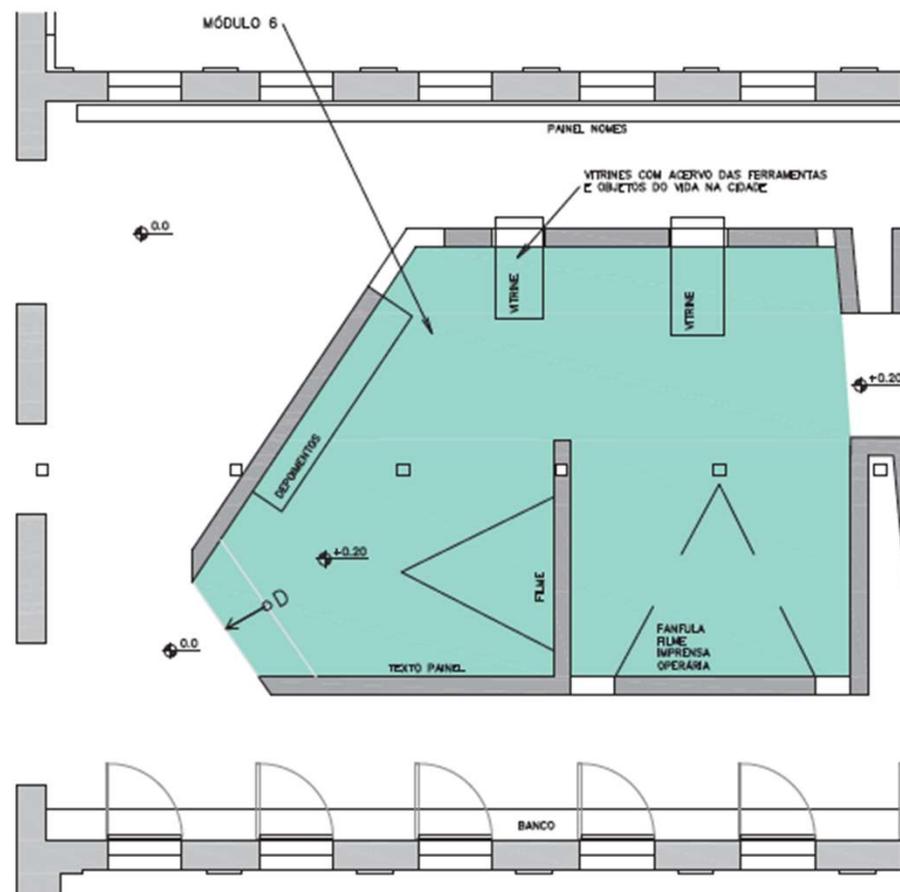
Fonte: T+T Projetos, (2010).

MÓDULO 6 SÃO PAULO MIGRANTE

O objetivo deste módulo é apresentar o deslocamento que o imigrante faz de sua condição de trabalhador, essencialmente do campo, para outros espaços sociais. Pretende-se discutir aqui a noção de território como um elemento transformado pelos sujeitos e suas atividades, que deixam marcas na paisagem, destacando-se as festas, formas de sociabilidade, arquitetura, alimentação, entre outros aspectos.

A estratégia deste módulo é por meio de imagens, músicas; sempre em interface com o acervo revelar o sentido de hibridação cultural constituinte da lógica da megalópole São Paulo.

Figura 38: Planta baixa e descrição do módulo 6, Museu da Imigração.



PLANTA
ESC.:1:75

ANTEPROJETO

Projeto Museográfico Felipe Tassara

Figura 39: Maquete eletrônica do módulo 6.

Fonte: T+T Projetos (2010).

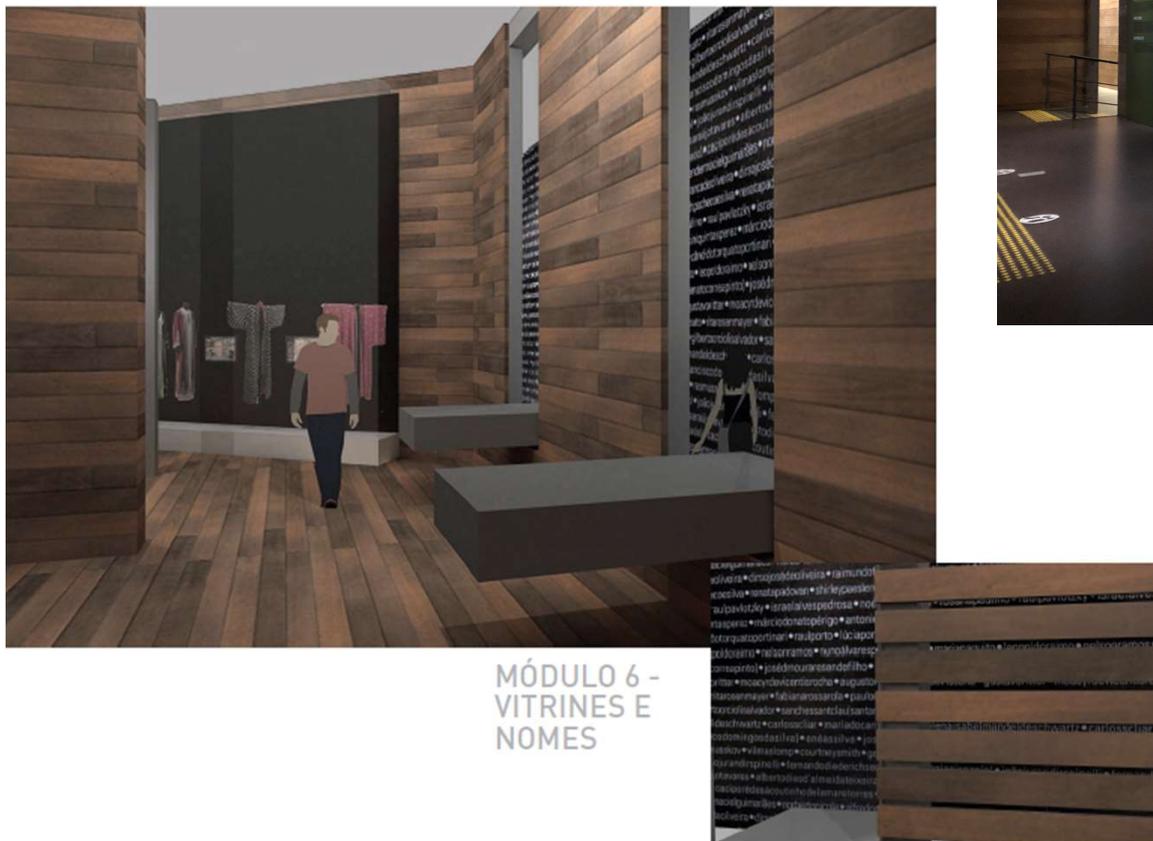
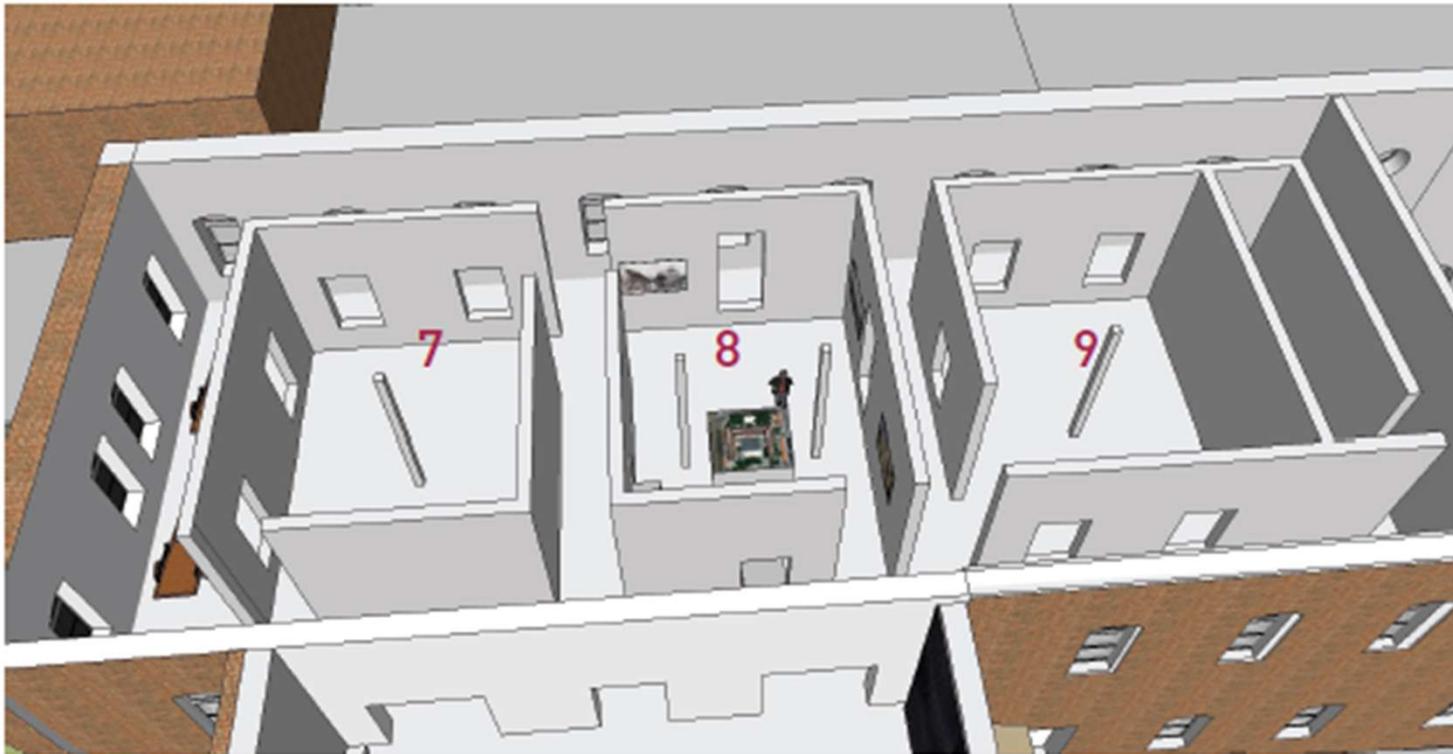


Figura 40: Fotografias do módulo 6.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 41: maquete eletrônica dos módulos 7, 8 e 9, pertencente ao Anteprojeto da T+T Projetos.

MÓDULOS 7, 8 e 9



ANTEPROJETO

Projeto Arquitetônico: Felipe Tassara

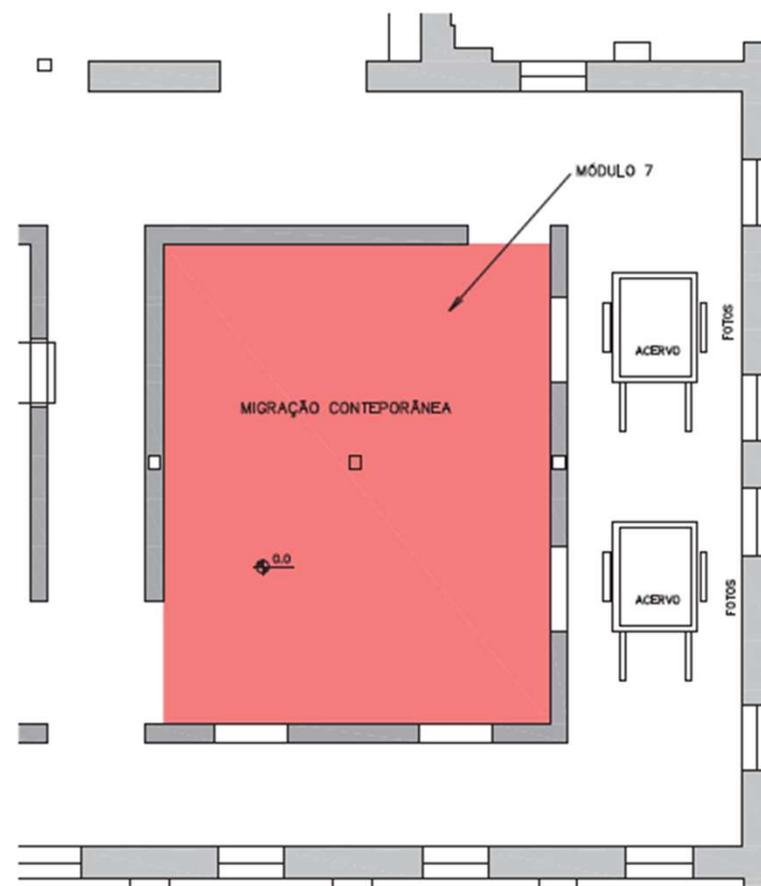
Fonte : T+T Projetos, (2010).

Figura 42: planta baixa e descrição do módulo 7 original do pré-projeto, pertencente ao Anteprojeto da T+T Projetos. Esse módulo sofreu alteração temática no projeto final.

MÓDULO 7 A IMIGRAÇÃO HOJE

Este módulo pretende tratar das migrações mais recentes para a cidade paulistana: bolivianos, chineses, coreanos, nigerianos, entre outros, e que não estão inscritos na história da Hospedaria do Brás.

Há dois planos discursivos: as migrações são um fenômeno contemporâneo (não se encerram com o fechamento das atividades da Hospedaria), salienta-se aqui a permanências das funções da Hospedaria nas atividades do Arsenal e a por outro lado a tensão e os novos desafios trazidos pelas migrações no tempo presente, no Brasil e no mundo.



PLANTA
ESC.:1:75



Figura 44: Fotografia do módulo 7, apresentando as imagens dos bairros apresentados.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 43: Fotografias do módulo 7, com a temática modificada para o projeto final, a apresentação dos bairros formados por imigrantes em São Paulo: Bom Retiro, Mooca, Santo Amaro e Brás.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).



MÓDULO 8 O EDIFÍCIO

Este módulo abordará a história do prédio, os processos de ocupação e uso, os processos de tombamento patrimonial. O uso atual para o museu e o Arsenal. O Museu até a configuração atual (último restauro em 2010).

Figura 45 : planta baixa e descrição do módulo 8 original do pré-projeto, pertencente ao Anteprojeto da T+T Projetos.

Esse módulo sofreu alteração temática no projeto final.





Figura 46: Fotografia do módulo 8, do projeto final. O módulo apresenta cabines com depoimentos de imigrantes atuais em São Paulo.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 47: Fotografia do módulo 8, do projeto final. Palavras presas no teto representando os diversos idiomas falados por imigrantes em São Paulo.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

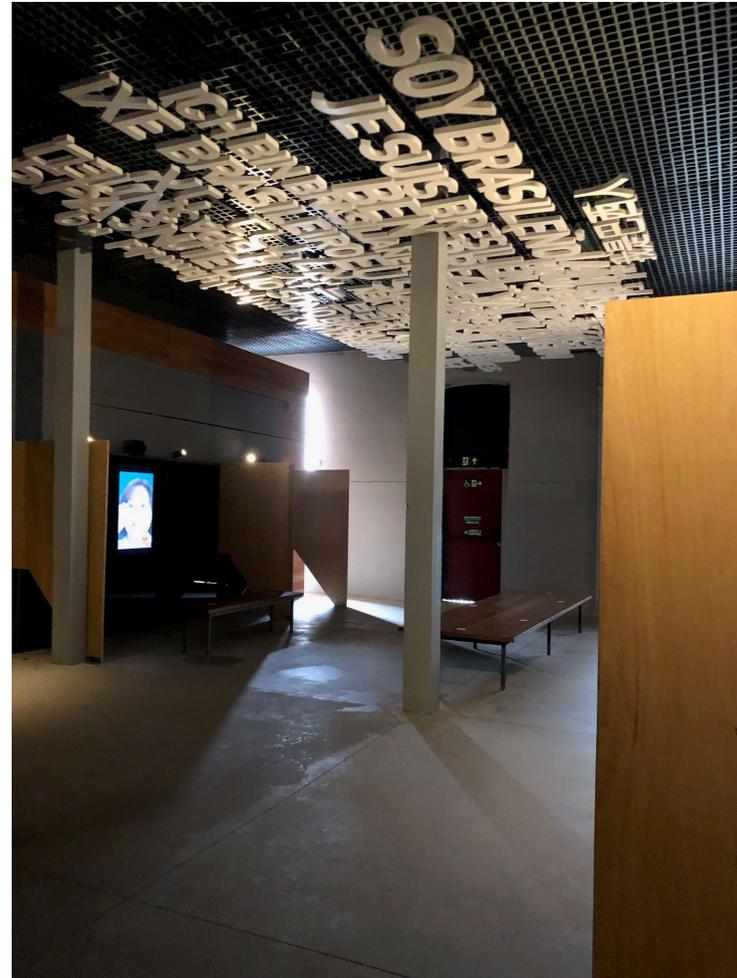
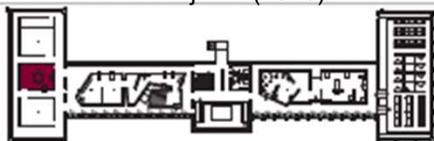




Figura 48: Maquete eletrônica módulo 8, com a temática original do pré-projeto, apresentando o edifício que abriga o museu.

Fonte: T+T Projetos (2010).



MÓDULO 8 - O EDIFÍCIO DA HOSPEDARIA

ANTEPROJETO

Projeto Museográfico Felipe Tassara

PAINEL DE NOMES SAÍDA

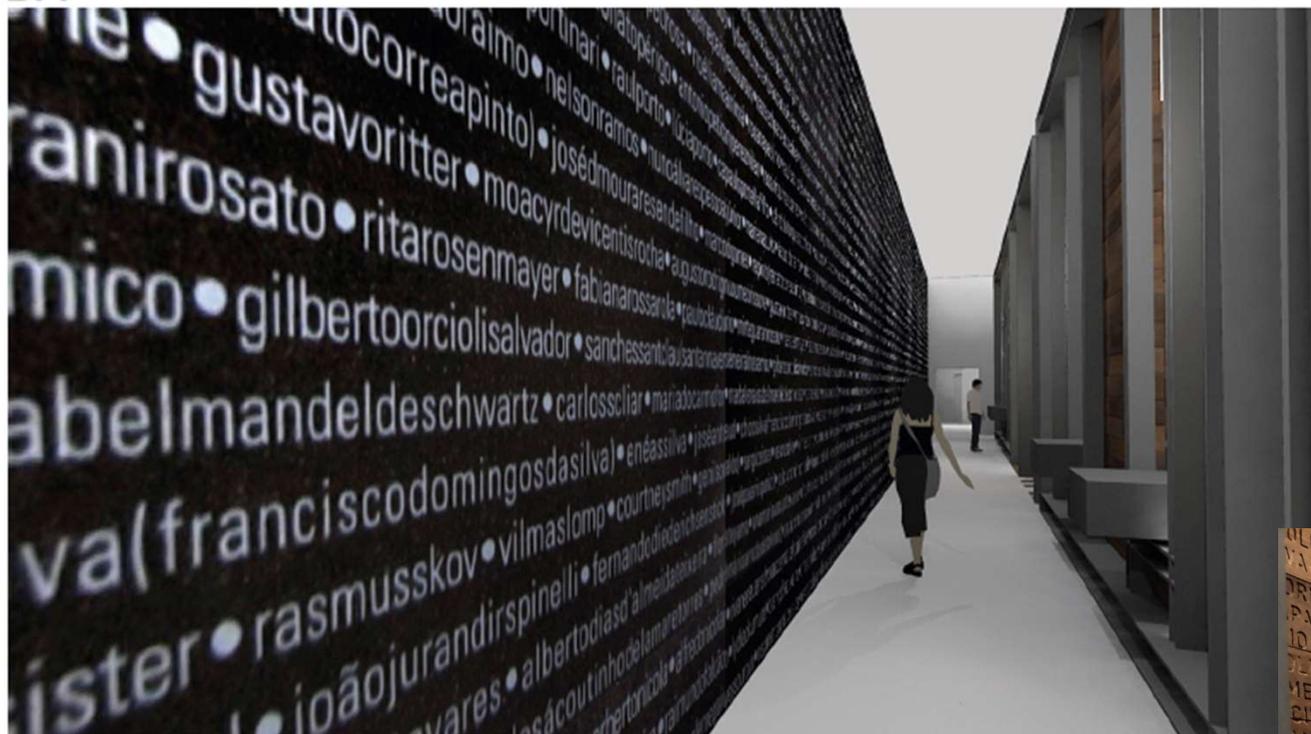
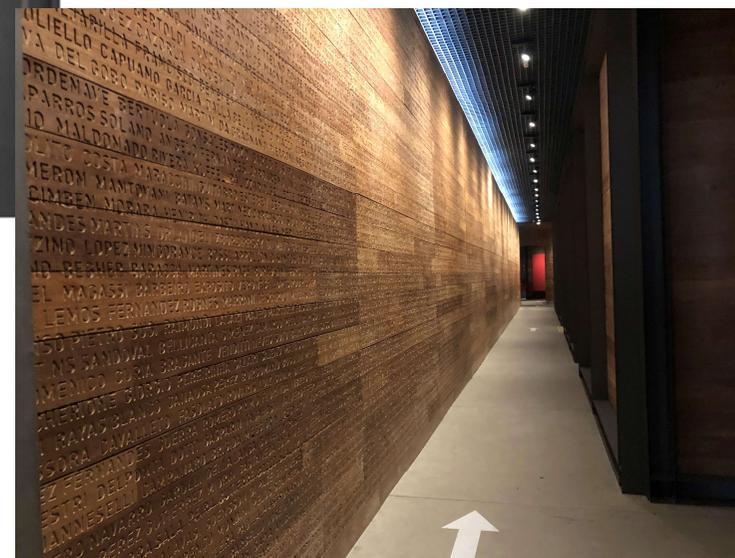


Figura 49: Maquete eletrônica da parede com os sobrenomes de imigrantes que deram entrada no Brasil pela hospedaria.

Fonte: T+T Projetos. (2010).

Figura 50: Fotografia da parede que apresenta os sobrenomes dos estrangeiros imigrantes.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).



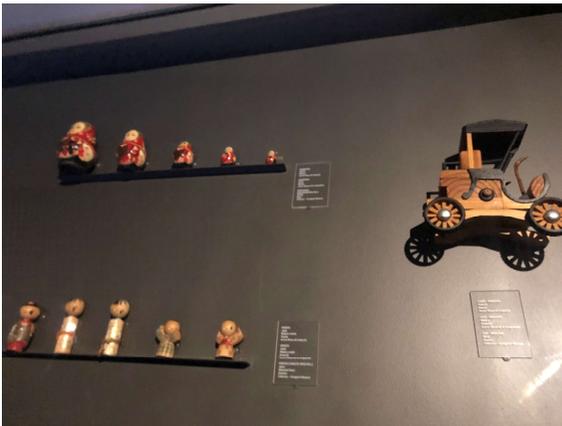
Objetos do acervo, Museu da Imigração

Figura 51: Objetos de uso cotidiano da hospedaria durante seu funcionamento como hospedagem de imigrantes, dispostos em vitrines, módulo 3.



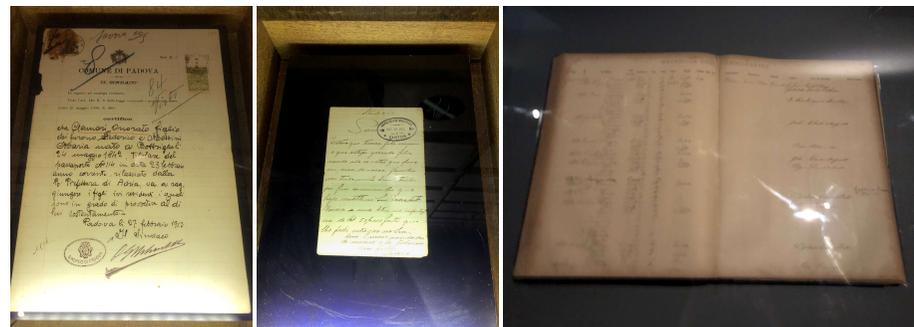
Fonte: BIRINDELLI, 2021.

Figura 52: Brinquedos das crianças imigrantes, dispostos em vitrines no módulo 4ª.



Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 53: Livros de registro de entrada e cartas pessoais, dispostos nas gavetas das grandes estantes nos módulos 4B e 4C.



Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 54: mobiliário de uso cotidiano, exposto na grande estante do módulo 4C.



Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Imagens dos espaços de exposição de filmes, projeções e depoimentos



Figura 55: Projeção sobre as primeiras migrações da nossa espécie, módulo 1.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021)



Figura 56: documentários sobre os indígenas brasileiros e suas migrações, a chegada dos colonizadores portugueses e o tráfico de escravizados africanos para o Brasil, módulo 2.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021)



Figura 57: Projeção de atividades cotidianas na hospedaria, módulo 4B.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021)



Figura 58: Documentário sobre o encaminhamento dos imigrantes para o interior rural de São Paulo, módulo 5

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).



Figura 59: tela que mostra a trajetória e números da ocupação dos imigrantes no interior e litoral de SP, módulo 5.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).



Figura 60: grande projeção de vista aérea da cidade de SP, módulo 6.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

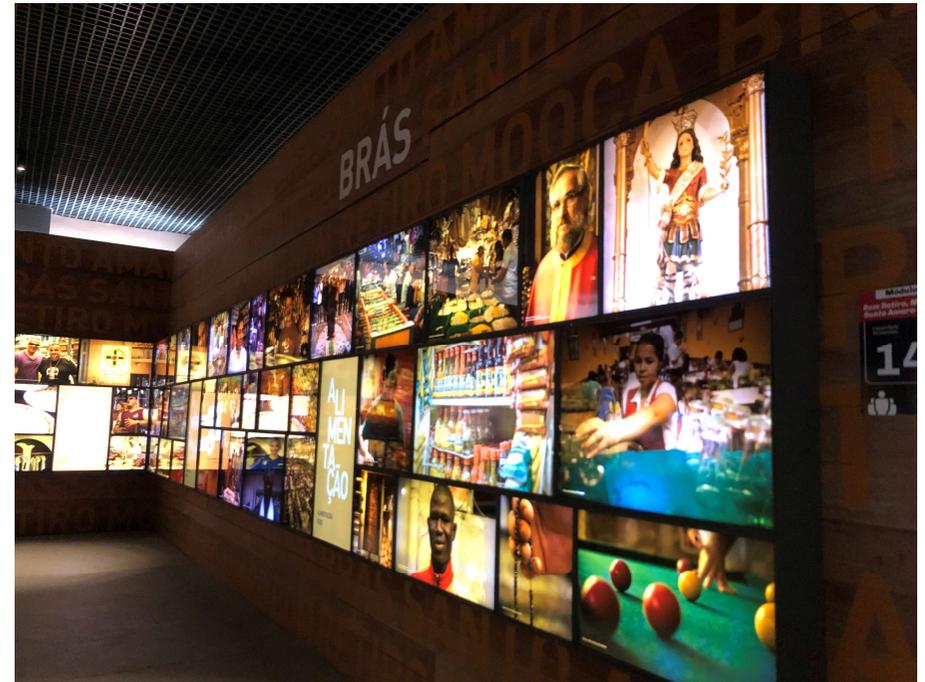
Fotografias expostas

Figura 61: fotografias que ilustram o cotidiano dentro da hospedaria, módulo 3.



Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 62: fotografias recentes dos bairros historicamente ocupados por imigrantes e seus descendentes na capital de SP. Módulo 7.



Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Objetos cenografados para a exposição

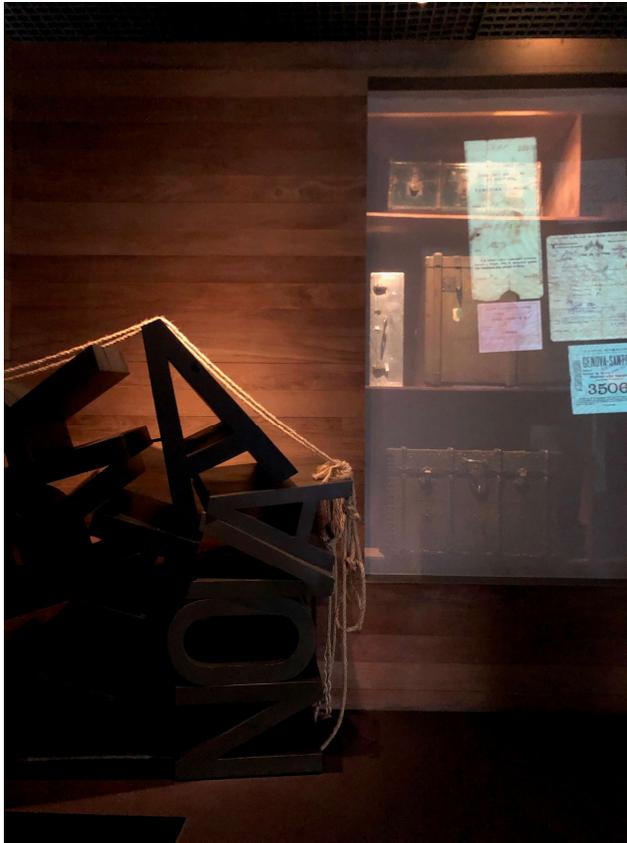


Figura 63: Malas e valises produzidas ou adquiridas para a exposição, estão presentes em vários momentos, aqui vemos o módulo 2.
Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

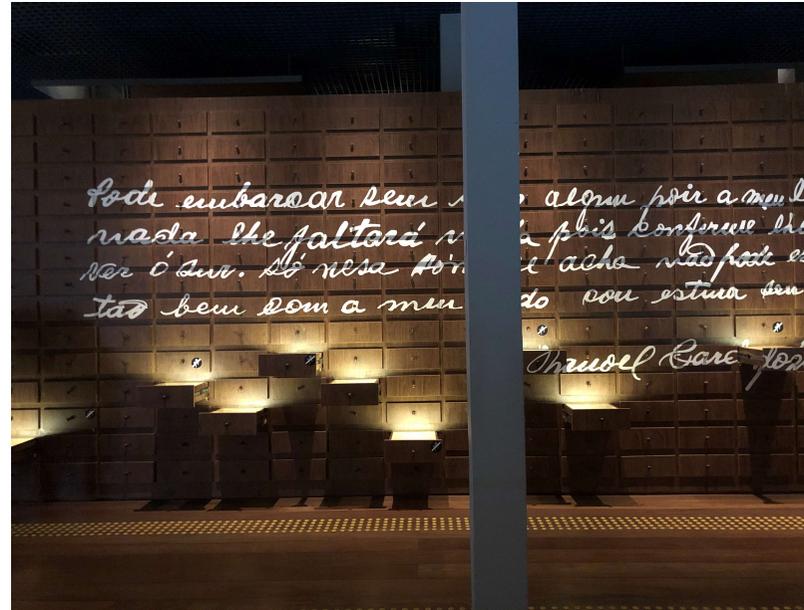


Figura 64: A estante gaveteiro, que abriga as cartas, presente tanto no módulo 4B quanto no 4C.

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

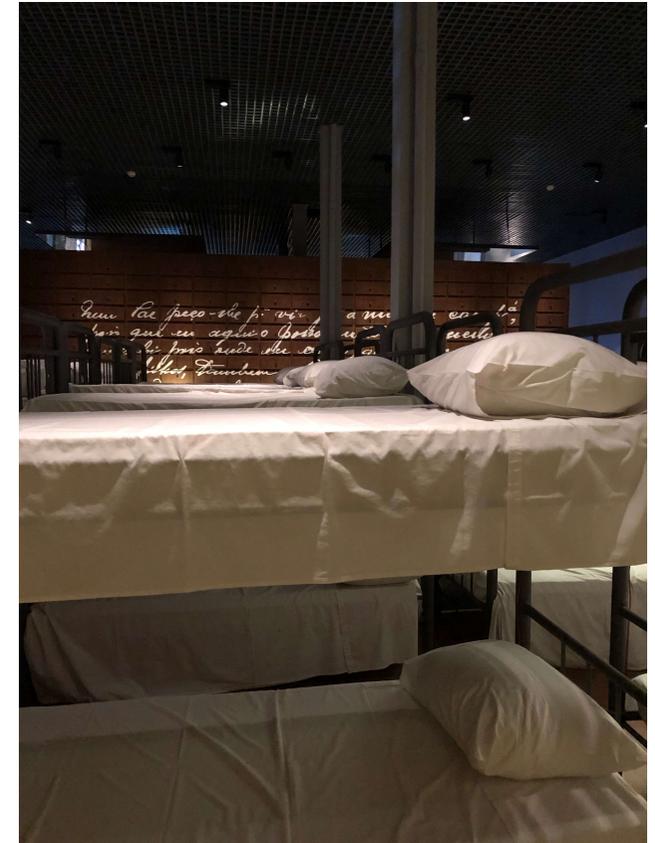
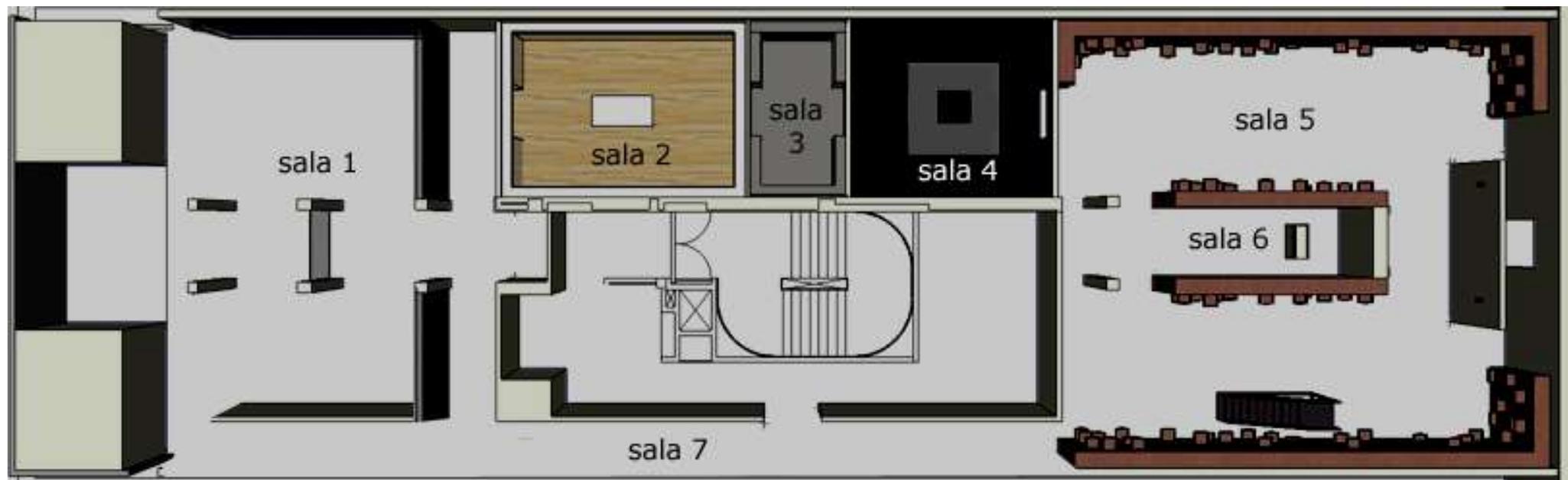


Figura 65: Beliches cenografados para compor o módulo 4C, "O Dormitório".

Fonte: BIRINDELLI, L. (2021).

Figura 67: maquete eletrônica 3D, planta baixa da exposição *Clarice Lispector – A Hora da Estrela.*, no Museu da Língua Portuguesa.



Fonte: THOMAS, D. (2006).

Figura 68: Fotografia de Clarice impressa em tecido filó, usado com o efeito de iluminação para que se possa entrever as frases atrás.



Figura 69 – Sala das gavetas da exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela* do Museu da Língua Portuguesa, 2007.



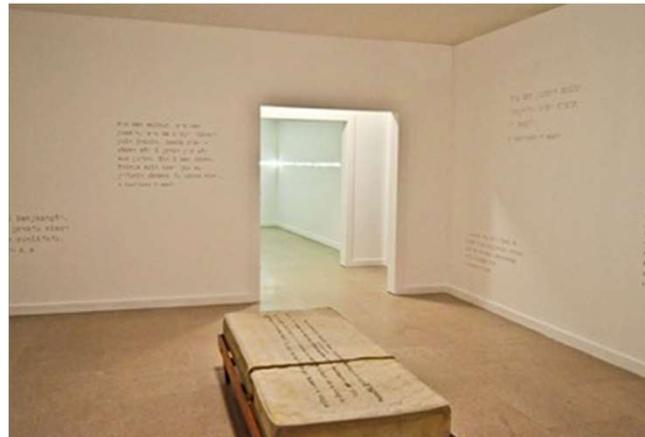
Fonte: THOMAS, D., 2007.

Figura 70: Sala do vídeo da barata agonizante e polaroides de animais, com inscrições cravadas nas paredes.



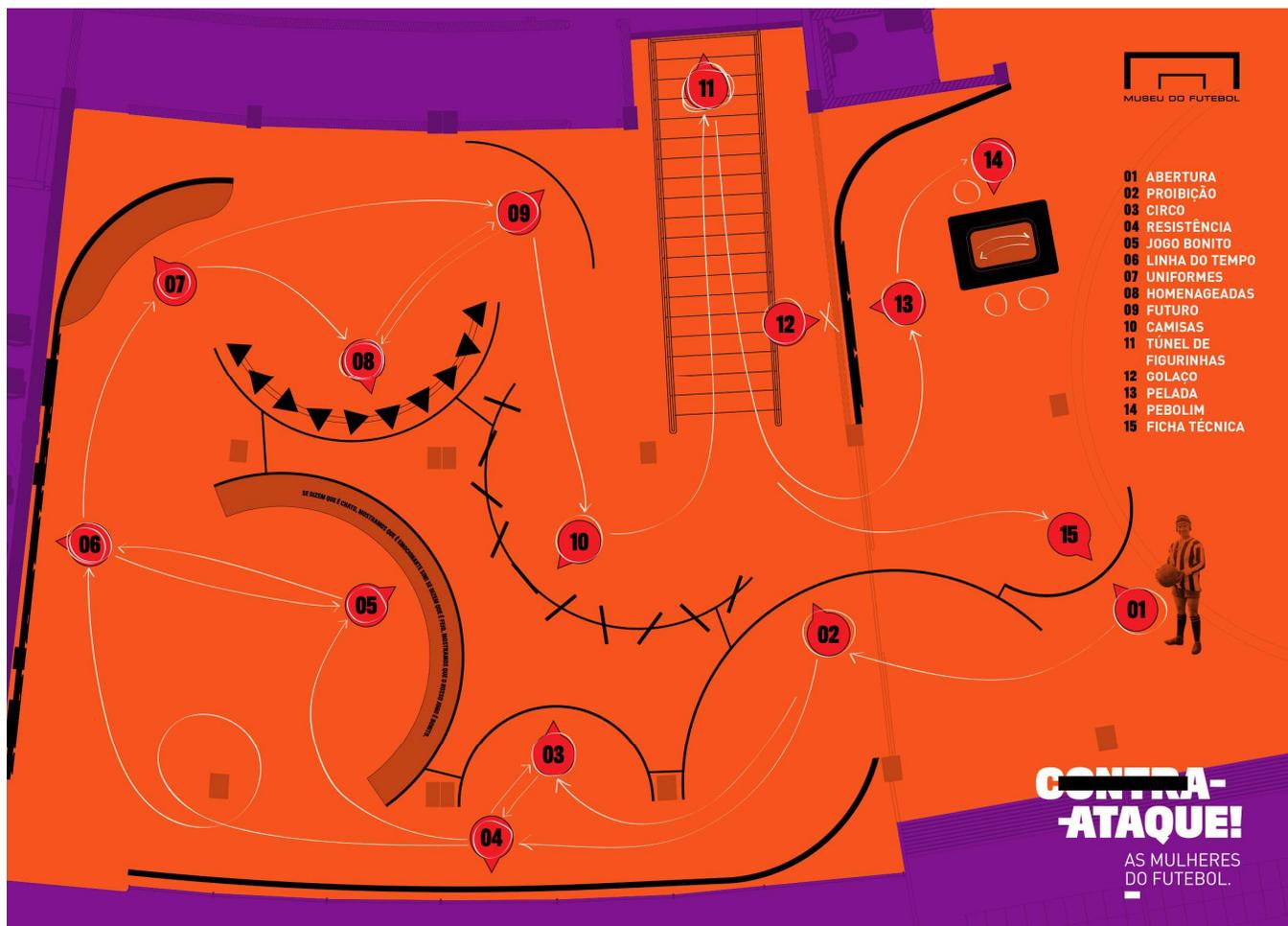
Fonte: THOMAS, D. (2007).

Figura 71: colchão/ máquina de escrever, com letras datilografadas e paredes encravadas com textos de Clarice. MLP



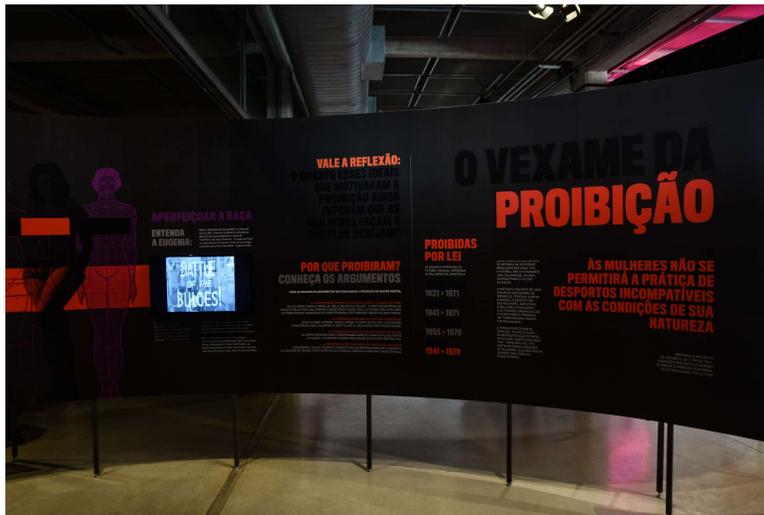
Fonte: THOMAS, D. (2007).

Figura 72: Planta baixa exposição *Contra-Ataque! Mulheres do Futebol*, Museu do Futebol.



Fonte: Site oficial da Exposição, (2019).

Figura 73: Fotografia do módulo 2, “O Vexame da Proibição”.



Fonte: IDBR – IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 74: Fotografia do módulo 3, “Respeitável Público”.



Fonte: IDBR – IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 75: Fotografia do módulo 4, “Heroínas da Resistência”. Painéis em degradê.



Fonte: IDBR – IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 77: Módulo 6, “Acervo de cada tempo”.



Fonte: IDBR – IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 78 – Módulo 7, “Vestidas para vencer”.



Fonte: IDBR – IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 79: Módulo 8, “As homenageadas”. Trierdos em dois momentos, fotografia das jogadoras e informações.



Fonte: IDBR – IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Fonte: Revista Casa Vogue.(2019).

<https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2019/05/exposicao-narra-lutas-e-conquistas-das-mulheres-no-futebol-feminino.html>

Figura 80: “O futuro é feminino”, módulo 9.



Fonte: IDBR – IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 81: Módulo 10, “Vestimos as camisas delas”.



Fonte: IDBR – IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Figura 82: Módulos 11 e 12, “Golaços” e “Uma seleção dos sonhos”.



Fonte: IDBR – IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.



Figura 83: Módulos 13 e 14, “O campinho de Playground” rodeia a mesa de pebolim feminino.



Fonte: IDBR – IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

APÊNDICE E

Memória de Clarice

Clarice, Janete e o colchão

Por Rita Braga¹⁸⁵

“O que atrapalha em escrever é ter que usar palavras”. Os olhos castanhos escuros de Janete olhavam silenciosos para as letras brancas na parede. Quem tivesse o cuidado de observá-la com alguma atenção perceberia também que o seu olhar para aquela madame gigantesca exposta numa fotografia não era de espanto, não era de raiva, não era de submissão... Não. Era um olhar de enfrentamento sereno. Se na foto Clarice parecia dizer “quem é você que vem até aqui?”, Janete olhava também como quem diz “não te conheço, por que você me olha assim...? quem você pensa que é?”.

Foi no dia 14 de junho de 2007 que testemunhei no Museu da Língua Portuguesa o primeiro encontro de Janete com Clarice. É claro que a sua presença naquela exposição em homenagem à escritora não foi exatamente o que chamamos de uma “visita espontânea”. A iniciativa partiu de uma das professoras da Escola Conde de Parnaíba, de Jundiá, que resolveu levar o grupo de Educação de Jovens e Adultos (EJA) para um passeio cultural. Quem dera houvesse tempo suficiente para conhecer melhor cada um dos integrantes daquele grupo. Na verdade mal formavam um grupo – a relação mais parecia uma vivência paralela entre 12 pessoas. Talvez os outros olhares tenham se escondido na memória porque eram olhares mais contidos, apressados em retornar ao chão. Mas foi com a mesma força que Janete me olhou quando entramos na sala do colchão.

A cenografia de Daniela Thomas acionava no visitante um ambiente relativamente familiar: o chão de tacos de madeira, paredes beges, sem janela, a iluminação simples e econômica despertada de minuto em minuto as vozes interiores de quem entrava. Muita gente olhava a cama ao centro do cômodo e sussurrava “é um quarto”. Porém, era somente depois de alguns poucos longos segundos que as pessoas olhavam os fragmentos de textos escavados nas paredes, ou aquele excerto estampado num colchão de molas, cortado de maneira a expor tudo o que era a sua estrutura interna.

Quem viu sabe. O colchão tinha uma divisão desigual – uma parte maior à esquerda de quem lia e outra menor, à direita. Uma cama cortada. Um conforto interrompido, uma agressão à matéria morta despertava nos leitores vivos angústias existenciais de livros como *A paixão*, *Segundo G.H.* e *A descoberta do mundo*. Com certeza, muitos leitores de Clarice reconheceriam

¹⁸⁵ Educadora que participou da exposição *Clarice Lispector - A Hora da Estrela*, no Museu da Língua Portuguesa. Rita escreveu esse texto em seu blog baseando-se na vivência que teve durante a visita do grupo da Escola Conde de Parnaíba. Site: <https://ritabraga.wordpress.com/clarice-janete-e-o-colchao-memoria-de-uma-visita/> Acesso em: 06 jan. 2022.

as citações, interpretariam as metáforas e racionalizariam os conceitos contidos naquela exposição com relativa facilidade. Mas, digamos que, se fosse possível calcular a intensidade das leituras subjetivas... a leitura de Janete seria o ponto de referência. A empregada – personagem oculta no livro de Clarice – estava ali, real, presente, dentro do quarto. Ela própria poderia ser a representação e o limite entre ler e não ler. Parecia assumir esse status por compreender que no mundo da leitura é formado de patamares bastante distintos. Digo isso porque Janete não leu o texto... Ela não queria olhar as palavras. Janete apreendia o todo como quem prova uma fruta desconhecida e procura direto na língua um gosto familiar.

Ela entrou na sala, parou diante do colchão e ficou quieta, sem piscar. O grupo foi estimulado a interpretar aquela “coisa” exposta a partir de seu repertório pessoal. Até ali todos já haviam escutado algumas considerações sobre esse grande abismo de possibilidades contido nas entrelinhas – a matéria de Clarice. Todo mundo já havia conversado na entrada sobre a busca pelo indizível, a resposta do enigma como repetição do enigma... Conceitos nem sempre fáceis para quem trabalha o dia todo na concretude da construção civil, do serviço doméstico, da linha de produção... De fato, foi difícil romper o silêncio. Um senhor, que se apresentou timidamente como “pedreiro de profissão” falou que “aquele colchão que por fora era bonito, por dentro era mais feio que ele”. Todos riram, se descontraíram e começaram a levantar hipóteses de interpretação. Essa sempre foi a parte mais viva da visita, pois depois do primeiro abrir a conversa, todo mundo encontrava algo a dizer, nem que fosse para repetir a fala do colega do lado. Todo mundo queria dizer o que leu naquela linguagem visual que lhe era tão mais acessível que a complexidade da escrita.

Quando olhei de novo para a moça – Janete – vi que seu olhar era uma entranha mais exposta que o próprio colchão. Todos já estavam mais ou menos dispersos conversando sobre outros detalhes da sala. E ela me fez um sinal. Com a firmeza de sua voz paciente ela finalmente se apresentou:

– Meu nome é Janete. Sou empregada doméstica. Vim da Paraíba. Tive todos os meus filhos em casa, com uma parteira, até que no último a minha família encrencou que eu deveria ir para o hospital. Fui. Eu olho para esse colchão e lembro daquela dor... Foi o parto mais difícil que eu tive, porque, conforme eu me mexia na cama, as molas faziam barulho, e aquilo me dava uma agonia tão grande que eu achava que ia morrer ali, naquele lugar. Mas quando eu olho para isso eu também lembro de um amor.

– Um amor? Perguntei ansiosa pela continuidade...

– Na minha terra, lá na Paraíba, havia um casal. Era o amor mais bonito do mundo. Todo o povo via o tanto que os dois se gostavam. Numa vida sem jeito de tão difícil, conseguiram se casar. E foi uma tristeza para o povo todo quando a gente percebeu que um dia eles começaram a se “desgostar”. A gente que via da janela aquele amor, sabia que era forte. Que não era à toa que os dois resolveram juntar as tralhas e viver junto. Mas até hoje eu não sei direito como aconteceu. Só sei que um dia, quando o coração de cada um já estava resolvido na teimosia de uma briga, eles resolveram dividir o único bem que tiveram dinheiro para comprar: o colchão.

Eles cortaram o colchão. E cada um foi embora no mundo, levando o seu lado, para nunca mais voltar.

Cartas de autorização de uso da entrevista

São Paulo, 11 de outubro de 2021,

Destinatário,

Eu, Daniela Gontijo Alves Pinto, em artes, Daniela Thomas, casada, RG 33.380.463-6, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha entrevista, transcrita e autorizada para leitura sem limite de data para Luciana O. Birindelli, aluna vinculada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia (PPGMUS) da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Cristina Bruno, usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Da mesma forma, autorizo o uso de terceiros a usar citações, ficando vinculado o controle à PPGMUS, USP, que tem a guarda da mesma.

Abdicando direitos meus e de meus descendentes, subscrevo a presente.



Daniela Gontijo Alves Pinto

São Paulo, 11 de outubro de 2021,

Destinatário,

Eu, José Felipe de Oliveira Tassara, em artes, Felipe Tassara, casado, RG 12.522.929, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha entrevista, transcrita e autorizada para leitura sem limite de data para Luciana O. Birindelli, aluna vinculada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia (PPGMUS) da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Cristina Bruno, usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Da mesma forma, autorizo o uso de terceiros a usar citações, ficando vinculado o controle à PPGMUS, USP, que tem a guarda da mesma.

Abdicando direitos meus e de meus descendentes, subscrevo a presente.



José Felipe de Oliveira Tassara