

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RUY ALTAMIR DA CRUZ NETO

ABORDAGENS SOCIOAMBIENTAIS NA MUSEOLOGIA: PRODUÇÕES
EXPOSITIVAS SOB O MARCO DO CENTENÁRIO DA SEMANA DE ARTE MODERNA
NO BRASIL

Curitiba-PR
2024

RUY ALTAMIR DA CRUZ NETO

ABORDAGENS SOCIOAMBIENTAIS NA MUSEOLOGIA: PRODUÇÕES
EXPOSITIVAS SOB O MARCO DO CENTENÁRIO DA SEMANA DE ARTE MODERNA
NO BRASIL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Meio Ambiente e Desenvolvimento.

Orientadora: Prof. Dra. Myrian Regina Del Vecchio de Lima

Curitiba-PR
2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Cruz Neto, Ruy Altamir da
Abordagens socioambientais na museologia: produções expositivas sob o
marco do centenário da semana de arte moderna no Brasil. / Ruy Altamir da
Cruz Neto. – Curitiba, 2024.
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Agrárias, Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente e
Desenvolvimento.

Orientador: Prof. Dra. Myrian Regina Del Vecchio de Lima.

1. Meio ambiente. 2. Museologia. 3. Curadoria. 4. Educação não formal. I.
Universidade Federal do Paraná. II. Programa de Pós-Graduação em Meio
Ambiente e Desenvolvimento. III. Lima, Myrian Regina Del Vecchio de. IV.
V. Título.

Bibliotecária: Roseny Rivelini Morciani CRB-9/1585

FOLHA DE APROVAÇÃO



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS AGRÁRIAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MEIO AMBIENTE E
DESENVOLVIMENTO - 40001016029P1

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RUY ALTAMIR DA CRUZ NETO** intitulada: **ABORDAGENS SOCIOAMBIENTAIS NA MUSEOLOGIA: PRODUÇÕES EXPOSITIVAS SOB O MARCO DO CENTENÁRIO DA SEMANA DE ARTE MODERNA NO BRASIL**, sob orientação da Profa. Dra. MYRIAN REGINA DEL VECCHIO DE LIMA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVADO no rito de defesa, *com recomendação para publicação*. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 30 de Setembro de 2024.


MYRIAN REGINA DEL VECCHIO DE LIMA
Presidente da Banca Examinadora


CLOVIS ULTRAMARI
Avaliador Interno (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO
PARANÁ)


MARCELO MIGUEL CONRADO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)


JOSÉ CARLOS FERNANDES
Avaliador Externo (PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO/UFPR)

*Dedico esse trabalho aos artistas, que
postulam por um mundo melhor.*

AGRADECIMENTOS

Guiado por aulas, leituras, trabalhos e inúmeros debates, fui aos poucos desenvolvendo um novo olhar sobre a vida – esse é o poder que processos de formação acadêmica têm: nos desconstroem e nos remodelam sob o fantástico prisma da Ciência. Quero começar dizendo, em primeiro lugar, que me sinto grato por ter tido a oportunidade de, diferentemente de 99% dos brasileiros¹, chegar ao nível de Mestrado nos estudos. Portanto, sou grato à Universidade Federal do Paraná (UFPR) e a todos seus servidores, que a fazem viva. Sou grato à Ciência contemporânea, que, incessantemente tensionada por saudáveis disputas conceituais, me permitiu conhecer as possibilidades disruptivas de pesquisar, como a de sentipensar² e a de coraçonar³.

Agradeço por, enfim, compreender, ao estudar novas epistemes em Meio Ambiente e Desenvolvimento, que ancestralidade não se restringe à árvore genealógica. É uma felicidade passar a reconhecer minha identidade de maneira multiforme e complexa, como resultado também do que carrego de meus antepassados, muito além das características físicas e genéticas. Isso porque, hoje, considero que herdamos aspectos muito mais importantes de nossos ancestrais, tal qual as habilidades, os gostos na vida, as experiências por que passaram e as culturalidades das relações e dos territórios por onde estiveram. Vó Dila, obrigado pelas mãos de pintar; Vó Nair, obrigado pelas mãos de cozinhar e de tecer; Vô Rosca, obrigado pela poesia declamada; Vô Ruy, obrigado pela engenhosidade racional e artesanal.

Meu pai, você há de estar em algum lugar vibrando, emocionado, ao ver este teu filho, transformado, finalizar sua dissertação e se tornar um mestre. Obrigado por incentivar minha

¹ Em 2022, apenas 0,84% dos jovens entre 25 e 64 anos com Ensino Superior completo tinham Mestrado, segundo Organização de Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE). Disponível em: <<https://www.metropoles.com/dino/ocde-aponta-que-21-dos-brasileiros-possuem-ensino-superior>>. Acesso em: 19 jul. 2024.

² O conceito de *sentipensar* foi desenvolvido pelo sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, e é uma ideia central no campo da pesquisa-ação participativa. Borda (2009) propôs uma abordagem integradora que combina sentimentos e pensamentos, argumentando que a verdadeira compreensão da realidade social requer uma síntese entre a racionalidade científica e a sensibilidade emocional. Essa perspectiva desafia a dicotomia tradicional entre razão e emoção, defendendo que a prática de pesquisa deve ser comprometida com as comunidades estudadas, valorizando seus saberes e suas experiências. No livro *Sentipensar con la Tierra* (ESCOBAR, 2014), o autor expande essa ideia ao contextualizar a importância do sentipensar em uma ecologia política, discutindo como essa abordagem pode ser aplicada para promover a sustentabilidade e a justiça social, integrando o conhecimento científico com saberes ancestrais e locais. Ele argumenta que essa perspectiva é essencial para enfrentar os desafios globais contemporâneos, promovendo uma relação mais harmoniosa e respeitosa com a Terra.

³ Abordagem filosófica que, segundo Guerrero Arias (2010), enfatiza a decolonização do pensamento e tende à conexão profunda com a natureza e à compreensão holística das relações entre os seres humanos e o meio ambiente, pautando-se no exemplo de comunidades tradicionais.

inclinação às artes, desde que eu era pequeno. Obrigado por mostrar a importância das amizades, dos encontros, das viagens, da fotografia e por me aconselhar – muito sério e “em testamento” – que curtir a vida é uma obrigação, pois ela é muito curta.

Minha mãe, obrigado pelo exemplo, acima de tudo, de disposição, de coragem, de otimismo e de garra. Obrigado por me guiar pelo caminho sólido do trabalho, da ética e da moral. Não me esqueço de que você disse uma vez baixinho em meu ouvido: “você vai até onde você quiser”.

Tata, você vem aqui “na cola”, obviamente. Além de todo o suporte familiar, obrigado por ser nossa inspiração acadêmica e de amor pela docência. Agradeço também a meu irmão, Eduardo Francisco, por ter me feito chorar de emoção pela primeira vez na vida, quando eu quase completava 12 anos de idade, ao te ver pela primeira vez, entrando no quarto no colo da enfermeira, na maternidade. E mesmo hoje, depois dos 40, obrigado por me ensinar a respeitar as diferenças sem demandar muitas explicações.

Aos amigos, obrigado pela parceria, pelo suporte e pelas trocas; vocês todos sempre me ajudaram a organizar os pensamentos nas circunstâncias mais adversas. Priscila, Danielz, Niltão, Biba, Mani, Patty Bêlizz, Ana Têre, Vívian, Silvia PX, Mary, Ana Rita, Adri Graville, Bruno Betiatto, Fabi Oliveira, Renato Amêndola, Leonardo Beltrão, Cá Prada, Ana Caniatti, Ju Quech, Sosvi, Mari Andrade, Mari Bonadio, André Coelho, Thomaz Franchi, Rafael Schunk, Jack Luna, Luciana Coutinho, Jorge Sampaio, Marcinho, José Ramiro, André Colombo, Apoená, Arieta, Ana Carolina e Ana Carine (primas, vocês cabem bem melhor neste parágrafo, não acham?) e tantos outros: sem vocês, a vida seria insuportavelmente chata.

Aos professores que antecederam o PPGMade, seja no colégio, na graduação, em especializações ou no ateliê de desenho, pintura e restauro, meu reconhecimento: Sílvia Carrano, Marilsa Urban, Edilene Valério, Nancy Valente, Cláudio Maiolino, Zulma Schussel, Clóvis Ultramari, Beatriz Coelho, Myrian Ribeiro, Ruy Bocchino, Lorena Gramms, Gustavot Diaz: vocês, sem dúvida, são fontes de inspiração toda vez que pisam em sala de aula.

Aos professores do PPGMade, obrigado por ensinamentos absolutamente inesperados, simbólicos, revolucionários – em especial à Prof. Carolina dos Anjos, com suas falas inflamadas e ações verdadeiras de inclusão, desde a emocionante aula de boas-vindas. Prof. Clóvis, volto a falar de ti: obrigado por arquitetar a ponte que me levou à Prof. Myrian Del Vecchio. Não poderia haver companhia mais perfeita para esta estrada! À minha orientadora, Myrian, não há palavras para agradecer seu entusiasmo pelo tema, sua compreensão pela relevância dessa pesquisa e seus guiaamentos nesse processo de escrita.

Aos colegas de turma, Gabriel Sorrentino, Glauber Coutinho, Débora Olimpio, Fernanda Gewehr, Lena Japiassú, que foram igualmente professores a todo o tempo, minhas saudações e admiração. À Lu Salomoni, de quem tão redundantemente o Universo nos aproximou de um jeito e de outro, um obrigado especial pelas incontáveis e infindáveis trocas que se seguem.

Tive também grandes professores na trajetória profissional e a vocês, também, meu muito obrigado: Ivilyn, Mayra, Tati Zanelatto, Adri Honório, Suely Deschermayer, Geraldo Rocha, Rosana Oliveira, Eduardo Leite, Carlos Frederico Rangel, Andreia Marques, Carlos Amorim, Eduardo Nunes, Fernando Faro, Olinda, Guilherme Otto e Rayza Francisco. Agradeço igualmente às organizações que me oportunizaram o desenvolvimento profissional, com ênfase à Sonoco Graffo, grande incentivadora de minha formação acadêmica.

Micha, Luiz, Sílvia, Koa, Paula, Léo e Rodrigo ficaram para o final dos agradecimentos para ver se minha criatividade seria capaz de escrever algo que traduzisse sua importância nesse processo, porém, acho que não conseguiria jamais. A contribuição de todos vocês nessa etapa da minha vida ultrapassa qualquer adjetivo, e mesmo assim me arrisco com os insuficientes “intensa e insubstituível”. Devo agradecê-los, principalmente, por aceitarem ser a família que escolhi para mim. Amo vocês.

*Acabou
o tempo
das rupturas*

*Quero
ser
reparadora
de brechas*

Adília Lopes

RESUMO

Nesta dissertação de mestrado em Meio Ambiente e Desenvolvimento realizou-se pesquisa teórico-empírica a fim de explorar as interfaces entre o meio ambiente e a cultura, por meio da museologia contemporânea, destacando o papel educacional e de produção de conhecimento em curadorias de exposições temporárias de museus de arte moderna e contemporânea, ocorridas durante o ano de 2022, marco do centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil. Partimos da *premissa* de que os museus de arte moderna e contemporânea brasileiros têm cedido espaços significativos para exposições que abordam a temática socioambiental em exposições e atividades mais recentes, marcadas por interseccionalidades diversas. Assim, nos deparamos com a *pergunta de pesquisa* que motivou essa dissertação: em que medida as ações expositivas no marco do Centenário da Semana de Arte Moderna, em museus brasileiros, representam o engajamento institucional e educacional perante a crise socioambiental contemporânea? Para isso, delineamos como *objetivo geral*: compreender, para além do estético, as formas como as produções expositivas nos museus de arte no Brasil, sob o marco do Centenário da Semana de Arte Moderna, evoluíram após estes 100 anos ao incitar a produção do conhecimento científico e não científico a partir de abordagens socioambientais. Observa-se a mudança dos temas emergentes da sociedade trazidas pelos modernistas de então e as causas atualmente defendidas por artistas e curadores ao se articularem em exposições em instituições culturais abertas ao público – os museus. Para tanto abordam-se os conceitos históricos e teóricos da arte como elemento socioambiental, bem como seus efeitos na museologia contemporânea, incluindo o papel da curadoria e a educação não formal, frente às adversidades e às interseccionalidades socioambientais, como temas insurgentes. Do ponto de vista expositivo-museológico, realizaram-se entrevistas com os curadores do MAC-PR e MAM-SP para compreender os processos e as narrativas pretendidas para as exposições temporárias dos museus selecionados. Analiticamente observam-se os meios pelos quais questões socioambientais emergem nas produções expositivas, tomando como base a confluência entre a bibliografia reunida e dados obtidos nas entrevistas, bem como nos textos de apresentação curatorial, sistematizadas em categorias, embasadas metodologicamente na análise interpretativa, de cunho qualitativo, descrita por Bardin (2018), sendo estas: os temas socioambientais emergentes; a estratégia curatorial e o ativismo; a produção do conhecimento e a educação não formal. Por fim pode-se compreender por intermédio das exposições que os museus propõem um canal de comunicação entre as obras e o visitante, possibilitando a interação e a apropriação do conhecimento, não apenas pela fruição estética, mas sim, por uma interpretação crítica e engajada acerca de temas emergentes da sociedade.

Palavras-chave: meio ambiente e desenvolvimento; ativismo; curadoria; educação não formal; museologia.

ABSTRACT

This Environment and Development master's dissertation, a theoretical-empirical study, explores the intersections between environment and culture through contemporary museology, highlighting educational and knowledge-production roles of curatorships in temporary exhibitions held in modern and contemporary art museums during 2022, the centenary of the Brazilian Modern Art Week. The premise is that Brazilian modern and contemporary art museums have increasingly allocated significant space to exhibitions addressing socio-environmental themes in recent displays and activities, characterized by diverse intersectionalities. This leads to the research question for this dissertation: how exhibition actions during the Centenary of the Modern Art Week in Brazilian museums represent institutional and educational engagement with the contemporary socio-environmental crisis? The general objective was to understand, beyond the aesthetic dimension, how exhibition productions in Brazilian art museums during the Centenary of the Modern Art Week have evolved over these 100 years, fostering the production of both scientific and non-scientific knowledge through socio-environmental approaches. This study examines the shift from the emerging themes of society introduced by the modernists to the causes currently advocated by artists and curators in public exhibitions at cultural institutions—museums. To this end, historical and theoretical concepts of art as a socio-environmental element are addressed, along with their impact on contemporary museology, including the roles of curatorship and non-formal education in facing socio-environmental challenges and intersectionalities as emerging themes. From a museological-exhibitional perspective, interviews were conducted with curators from MAC-PR and MAM-SP to understand the processes and intended narratives of the temporary exhibitions in the selected museums. Analytically, the study observes how socio-environmental issues emerge in exhibition productions, based on the convergence of the gathered bibliography and data from interviews, as well as curatorial presentation texts. These were systematized into categories methodologically based on the interpretative qualitative analysis described by Bardin (2018): emerging socio-environmental themes; curatorial strategy and activism; knowledge production and non-formal education. Finally, the study reveals that through exhibitions, museums establish a communication channel between artworks and visitors, enabling interaction and the appropriation of knowledge—not only through aesthetic enjoyment but also through a critical and engaged interpretation of society's emerging issues.

Keywords: Environment and development; activism; art curation; socio-environmental crisis; non-formal education; museology.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - PALÁCIO GUSTAVO CAPANEMA, RIO DE JANEIRO-RJ, 1936.....	51
FIGURA 2 - RETIRANTES (1944).....	52
FIGURA 3 - A NEGRA (1923).....	55
FIGURA 4 - OBRAS DE ADRIANA VAREJÃO EM RESTROSPECTIVA ORGANIZADA PELA PINACOTECA DE SÃO PAULO EM 2022. A AZULEJARIA PORTUGUESA COM RASGOS EXPONDO VÍSCERAS BUSCA UMA REFLEXÃO SOBRE A VIOLÊNCIA DO COLONIALISMO NO BRASIL.....	59
FIGURA 5 – OBRA PRODUZIDA COM MATERIAIS DESCARTADOS POR VIK MUNIZ NO MAIOR ATERRO SANITÁRIO DA AMÉRICA LATINA, REGISTRANDO O PROCESSO NO DOCUMENTÁRIO LIXO EXTRAORDINÁRIO (2010).....	60
FIGURA 6 – OBRA DE LUIZ ZERBINI INTITULADA “RIO DAS MORTES”DE 2021, ALUSIVA AO GARIMPO ILEGAL.....	61
FIGURA 7 – EXPOSIÇÃO DE 2021 EM HOMENAGEM AO CENTENÁRIO DO ARTISTA NO MUBE – MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA E ECOLOGIA, “FRANS KRAJCBERG: POR UMA ARQUITETURA DA NATUREZA”, UMA PARCERIA COM O INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA (IPAC), CURADORIA DE DIEGO MATOS.....	63
FIGURA 8 – O ARTISTA MUNDANO CRIA EM 2020 MURAL EM SÃO PAULO HOMENAGEANDO AS VÍTIMAS DE BRUMADINHO, EM REFERÊNCIA À OBRA DE TARSILA DO AMARAL “OPERÁRIOS”.....	65
FIGURA 9 – JAIDER ESBELL, ENTIDADES, 2021 34ª BIENAL DE SÃO PAULO, SP.....	68
FIGURA 10 – OBRAS POLÊMICAS NA CURADORIA QUEERMUSEU.....	90
FIGURA 11 - EXPOGRAFIA INOVADORA DE LINA BO BARDI PARA O MASP.....	96
FIGURA 12 - EXPOSIÇÃO “A MÃO DO POVO BRASILEIRO” DE LINA BO BARDI (1969).....	97
FIGURA 13 - A MEMÓRIA É UMA INVENÇÃO (2022).....	122
FIGURA 14 - COMPOSIÇÕES PARA TEMPOS INSURGENTES (2022).....	123
FIGURA 15 - AMÉRICA (2022).....	124
FIGURA 16 - ATOS DE REVOLTA: IMAGINANDO OUTRA HISTÓRIA.....	125
FIGURA 17 - ATOS DE REVOLTA: OUTROS IMAGINÁRIOS SOBRE A INDEPENDÊNCIA (2022).....	126
FIGURA 18 - NAKOADA: ESTRATÉGIAS PARA A ARTE MODERNA (2022).....	127
FIGURA 19 - CAMPO FRATURADO, SOS (2022).....	128
FIGURA 20 - ZONA DA MATA (2022).....	129
FIGURA 21 - 37º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA: SOB AS CINZAS, BRASA (2022).....	130
FIGURA 22 - JAIME LAURIANO, INDEPENDÊNCIA E MORTE, 2022, SÃO PAULO, SP (2022).....	130
FIGURA 23 - ENQUANTO TUDO QUEIMA (2022).....	131
FIGURA 24 - 67º SALÃO PARANAENSE DE ARTE CONTEMPORÂNEA.....	132
FIGURA 25 - COMA COLONIAL (2020).....	132
FIGURA 26 - 20 ANOS DE FAXINAL DAS ARTES: LACUNAS E PROCESSOS.....	133
FIGURA 27 - SIGNIFICADORES DO INSIGNIFICANTE (2022).....	134

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PPGMade – Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente

MAM – Museu de Arte Moderna

MAC – Museu de Arte Contemporânea

CA – Cauê Alves

AR – Ana Rocha

LGBTQIAPN+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais, Não-binários e outros.

Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPCC – Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas

Ibram – Instituto Brasileiro de Museus

EA – Educação Ambiental

PNM – Política Nacional de Museus

Icom – Conselho Internacional de Museus

Crich – Convenção de Repatriação de Patrimônios Culturais Importantes da Unesco

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	16
1. INTRODUÇÃO.....	23
1.1. A TEMÁTICA E SUA PROBLEMATIZAÇÃO	27
1.2. OBJETIVOS GERAL E ESPECÍFICOS	32
1.3 SÍNTESE METODOLÓGICA	33
1.4. ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO E BASES TEÓRICAS.....	34
2. A ARTE COMO ELEMENTO SOCIOAMBIENTAL.....	37
2.1 MODELO ECONÔMICO NORTE-OCIDENTAL E A DEGRADAÇÃO SOCIOAMBIENTAL	37
2.2 GLOBALIZAÇÃO, MUNDIALIZAÇÃO E ANTROPOCENO	40
2.3 ARTE E COGNIÇÃO.....	43
2.3.1 Os processos criativos.....	46
3.3.2 Os processos de observação.....	49
2.4 O MOVIMENTO MODERNISTA E O PÓS-MODERNISMO	50
2.6 ATIVISMO ARTÍSTICO	63
3. MUSEOLOGIA E EDUCAÇÃO: ARTE, PATRIMÔNIO E CULTURA	71
3.1. BREVE HISTÓRICO DOS MUSEUS.....	73
3.1.1 O surgimento dos Museus de Arte Moderna e de Arte Contemporânea.....	77
3.1.2 A experiência modernista brasileira	78
3.2.2. A Política Nacional de Museus	82
3.3. O PAPEL DA CURADORIA	86
3.3.1 Temas insurgentes e o meio ambiente	89
3.3.2 Produção do conhecimento e a educação não formal nos museus	92
4. PERCURSO METODOLÓGICO.....	99
4.1. O MEIO AMBIENTE E A CULTURA: UMA ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR	99
4.2. METODOLOGIA EXPLORATÓRIO-BIBLIOGRÁFICA.....	106
5. PRODUÇÕES EXPOSITIVAS SOB O MARCO DO CENTENÁRIO DA SEMANA DE ARTE MODERNA NO BRASIL.....	115
5.1.1 Perfil dos curadores	119
5.1.2. Primeira categoria: Os temas socioambientais emergentes	122
5.1.3. Segunda categoria: A estratégia curatorial e o ativismo	137
5.1.4. Terceira categoria: A produção do conhecimento e a educação não formal	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
REFERÊNCIAS.....	148
APÊNDICES.....	162
ANEXOS.....	164

ANEXO I – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM ANA ROCHA (AR).....	164
ANEXO II - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM CAUÊ ALVES (CA)	181

APRESENTAÇÃO

O MEIO AMBIENTE NA MINHA VIDA: UM MOSAICO TEMÁTICO

Antes de tudo, tomo a liberdade de ocupar este trecho adicional, em formato de apresentação, para que, de forma mais livre, eu possa descrever a construção do tema de pesquisa a partir das minhas experiências de vida. Ou seja, proponho aqui uma curadoria das minhas histórias, que, nesse trabalho – como numa galeria de museu –, fazem sentido apontar, para se conhecer um pouco de onde brotaram as inquietações e as ideias que incitaram essa pesquisa.

A multidisciplinaridade sempre foi fortemente presente em minha trajetória acadêmico-profissional. Com o passar do tempo, nas diferentes oportunidades que tive nos estudos e no exercício profissional, as experiências e os olhares sobre os temas abordados foram naturalmente se entrelaçando, de modo que possibilitaram perspectivas interdisciplinares na maturidade, mesmo que, sob um olhar superficial, eles parecessem divergentes. Assim também fazem os museus: atravessam temas, confrontam épocas, juntam autores, ressignificam objetos e, por fim, criam novas narrativas.

O Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento (PPGMade), da Universidade Federal do Paraná (UFPR)⁴, idealizado propositadamente sem vínculo direto com nenhum departamento dos cursos de graduação da instituição, completou, em 2023, trinta anos de atividades ininterruptas, prezando por pesquisas pautadas, desde sua origem, em sua mais marcante característica: a interdisciplinaridade. De seus egressos, espera-se a capacidade de abordar criticamente problemas socioambientais complexos, concernentes à questão do meio ambiente e à sua relação com o desenvolvimento das sociedades humanas.

Essa proposta me atraiu como uma espécie de espelhamento, pois esse programa, para o qual tive a felicidade de ser selecionado, abre caminhos e outorga cientificidade às inquietações dessa pesquisa polimórfica que apresento. Reflete, também, e substancialmente, minha trajetória pessoal multifacetada, assim como meus objetivos de vida, no que concerne a deixar um legado na construção incessante do saber para as futuras gerações.

⁴ Conhecer em <<http://www.prppg.ufpr.br/site/ppgmade/pb/>>. Acesso em 05 out. 2023.

Aos sete anos de idade, pintei meu primeiro quadro⁵ no ateliê de artes que frequentei durante toda a infância, chamado Barro Puro, sempre aos sábados, e logo depois participei de uma pequena exposição coletiva no SESC da Esquina⁶ no ano de 1990, promovida pelo Barro Puro. O encantamento estava feito!

Nos tempos de colégio foram incontáveis as vezes em que troquei brincadeiras de rua, passeios com a “galera” a *shopping centers*, a campeonatos esportivos, ou tardes ao videogame por visitas a museus – bem sozinho e feliz da vida. Os de Curitiba, já os conhecia a todos; onde houvesse uma exposição artística e uma linha de ônibus que passasse por perto do local, lá estava eu a caminho. De lá para cá, esse hábito não mudou: em cada oportunidade que tenho para viajar, faço máximo esforço para esgotar, tanto quanto possível, a programação disponível de museus, de galerias e de feiras de arte.

Ingressei no curso de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR) em 2001, por paixão à arte, à cultura e à história. É, para mim, fascinante poder planejar o espaço a partir do entendimento das necessidades humanas e de suas relações com o local em que estamos inseridos, como o entorno imediato, a cidade, sua relação com a natureza, com as outras pessoas, com a cultura e com a história regional – ou seja, aquilo que, nos termos mais atuais, chamamos *territorialidade*. É esta malha de relações que o termo *meio ambiente*⁷ compreende.

O Trabalho de Conclusão de Curso que apresentei em 2005, sob orientação da Prof. Dra. Zulma Lucena Schussel, com o título *Requalificação urbana do centro histórico de Guaratuba-PR*, propôs-se a resgatar e a potencializar qualidades espaciais e funcionais daquele sítio, de forma a minimizar suas deficiências, a ordenar a paisagem e a tornar o espaço atrativo, seguro e salubre para a comunidade. Promover vitalidade econômica e social, em harmonia com o meio natural, foi o grande objetivo do estudo, ultrapassando os limites físicos e estéticos das propostas projetuais possíveis de se observar em formato de desenho. Nesse sentido,

⁵ Pintura em tinta acrílica sobre cartão, de título “O surfista do Pôr do Sol”.

⁶ SESC é a sigla para Serviço Social do Comércio, instituição criada em 1946 por empresários do comércio de bens, de serviços e de turismo, com objetivo de proporcionar bem-estar e qualidade de vida aos trabalhadores e a seus familiares. Dentre outras atividades, como atendimento de saúde, práticas esportivas e cursos, as unidades do SESC estão presentes em todos os estados federativos e contam com salas expositivas. O SESC da Esquina está localizado na Rua Visconde do Rio Branco, 969, no centro de Curitiba-PR. Para mais informações, acessar: <<https://www.sesc.com.br/>>. Acesso em: 2 maio 2024.

⁷ Em *A natureza do espaço*, o geógrafo Milton Santos (1996) discute como o espaço geográfico é moldado pelas interações sociais e pelas necessidades das populações, considerando fatores históricos, culturais e econômicos.

estávamos estudando ecologia⁸ sem nos dar conta. Além disso, quisemos transformar a Praça Coronel Alexandre da Silva Mafra na melhor galeria para a exposição, como em um museu, de uma joia da arquitetura colonial brasileira: a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso⁹.

Durante a graduação, fui monitor acadêmico da disciplina de História da Arte, e logo veio o tão sonhado estágio em Conservação e Restauro em uma construtora referência da área patrimonial no sul do Brasil, no início dos anos 2000. Ao me formar arquiteto, fui efetivado nessa empresa e segui trabalhando exclusivamente com restauro arquitetônico. Minha rotina estava nos canteiros de obras de edifícios históricos em revitalização, assim como no laboratório de restauração de obras de arte que a construtora mantinha em sua sede. A sensação de colocar a mão em acervos patrimoniais, museológicos, é indescritível.

Como responsável pelos times de trabalho no restauro, em ambas as frentes, me deparei com uma nova preocupação, dessa vez inspirada pela preservação também da vida, não apenas do patrimônio material. Assim, em 2009, completei minha especialização em Engenharia de Segurança do Trabalho pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), curso que viria a transformar minha carreira.

Minha primeira experiência como recém-formado Engenheiro de Segurança do Trabalho foi em uma empresa que presta consultorias na área. Nela, tive contato com muitos clientes de diferentes tipos de empresas, a grande maioria situada na região de Araucária-PR e da Cidade Industrial de Curitiba (CIC), e assim atuei na promoção da saúde do trabalhador. Engenheiros de Segurança são, essencialmente, estrategistas – ou prevencionistas, como preferimos dizer – na construção de um ambiente de trabalho livre de doenças e de acidentes.

Em janeiro de 2012, fui selecionado para uma vaga na Companhia Siderúrgica Nacional, o maior complexo siderúrgico da América Latina, presente em muitas narrativas museológicas por ter sido fundada por Getúlio Vargas em 1941, a fim de fornecer aço aos aliados estadunidenses durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse cenário, a empresa brasileira

⁸ O termo *ecologia* foi cunhado pelo biólogo alemão Haeckel, que derivou a palavra do grego *oikos* (“casa” ou “habitat”) e *logos* (“estudo”). *Ecologia*, portanto, significa “o estudo da casa” ou, mais amplamente, o estudo das interações entre os organismos e seu ambiente. Haeckel (1866) definiu Ecologia como a ciência que estuda as relações que os seres vivos estabelecem entre si e com o ambiente em que vivem, abrangendo a distribuição e a abundância dos organismos, as interações entre eles e os fluxos de energia e de nutrientes nos ecossistemas.

⁹ Tombada desde 1938, e declarada como patrimônio artístico e histórico nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), não se sabe exatamente a data de sua construção. Segundo o *website* do Patrimônio Cultural do Estado do Paraná, “A origem do povoamento de Guaratuba, segundo cronistas paranaenses, data do ano de 1656. A época da fundação da Igreja de Guaratuba perde-se nos meados do século XVIII. Sabe-se tão somente que no ano da instalação da Vila, isto é 1771, já existia ali uma igreja”. Disponível em: <<https://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/Bem-Tombado/Igreja-de-Nossa-Senhora-do-Bom-Sucesso-Matriz-de-Guaratuba>>. Acesso em 2 maio 2024.

mostrou-se a mola propulsora da industrialização nacional (Moreira, 2000). Trabalhar nesta enorme e histórica multinacional brasileira foi um divisor de águas em minha carreira, pois a corporação me fez evoluir intensamente como engenheiro, ao me despertar o interesse pelas questões ambientais, visto que essas áreas estão interligadas no mundo corporativo. Os impactos gerados no meio ambiente pelos processos produtivos da siderurgia estavam diariamente sob meus olhos, e comecei a observar que as tratativas que regem essa área, no fim das contas, também existem para prezar pela preservação da vida.

Em seguida, cursei um *Master Business Administration* (MBA) em Gestão e Planejamento Estratégico pelas Faculdades da Indústria Fiep/IEL, onde fui convidado a ministrar aulas em programas de Pós-Graduação. Percebi, nesse momento, que educar pode ser ainda mais transformador do que aprender.

Em 2018, assumi a Coordenação de Saúde, Segurança e Meio Ambiente na planta de Pinhais-PR, da Sonoco – multinacional norte-americana de inovações no setor de embalagens e de reciclagem. Nessa empresa, venho desenvolvendo avanços significativos nas questões de sustentabilidade e de responsabilidade social. Foi então que senti a necessidade de voltar aos estudos e parti para o mestrado em Meio Ambiente e Desenvolvimento, em abril de 2022. Em fins de 2023, a empresa consolidou um grande projeto de expansão e integrou ao grupo outras duas outras unidades fabris existentes no estado de São Paulo. Assim, atingi em minha carreira a posição de Gerente Regional. Minha decisão pelo mestrado foi no momento certo! Por parte da Sonoco, sempre houve incentivo para eu dar continuidade aos estudos, mas, em função dessas novas responsabilidades assumidas, incluindo viagens frequentes, necessárias e naturais frente às novas demandas do trabalho, requeri prazo adicional para conclusão da Pós-Graduação e para defesa dessa dissertação.

O PPGMade, como já ressaltamos, é um programa que compreende a amplitude da causa ambiental e, por isso, coloca questões sociais em pauta, com protagonismo científico-acadêmico no Brasil. Meu modo de ser é bastante diferente da maioria dos engenheiros¹⁰ com quem convivo no mundo corporativo. Por esse motivo, o programa tem sido fundamental como fonte de conhecimento sobre temas muitas vezes encarados como contraproducentes na indústria, tais como a proteção ao meio natural e aos trabalhadores, frente aos fatores agressivos

¹⁰ A mim, esta categoria profissional remete ao estereótipo do homem branco heteronormativo, machista e LGBTfóbico. Sou um Engenheiro de Segurança do Trabalho, homem branco, cisgênero e homossexual, que anteriormente graduou-se em Arquitetura e Urbanismo, orientado por aptidões e interesses natos relativos à arte, ou seja, interesses opostos àqueles recorrentes no perfil dos que se interessam pelas engenharias.

decorrentes dos processos produtivos. Mas, principalmente, é uma instância de acolhimento, de apoio e de empoderamento, que auxilia na resistência diante de uma comunidade tão avessa às diferenças¹¹.

Nessa altura, estou convicto de que a humanidade, e tudo o que ela produz, não apenas depende, mas *faz parte* do meio físico-natural em que se insere. Assim, igualmente, não pode haver busca de soluções para as questões ambientais que estejam dissociadas da própria sociedade e das políticas que a regem. No cenário industrial, isso é evidente; mas nos museus isso também, com frequência, se faz perceptível.

Ao voltar a falar de paixões, é importante destacar que jamais deixei em segundo plano o fio condutor de toda esta trajetória: minha paixão por arte, cultura e por história. Nunca deixei de produzir artisticamente, de pesquisar, de colecionar, de restaurar e, mais recentemente, passei a lecionar também, além de manter minhas visitas regulares a museus, agora com o olhar de pesquisador.

Entre o “chão de fábrica” e uma sala de exposição, ou uma sala de aula, seja em Curitiba ou outra cidade, há apenas um passo e é essa a dinâmica de que desfruto ao viver em uma grande cidade. O consumo cultural faz parte da minha rotina, motivo pelo qual o coloco como ponto central deste estudo interdisciplinar.

Em 2021, colaborei voluntariamente com o roteiro e com a narração de documentário¹² que registrou o *Projeto Mais Cor Mais Vida*¹³, uma iniciativa para a recuperação do Colégio Estadual Professora Maria Balbina, no bairro Tarumã, em Curitiba. Inicialmente, o projeto, de cunho sociocultural, expandiu-se para abarcar também a responsabilidade ambiental, e assim comecei a interligar de forma mais consciente meus conhecimentos sobre arte, sobre história e sobre arquitetura aos tópicos de segurança, de meio ambiente e de responsabilidade social. Com esse exercício, notei não apenas que é possível estabelecer relações profundas entre essas áreas

¹¹ Embora pesem as iniciativas de “Diversidade, equidade e inclusão”, atualmente, por parte das organizações, que se evidenciam em seus discursos públicos e em alguns avanços práticos, as pessoas que ocupam altas posições hierárquicas nesses espaços, em sua maioria, demonstram continuamente atitudes discriminatórias por meio de discursos informais e de ações segregacionistas veladas. Esta é uma visão a partir das experiências profissionais do autor, expostas aqui no seu papel de pesquisador.

¹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VdiGSM3nGNU&t=201s>>. Acesso em: 16 jan. 2022.

¹³ Viabilizado pela Lei de Incentivo à Cultura da Prefeitura Municipal de Curitiba e pela Fundação Cultural, o *Projeto Mais Cor Mais Vida* teve como missão transformar esse ambiente escolar, que sofria com uma história trágica de vandalismo. A renovação do cenário degradado se deu por meio de nova arquitetura paisagística impressa em seus muros e paredes de forma colaborativa, com as mais genuínas manifestações de arte urbana, como grafite e lambe-lambe, em um ato de acolhimento da sociedade no seu espaço de aprendizagem. Além da revitalização estrutural e estética, foram construídas uma biblioteca, uma sala de artes e uma sala de empreendedorismo, e ofertaram-se oficinas *online* de fotografia, de dança, de arte brasileira, de experimentação musical, de desenho livre, de grafite e de introdução à produção audiovisual.

do conhecimento, mas também, fundamentalmente, me deparei com a força do resultado de um projeto pautado na interdisciplinaridade.

Em se tratando da temática socioambiental proposta para esta pesquisa, é inegável o impacto sofrido pelo período pandêmico¹⁴. Foram perdas profundas, que todos enfrentamos de forma individual e, ao mesmo tempo, coletiva. O adoecimento, ou até a morte de algum familiar ou amigo; a ruptura das dinâmicas cotidianas pela necessidade do isolamento social, a fim de frear a transmissão do vírus, e o enfrentamento do desconhecido assolaram a todos. Somou-se a isso, ainda, uma enorme consternação frente às condutas públicas e às tensões políticas por nós vivenciadas naquele período de uma crise sanitária global.

Parece, então, natural buscar compreender os motivos que levaram a essas crises devastadoras, também na tentativa de imaginar soluções; e, quando se investiga a questão a fundo, recai-se nos fatores socioambientais. “É inevitável encarar este assunto de frente”, pensei. Nisso, veio a vontade de agir. Por meio desta pesquisa, procurei contribuir com as armas mais poderosas a que pude me agarrar: a Ciência e a crença inabalável do poder transformador da Educação e da Arte.

Relembro os aprendizados mais marcantes nas aulas ministradas por alguns dos professores do PPGMade durante as disciplinas obrigatórias para mestrandos, como quando a Prof. Naina Pierri Estades trouxe o lastro histórico sobre o panorama econômico-ambiental. Recupero, ainda, quando os grandes mestres, Prof. Clovis Ultramari e Prof. Myrian Del Vecchio de Lima – minha querida orientadora –, abordaram os aspectos urbanos que aproximam arquitetura, cultura e comunicação do meio ambiente, tais como as insurgências e o ativismo artístico, o que desenvolveremos nesta pesquisa. Grata surpresa foi me deparar com dois professores tão próximos aos estudos da arte e da museologia em um programa de pesquisa voltado ao meio ambiente.

Não poderia deixar de citar as falas viscerais da Prof. Carolina dos Anjos de Borba sobre decolonialidade e sobre outros assuntos pertinentes ao desenvolvimento dos estudos contemporâneos. Com ela, aprendi a encontrar meu lugar de fala, a respeitar outros lugares de fala e a saber que todos podemos ter voz de denúncia.

¹⁴ Pandemia da Covid-19, cujo pico de gravidade se deu entre os anos de 2020 e de 2021. Ao final de 2023, ultrapassou-se a marca de 7 milhões de mortes oficiais pelo coronavírus, comunicadas à OMS desde o início da pandemia, segundo a diretora de Preparação e Prevenção de Epidemias e Pandemias da organização, Maria Van Kerkhove, em uma publicação no X (antigo Twitter). Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/numero-de-mortes-por-covid-no-mundo-supera-7-milhoes-diz-oms,0f8543ea0ead8a1235e3677ab6add089313ze8pn.html?utm_source=clipboard>. Acesso em: 2 maio 2024.

Adiciono a feliz oportunidade de cursar disciplina optativa no Programa de Pós-Graduação em Direito (PPGD), Direito e Arte com o professor e artista Marcelo Conrado, incentivador intelectual desta pesquisa e “rato de museus”, como eu. A disciplina trouxe aulas pautadas em assuntos altamente pertinentes a essa dissertação, como liberdade de expressão e direitos autorais.

É desse emaranhado, onde convergem minhas vivências e meus estudos, que surge a presente pesquisa de mestrado: *Abordagens socioambientais na Museologia: produções expositivas sob o marco do Centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil*. Espero que todos¹⁵ desfrutem da leitura e que juntos possamos contribuir com a sociedade na busca de uma consciência colaborativa e plural sobre dignidade, equidade, justiça e harmonia no planeta.

¹⁵ Eliane Brum (2021) sugere buscar a chamada linguagem inclusiva ou neutra, que responde à necessidade de usar outra linguagem para acolher outras vidas e criar outros mundos, mesmo que de forma inicial, como uma tentativa, por mais estranha que ainda nos pareça, pois, “estranhar é preciso. O que não nos provoca estranhamento não nos transforma” (BRUM, 2021, p. 3).

1. INTRODUÇÃO

O planeta enfrenta, hoje, uma crise intensa e duradoura, que se evidencia nos conflitos e nos desequilíbrios que percebemos, especialmente, no âmbito socioambiental. Apesar disso, a população geral desconhece os agentes causadores dessa crise e os riscos que ela representa (Pilau Sobrinho; Pires, 2018) não só às sociedades humanas, mas a todas as formas de vida. Por consequência, a busca por um enfrentamento dessas causas, bem como pelo desenvolvimento de políticas públicas orientadas à sustentabilidade, acaba se restringindo a medidas com efeito superficial e pontual, ao invés de essencial e sistêmico.

O conceito de *sustentabilidade*, disseminado a partir dos debates da Conferência de Estocolmo, pelo Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA), realizada na Suécia em 1972, foi explicitado e expandido no documento “Nosso Futuro Comum” (COMISSÃO MUNDIAL..., 1991) e vem se inserindo, desde então, enquanto ideal em diversas instâncias da sociedade, a níveis governamental, empresarial, educacional, político, comunicacional, científico, entre outros. De forma simultânea, o conceito, ao longo dos anos, tornou-se polêmico, controverso, maleável; e, muitas vezes, vê-se empregado de modo esvaziado e retórico, apenas para manter certas marcas relevantes em uma sociedade que se quer “verde”, mas sem abdicar dos interesses empresariais, maquiando uma realidade carregada de riscos e de vulnerabilidades socioambientais (Lima, 1997).

Como assinala Floriani (2023, p. 71), o modelo de desenvolvimento sustentável é “um percurso permeado de obstáculos e idealizações”. Para o autor, caso a sociedade humana insista em não alterar seu estilo de vida e em não criar estratégias que revisem os modelos que sustentam sua estrutura produtiva, persistindo em seus erros, a sobrevivência das espécies estará em risco:

o alerta sustenta-se, por um lado, no aprofundamento das crises socioambientais, provocado pelas mudanças climáticas, decorrentes de processos de coevolução do antropoceno e, por outro, em um sistema altamente discriminador em termos de oportunidades e de distribuição da riqueza, replicando seus efeitos para a continuidade da injustiça socioambiental em escala planetária (Floriani, 2023, p. 86).

Vejamos: não há sociedade fora da natureza e não há crise ambiental que não seja oriunda das atividades humanas. Apesar disso, parte significativa da população não compreende claramente o que configura uma “crise socioambiental”, nem o que seria “desenvolvimento sustentável”. Este termo, ainda, como já ressaltamos, é utilizado de forma tendenciosa e irresponsável por diversos segmentos da sociedade, pois os indivíduos, como as grandes

corporações, não se dispõem facilmente a mudar seu estilo de vida, seus padrões de consumo e muito menos a participar ativamente da vida política. Também não se interessa, de forma geral, a contemplar as conexões entre o “local” e o “global”, as relações entre o individual e o coletivo, e as diferenças econômicas e culturais entre o Norte e o Sul do mundo, que se originaram no colonialismo histórico e se perpetuam hoje, com o neocolonialismo.

Ailton Krenak (2019), ao refletir sobre o que chama de “mito da sustentabilidade”, argumenta como um termo foi inventado por grandes empresas para justificar o “assalto” que é feito ao conceito de natureza dos povos originários. Diferentemente do homem branco, que pensa que a Terra é uma coisa e a humanidade outra, Krenak, um homem indígena, não percebe “alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza” (Krenak, 2019, p. 10). E reforça, mais adiante:

Enquanto isso, a humanidade vai sendo descolada de uma maneira tão absurda desse organismo que é a terra. Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes – a sub-humanidade. Porque tem uma humanidade, vamos dizer, bacana. E tem uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada na terra [...], envoltos na terra. A organicidade dessa gente é uma coisa que incomoda, tanto que as corporações têm criado cada vez mais mecanismos para separar esses filhotes da terra de sua mãe. [...]

A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos (Krenak, 2019, p. 11-12).

Antes disto, nos cabe lembrar que uma parte considerável da população mundial, com ênfase aos habitantes do chamado Sul Global, “esquecidos pelas bordas do planeta” (Krenak, 2019, p. 11), não age por anseio dos estilos de vida ou dos padrões de consumo que movem o Norte Global, mas simplesmente tentam sobreviver, dado o estado de miséria e de injustiça social em que se encontram.

O relatório de 2022 da Oxfam Brasil (OXFAM, 2022) revela que a pandemia da Covid-19, com todas as suas consequências médico-sanitárias, econômicas, educacionais e com as perdas de vidas; os conflitos armados, como as recentes guerras entre Rússia e Ucrânia (iniciada em fevereiro de 2022) e posteriormente entre o grupo Hamas e Israel (iniciada em outubro de 2023); e a crise climática, que se acentua de forma mais acelerada do que os próprios relatórios do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC)¹⁶ prognosticavam,

¹⁶ Ver mais em: <<https://www.ipcc.ch/>>.

constituem eventos que estão agravando a pobreza extrema e a fome pelo mundo, além das desigualdades sociais e das injustiças ambientais. No relatório da OXFAM (2022), destaca-se que as desigualdades (não apenas o abismo entre a pobreza de massa e os poucos poderosos bilionários, mas também as questões religiosas, culturais, raciais e de gênero) contribuem para a morte de pelo menos uma pessoa no mundo a cada quatro segundos. Portanto, ao se falar em possíveis definições para alternativas a modelos produtivos, como a proposta de um desenvolvimento sustentável, “é necessário fixar-se mais nas condições de desequilíbrio derivadas dos processos de desenvolvimento econômico nas últimas décadas, em escala global, com efeitos diferenciados entre países do Norte e da periferia do sistema-mundo” (Floriani, 2013, p. 77).

Leonardo Boff (2012) classifica como insustentável atual ordem socioecológica, sendo o sistema econômico-financeiro mundial e o aquecimento global riscos iminentes para a vida no planeta. Diante disso, a presente pesquisa de mestrado, realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento (PPGMade), está ancorada no desafio de refletir sobre formas de enfrentar o modelo econômico de exploração incontida da natureza frente à sua degradação e às injustiças socioambientais por um viés pouco convencional: a produção artística e a museologia. Evidentemente, trata-se de um desafio que exige diversos recortes teóricos e empíricos.

No interior de um curso de mestrado interdisciplinar, acreditamos que a Educação se constitui como um exemplo basilar do estabelecimento e da efetivação de políticas públicas de enfrentamento desses desafios. Demonstra, ainda, a importância de uma dimensão extracurricular e transdisciplinar para uma crise que, embora tenha uma origem clara, se desdobra de modo multifacetado. Isso posto, acreditamos que também a Educação não formal e sistêmica é um processo coadjuvante no auxílio da sensibilização e da tomada de consciência da sociedade diante dessas questões emergenciais, com possíveis desdobramentos pragmáticos futuros. Veremos como atores culturais e como narrativas artísticas colaboram intrinsecamente na formação do ser humano e, por extensão, da sociedade.

Nesse contexto, a Educação configura-se como instância central e necessária para construir, nos indivíduos articulados em sociedade, o entendimento da urgência de se promoverem iniciativas de ordem não apenas prática, mas também estruturante, a fim de perpetuar a vida humana e não-humana, tanto em termos locais, como globais. Embora muitas iniciativas surjam com essa proposta, ou até sejam aplicadas nesse sentido, não há ainda uma solução concreta e efetiva para mitigar tal desafio a longo prazo.

Tagliapietra e Carniatto (2019), diante da intensificação da crise mundial provocada pelo modelo de desenvolvimento hegemônico (que beneficia apenas uma ínfima parcela da população mundial e degrada aceleradamente a biosfera), reiteram o papel primordial da Educação – e aqui já recortamos para uma Educação Ambiental. Para eles, é preciso “uma postura crítica [...] que incentive a criação de atitudes diante da falta de cuidado com o meio ambiente e com os problemas sociais, que cada vez mais se agravam” (Tagliapietra; Carniatto, 2019, p. 87).

Savdra (2014) evidencia que, em sua maioria, as pessoas consideram a degradação do meio ambiente como um fator menos preocupante do que a violência, o desemprego e as desigualdades sociais. A autora relata, ainda, que há uma tendência de relacionarem o termo “meio ambiente” exclusivamente a florestas, campos e rios, mas raramente o empregam para se referir a cenários de desenvolvimento industrial e urbano – mesmo que os conflitos gerados pelo atual modelo de desenvolvimento com as questões ambientais estejam se intensificando. Um exemplo disso são os problemas de saúde relacionados à poluição do ar e da água ou ao descarte e à destinação final inadequados dos resíduos sólidos urbanos e de outras formas de resíduos, como o industrial e o eletrônico.

O desmatamento desregrado, que destrói espaços verdes para dar espaço a atividades econômicas predatórias, como a prática irregular da agropecuária e da mineração, bem como aos megaempreendimentos urbanos e industriais, tem destaque nos indicadores de danos agravantes. Essas práticas integram-se a inúmeras outras questões, e no centro delas se encontram as adversidades, riscos e vulnerabilidades já tidas por alguns cientistas como dificilmente contornáveis, das emergências climáticas e de seus efeitos sobre o planeta, sendo este o somatório da natureza e da sociedade de forma indivisível. Conforme projeções do IPCC (PAINEL..., 2023), um período curto de dez anos é estratégico e decisivo para a construção de respostas para a questão ambiental, ou dificilmente haverá meios de reversão. Eventos extremos como secas e enchentes tem sido frequentes nos noticiários nacionais e internacionais, com lento entendimento geral sobre as reais necessidades de políticas públicas de proteção ambiental a longo prazo. Faltam projetos governamentais desvinculados da polarização política acentuada, inclusive na iniciativa privada, o que desvirtua os objetivos e as metas a serem traçados.

Ao colocar de forma muito breve esse amplo cenário de crise socioambiental e aludir ao papel da educação como agente cultural nesse contexto, buscamos um recorte temporal e temático para afunilar as questões de pesquisa aqui propostas. Assim, nessa pesquisa, nos propomos a examinar alguns aspectos das questões socioambientais persistentes, emergentes e

urgentes no âmbito da dimensão cultural; e, de forma mais precisa, no campo das artes e da museologia, por meio de produções curatoriais que expressam, em sua materialidade estética, a dimensão simbólica da crise socioambiental. Nesse contexto, pretende-se cruzar produtos culturais de consumo, propostas curatoriais e expográficas de museus e instâncias da educação não formal para entender a representação e o destaque que a crise acima colocada recebe nessas esferas. A escolha se justifica, pois sabemos que a cultura e o conhecimento são a base da inovação – não apenas o conhecimento técnico, específico, mas aquele de ordem geral, dos diversos saberes, que abrangem diversas práticas de caráter multidisciplinar e intercultural. Esses são necessários, acima de tudo (Faix; Mergenthaler, 2016), para dar sentido ao mundo ao promover a comunicação e a interação entre as pessoas acerca do tema, pelas possibilidades de leituras dialógicas que oferecem.

1.1. A TEMÁTICA E SUA PROBLEMATIZAÇÃO

O ano de 2022 foi marcante na História do Brasil por assinalar os 200 anos da “independência” do país. Usamos, aqui, aspas de modo proposital, pois há ainda, como é comum aos países em desenvolvimento, muito rastro de dependência dos países hegemônicos, ou seja, traços ainda do colonialismo, mesmo em um panorama contemporâneo. De forma simultânea, foram comemorados os 100 anos da Semana de Arte Moderna – forte movimento vanguardista que se propunha, em síntese, a fazer uma reapropriação da dita cultura “genuinamente brasileira” pela via das artes, como veremos no Capítulo 2.

Foi possível observar que, para comemorar o bicentenário da Independência, ocorreram ações de diversos segmentos da sociedade, como desfiles militares, manifestações populares, publicações de livros. Houve, ainda, a reinauguração do Museu Paulista da USP, popularmente chamado de Museu do Ipiranga, em São Paulo, após extensas obras de restauro e de requalificação museológica (Oliveira, 2023). Entretanto, os museus de história não fazem parte de nosso escopo, já que nos voltaremos objetivamente sobre curadorias em Museus de Arte.

De forma mais sutil por parte dos artistas e dos promotores culturais, em relação à Semana de Arte de Moderna de 1922, foram realizadas exposições em galerias, espaços culturais diversos e museus, observando-se um destaque do apelo às causas socioambientais, com base em diversas perspectivas temáticas e estéticas, motivo pelo qual elencamos trabalhar apenas com Museus de Arte.

Há que se pensar, ainda, no impacto do enfraquecimento do incentivo à educação e à pesquisa científica no período do centenário, com cortes orçamentários drásticos pelo Governo Federal da época (2018-2022). Houve, também, um intenso apagamento do setor cultural promovido pela gestão pública no período, que extinguiu, inclusive, o Ministério da Cultura¹⁷, promotor da Política Nacional de Museus.

Nesse período, foram realizadas produções curatoriais inquietantes, que incluem o debate dialético sobre as obras do período modernista; mas, sobretudo, observou-se a presença de obras de arte e de curadorias de cunho ativista (em temática e em conceito). Essas obras foram assinadas, em sua maior parte, por artistas e por produtores que integram uma parcela diversa e minoritária da sociedade, como as classes populares, as mulheres, os indígenas, os afrodescendentes, os quilombolas e a comunidade LGBTQIAPN+, artista esses agora trazidos à tona em espaços culturais e midiáticos, tendo o devido reconhecimento e a devida valorização.

Lançamos olhar às mensagens trazidas por produções expositivas: é importante destacar que essa pesquisa em nenhum momento intencionou analisar imagetivamente aspectos estéticos ou artísticos das obras de forma individual e nem fazer relações específicas com marcações socioambientais nelas presentes, mas apontar conjuntos expositivos que traziam possibilidades de leituras socioambientais. São notáveis o envolvimento pessoal e o compromisso profissional por parte de artistas sobre as causas socioambientais, de forma individual. Muitos cruzaram o percurso desta pesquisa, com obras relevantes, protagonistas e responsáveis por darem o tom das exposições que destacaremos.

É possível entender o fenômeno observado como o despontar de um movimento iniciado poucos anos antes (Assis, 2023)¹⁸, que desfaz a banalização de certos afazeres artísticos e os traz para o mesmo *status quo* de artistas acadêmicos ou de vertentes de vanguarda presentes nos espaços nobres de exposições e de mercado. Almeida (2013 *apud* Assis, 2023, p. 59) assinala a respeito dos povos indígenas: “Usualmente, espaços públicos e privados de exposição não eram abertos aos povos indígenas para além da etnografia ou do folclore, pois suas artes visuais eram tratadas como artesanato”.

É importante lembrar que exposições de arte não se fecham em si: ações e desdobramentos ocorrem de forma orgânica antes, durante e depois da agenda estabelecida. Os

¹⁷ Em 2023, o Ministério da Cultura voltou a existir e sua estrutura contempla o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Mais informações disponíveis em: <<https://www.gov.br/museus/pt-br>>. Acesso em: 12 maio 2024.

¹⁸ Matéria na íntegra disponível em: <https://issuu.com/revistapiaui/docs/pdf_completo_199_menor>. Acesso em: 25 out. 2023.

museus e outros espaços culturais – aqui considerados aqueles fixados em espaços urbanos – têm o potencial de oportunizar a participação da sociedade na construção de significados, bem como pode fazê-la refletir, aprender, engajar-se, evoluir.

O isolamento social e o trauma coletivo em função do longo período pandêmico da Covid-19 entre 2020 e 2022 trouxeram transformações inovadoras diversas no campo da museologia e do consumo cultural (Silva, 2021). Em grande medida, as restrições decorrentes das estratégias de contenção do coronavírus impôs novas formas de relacionamentos jamais imaginadas pela população comum e trouxe um convite à reflexão sobre a fragilidade da vida humana. Nesse ponto, incluímos outro aspecto teórico dessa dissertação: a crise sanitária somou-se ao amplo cenário de risco e de exclusão que se pode compreender a partir do conceito de *interseccionalidade*.

Com este termo, Kimberlé Crenshaw (1989) sintetiza em uma palavra o modo como sexualidade, raça, gênero e classe social interferem conjuntamente na experiência social do indivíduo. A autora o propôs a partir de sua investigação sobre a dificuldade das cortes jurídicas dos Estados Unidos em reconhecerem discriminações baseadas, simultaneamente, em raça e em gênero. Hoje, a interseccionalidade, como conceito, se constitui como uma abordagem crítica que enxerga e evidencia as múltiplas identidades de uma pessoa e como elas se entrelaçam, mostrando de forma mais abrangente as questões de desigualdade e de injustiça social.

Em suma, a interseccionalidade destaca as diferentes formas de opressão que um indivíduo pode acumular em suas experiências na vida em sociedade, a depender do/s grupo/s minoritário/s em que esteja inserido. Sua ideia central é de que as identidades de um indivíduo não podem ser reduzidas a uma única dimensão, como gênero ou raça ou classe social ou orientação sexual, etc., mas devem ser consideradas de forma integral.

Assumir uma análise interseccional é útil, pois nos permite entender que, por exemplo, a discriminação contra mulheres negras não se dá apenas pelo viés de gênero em uma sociedade patriarcal, que entende mulher como uma categoria inferior em relação ao homem, mas também por sua raça, que, sob o paradigma eurocêntrico colonialista que estrutura as sociedades ocidentais modernas ainda hoje, coloca as mulheres negras em situação de maior discriminação. Portanto, a interseccionalidade é fundamental para desafiar concepções paradigmáticas sobre grupos minoritários, de forma geral, de modo que estudos pós-coloniais e decoloniais, dentro e fora dos Estados Unidos, incorporaram o conceito para entender vidas pessoais, relações sexuais, formação de família, oportunidades econômicas, possibilidades habitacionais e

empregatícias, reconhecendo nessas instâncias laços duradouros entre os contextos colonial e pós-colonial (Davis, 2016).

Esse conceito pode nos ajudar, ainda, a entender a indissociabilidade entre sociedade e meio ambiente, pois justapõe territorialidade e cultura e destaca mecanismos de dominação em múltiplos formatos que geram a degradação em larga escala planetária para o benefício de poucos privilegiados. Assim, adotaremos a ótica da interseccionalidade para o amplo espectro socioambiental em nossas inferências.

Nesse contexto histórico-intelectual, as manifestações artísticas se encontram motivadas por demandas políticas de inclusão e de equidade. Essa reivindicação da própria cidadania é vista como crucial para se viver em liberdade e para um novo entendimento do passado, o que impacta nos esforços necessários para se transformar o presente e nas estratégias de visionar e de produzir um futuro diferente em sociedade; ou, no sentido literal de Haeckel (1866), ecologicamente consciente das interrelações dos organismos vivos e destes com o local em que habitam. Nessa pesquisa, voltaremos o olhar sobre as manifestações de interseccionalidade representadas em exposições de arte que remetem às temáticas socioambientais, compreendidas de forma interdisciplinar no âmbito do binômio natureza-sociedade.

Ao retomar nosso recorte, é preciso salientar que muitas reflexões e comemorações, como o próprio Centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil, foram ofuscadas pela atenção que as mídias deram à disputa presidencial mais acirrada e extremista que a nação viveu desde sua redemocratização¹⁹. O Brasil viveu, entre 2018 e 2022, um governo radicalmente negacionista em vários aspectos, dentre eles, com relação à ciência, à educação e às políticas ambientais. Isso gerou sérios agravos e retrocessos socioambientais, que demandarão muito tempo e muitos recursos para serem amenizados.

Partimos da premissa de que os Museus de Arte Moderna e Contemporânea brasileiros têm cedido espaços significativos para exposições que abordam a temática socioambiental em exposições e atividades mais recentes, marcadas por interseccionalidades diversas. Assim, nos deparamos com a pergunta que motivou essa dissertação: em que medida as ações expositivas no marco do Centenário da Semana de Arte Moderna, em museus brasileiros, representam o engajamento institucional e educacional perante a crise socioambiental contemporânea?

¹⁹ A redemocratização no Brasil foi iniciada em princípios dos anos 1980 e efetivada, com a primeira eleição direta para a presidência da República, apenas em 1984, vinte anos após se instaurar ditadura militar.

Sobre a premissa lançada, notou-se que já em 2021, ano que antecede os marcos comemorativos do centenário da famosa Semana de 1922, as referidas instituições culturais proporcionaram a seus expectadores a fruição de perspectivas contemporâneas focadas na cultura brasileira, realizadas por artistas visuais em destaque e por muitos produtores oriundos dos povos originários. Não foram, portanto, produções expositivas organizadas e realizadas pela elite branca em honra de uma dita “cultura brasileira” ou na intenção de “reapropriação” como fizeram os modernistas de 1922, ao lançarem holofotes à “cultura caipira brasileira”, em detrimento dos acadêmicos europeus que à época dominavam em absoluto o cenário da arte brasileira (Gomes, 2013).

Ainda nesse ponto de discussão entre a premissa e a problematização central propostas como eixos estruturantes dessa pesquisa, é importante rememorar que o grupo que idealizou, em 1922, a Semana de Arte Moderna fazia parte da elite econômico-cultural brasileira, mais especificamente, da elite cafeeira paulista. Muitos integrantes do grupo artístico eram representantes diretos da herança europeia dominante, não dispostos a alterar padrões hegemônicos de poder, por mais disruptivos que suas propostas artísticas pudessem parecer, já que deles se serviam. Porém, ao se falar da cultura brasileira contemporânea que se manifesta a partir de pessoas oriundas dos povos tradicionais e de outros grupos minoritários diversos, há evidente destaque ao elo poderoso que une estas culturas aos dramas socioambientais vividos atualmente. A relação que povos indígenas, quilombolas e ribeirinhos, por exemplo, mantêm com o meio natural é interdependente, simbiótica, de proteção mútua (Krenak, 2019). É o total oposto da visão neoliberalista, patriarcal e eurocêntrica, a qual rompe essa relação de integralidade do humano com o meio não humano e confere ao Homem poderes superiores de domínio sobre recursos naturais e sobre os outros seres vivos presentes na Terra. Logo, a representatividade trazida por esses artistas, que, no recorte temporal dessa pesquisa, são valorizados no campo da produção artística e curatorial, tem caráter de coerência e de emancipação.

A fim de obtermos maior entendimento sobre a relação dos povos tradicionais com o meio, recorreremos a um trecho de Fernanda Pitta (2023), professora da Universidade de São Paulo (USP), ex-curadora-sênior da Pinacoteca do Estado de São Paulo:

O artista Ibã Huni Kuin, por exemplo, fala que quem o ensinou a pintar foi a cobra. Se você vai para uma análise calcada na história oficial, vai tentar interpretar o que é a cobra dentro das categorias da antropologia, da arte, da ciência. Mas a questão não é essa, para os Huni Kuin, a cobra não é apenas um bicho: é um ser, um outro agente, que tem seus processos de relação com os humanos. Ou seja, você precisa entrar por

outra percepção da história dessas relações, suas dinâmicas e protocolos (Pitta apud Assis, 2023).

Também pressupomos, inicialmente, que aspectos políticos, sociais e ambientais foram levados em consideração de diversas formas nas exposições temporárias organizadas e realizadas por museus de arte durante o ano de 2022. Dessa maneira, eles atenderiam aos pressupostos da Política Nacional de Museus em seu caráter educacional e socioambiental, entendendo-se que essas exposições representam formas de resistência cultural.

A partir dessas premissas, nos parece possível falar também sobre uma educação para além do contexto escolar e da grade curricular, de forma alternativa e relevante. Entendemos que, por intermédio da arte e das ações dos museus, a atividade educativa não formal – pelo impacto das imagens ao observar-se as obras expostas, pela leitura de textos curatoriais, ou por visitas guiadas, contações de histórias, performances, oficinas e demais atividades irradiadas a partir de uma exposição museológica – tem potencial para sensibilizar as pessoas em um curto espaço de tempo e, ainda, atingir um público variado, disposto a absorver de forma voluntária e espontânea novos conceitos e conhecimentos.

1.2. OBJETIVOS GERAL E ESPECÍFICOS

Ao compreender que a temática socioambiental pode ser percebida de diversas formas no ambiente urbano, propomos aqui um olhar para os museus de arte. Esses espaços são emblemáticos e simbólicos nas cidades tanto por seu conteúdo, entendendo-se este como seus acervos permanentes e suas exposições temporárias, quanto por sua forma: seus edifícios, normalmente impactantes por sua escala e por seu estilo arquitetônico, ou que configuram marcos referenciais da malha e da paisagem urbana.

Os museus são instituições de visibilização das artes e um espaço para debatê-las, de modo que se constituem espaços disseminadores de conhecimento por entidades comunicativas e educativas, inclusive do ponto de vista socioambiental. Assim, a presente pesquisa, inserida na linha Urbanização, Cidade e Ambiente Urbano do PPGMade/UFPR, em seu caráter interdisciplinar, tem como objetivo geral compreender, para além do estético, as formas como as produções expositivas nos museus de arte no Brasil, sob o marco do Centenário da Semana de Arte Moderna, evoluíram após estes 100 anos ao incitar a produção do conhecimento científico e não científico a partir de abordagens socioambientais.

A partir disso, esse estudo pretende identificar iniciativas museológicas voltadas à educação não formal, iniciando-se pela própria comunicação visual das obras de arte e o modo

como são curadas²⁰ e organizadas em exposições²¹ sobre temas ligados ao desequilíbrio socioambiental vivenciado em todo o planeta – principalmente aqueles que ocorrem nos territórios brasileiros. Assim, sobre os empreendimentos promovidos nesses ambientes no período delimitado, são nossos objetivos específicos:

1) Revisar conceitos históricos e teóricos da arte como elemento socioambiental, bem como seus efeitos na museologia contemporânea, incluindo a educação não formal, frente às adversidades e às interseccionalidades socioambientais;

2) Do ponto de vista expositivo-museológico, entrevistar curadores para compreender os processos e as narrativas pretendidas para as exposições temporárias dos museus selecionados, levando em conta o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922;

3) Do ponto de vista da produção museológica e educacional, elucidar as formas de produção de conhecimento e como a educação não formal acontece nestes espaços, incluindo a atração e o acesso do público;

4) Analisar os meios pelos quais questões socioambientais emergem nas produções expositivas, tomando como base a confluência entre a bibliografia reunida e dados obtidos nas entrevistas, bem como nos textos de apresentação curatorial.

1.3 SÍNTESE METODOLÓGICA

Para dar conta dos objetivos acima delineados, essa pesquisa se divide em duas partes: a teórica e a empírica. Como abordagem teórico-metodológica, consideraremos o campo do Meio Ambiente e o campo da Cultura como epistemes interdisciplinares, que expõem e que problematizam materialidades e subjetividades simbólicas. Essas serão, aqui, explicitadas pelas produções estéticas e criativas denominadas “obras de arte”, curatorialmente organizadas e expostas em ambientes urbanos públicos: os museus. Entenderemos, também, que todo o contexto de produção de arte incluído em produções curatoriais e expositivas em museus configuram-se como ambientes de educação não formal, nos valendo, para isso, de Couchot (2018) e Szántó (2022), dentre outros.

²⁰ O trabalho de curadoria é movido por interesses multidisciplinares frente à produção artística e à expografia, a fim de comunicar enunciados de profissionais focados não na conservação ou na crítica da arte, mas no modo como o público irá interagir com essas obras (Magalhães; Costa, 2021), conforme veremos no Capítulo 2.

²¹ A organização de exposições se apresenta através de projetos expográficos. Segundo Xavier (2017), a expografia é um dos principais meios de comunicação museológica, onde as instituições se dão a ver, exibindo suas coleções em diferentes composições, espaços e ambientações, conferindo diferentes significados e valores aos objetos artísticos.

Após a pesquisa bibliográfica, realizada desde o início desse curso de Mestrado, uma pesquisa empírico-exploratória preliminar permitiu a escolha das instituições museológicas e de exposições específicas sobre o tema definido, discriminadas no Capítulo 3, acerca da metodologia. A definição do período (ano de 2022) deu-se de forma orgânica, enquadrada na mesma moldura da temática, ao elencar-se um marco de celebração histórica, neste caso, as produções expositivas ocorridas 100 anos após a Semana de Arte Moderna de 1922.

Para entender a viabilidade dos procedimentos técnico-exploratórios a serem desenvolvidos para a coleta de informações sobre as exposições, contatamos gestores de museus, curadores e educadores. A coleta de documentos textuais, o levantamento de atividades educativas (arte-educação) e a análise das obras expostas pudemos iniciar a partir das plataformas digitais dos museus escolhidos, como seus *websites* e suas redes sociais oficiais.

Por fim, trazemos o lugar de fala do pesquisador, onde explicamos os procedimentos da metodologia qualitativa para entender o método de entrevistas semiestruturadas como procedimento de recolha de informações e que permite maior compreensão acerca do material previamente observado. Para dar conta de nossos objetivos geral e específicos, interpelamos representantes dos agentes envolvidos. Compreendemos que o papel dos curadores seria o mais enriquecedor neste contexto de investigação científica, já que é a partir de suas experiências e de suas falas que entenderemos as intersecções temáticas emergidas em seus trabalhos de curadoria.

Reconhecemos que, para um trabalho mais profícuo de pesquisa de Pós-Graduação é necessário restringir as amostragens, pois “a análise pode efetuar-se numa amostra desde que o material a isso se preste. A amostragem diz-se rigorosa se a amostra for uma parte representativa do universo inicial”, explicita Bardin (2009, p. 123). Ao final, conseguimos entrevistar dois profissionais, de diferentes instituições, enquadrados no recorte temporal e na categoria de museus proposto para este trabalho.

Diante do material recolhido, aplicamos técnicas metodológicas de análise com ênfase qualitativa, de cunho interpretativo, sobre o material recolhido: documentos técnicos produzidos (para divulgação e de crítica); ações educativas propostas; conteúdo das entrevistas realizadas (Leitão, 2021).

1.4. ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO E BASES TEÓRICAS

No primeiro capítulo, “A arte como elemento socioambiental”, contextualizamos o tema a partir dos modelos de desenvolvimento econômico e a degradação socioambiental

resultante desse processo. Para isso, buscamos elucidar alguns fenômenos decorrentes da globalização e da mundialização (Pádua, 2022), a fim de compreender a atual crise socioambiental (Acseirad; Mello; Bezerra, 2009) e educacional. Na sequência, nos voltamos ao campo das artes, aportando nossas reflexões sobre os processos criativos e de observação em Couchot (2018), que permite a construção de sentidos ao discorrer sobre a educação não formal por meio de exposições em museus. Como complemento teórico, finalizamos o capítulo retomando o histórico dos movimentos Modernista, Pós-Modernista e do ativismo artístico (Pedrosa, 1981; Santaella, 2009; Campbell, 2015).

No segundo capítulo, “Museologia e educação: arte, patrimônio e cultura”, chegamos aos objetos desta pesquisa: a museologia contemporânea e o papel educacional das instituições. Para isto, após fazermos um breve histórico dos museus, buscamos compreender o papel atual da curadoria e qual os temas insurgentes nesse cenário (Alves, 2005; Obrist, 2014). Por fim, refletiremos sobre as diferentes formas de educar (Smith, 1996), a fim de abordarmos a educação não formal que ocorre nos ambientes museais.

No terceiro capítulo, “Percurso metodológico”, estabelecemos o percurso da pesquisa do ponto de vista de sua abordagem geral interdisciplinar (Gil, 2002; Maldonado-Torres, 2016); da sistematização da coleta dos elementos a serem analisados (Duarte, 2010); e da análise interpretativa do material recolhido (Bardin, 2009; Bourguignon; Oliveira Jr., 2016; Leitão, 2021).

No capítulo quarto, “Produções expositivas sob o marco do Centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil”, tomamos como base a análise de conteúdo de Bardin (2009), de forma qualitativa, para justificar as inferências e as interpretações sobre os dados coletados nas etapas que constituíram este trabalho. Ou seja, na revisão da literatura, na exploração de campo, na análise de conteúdo da coleta de documentos, seja físico ou digital, escrito, imagético ou espacial e, com maior presença, na análise das entrevistas realizadas. Relacionamos esses resultados com o recorte temporal e os contextos em que as exposições foram produzidas, sob a égide da Política Nacional de Museus vigente. Sistematizamos em categorias, a saber:

- 1) Primeira categoria: os temas socioambientais emergentes;
- 2) Segunda categoria: a estratégia curatorial e o ativismo;
- 3) Terceira categoria: a produção do conhecimento e a educação não formal (Nascimento, 2007; Szantó, 2022; Lira Neto, 2021).

Por fim, nas considerações finais buscamos entender se houve de fato – se sim, e em que medida – as produções expositivas nos museus de arte selecionados, sob o marco do

Centenário da Semana de Arte Moderna, além da estética, buscaram incitar a produção do conhecimento científico e não científico em suas abordagens socioambientais.

2. A ARTE COMO ELEMENTO SOCIOAMBIENTAL

Esse capítulo busca traçar relações entre a história das dinâmicas culturais e econômicas no planeta, de que resulta uma nova época geológica moldada pelas ações humanas, o chamado Antropoceno, período marcado por fenômenos que resultam em crises socioambientais e que agrava as lacunas educacionais na contemporaneidade (Angelo, 2016)²². Na sequência, partiremos para conceitos educacionais, com enfoque à educação não formal, direcionando o olhar às tendências sul-americanas, ao mesmo tempo, inovadoras e ancestrais, visando a um novo modelo de desenvolvimento: um ambientalmente consciente e socialmente justo. A educação não formal é chave para essa investigação, que evidencia a arte e os museus como agentes relevantes no processo de aprendizado de questões socioambientais.

2.1 MODELO ECONÔMICO NORTE-OCIDENTAL E A DEGRADAÇÃO SOCIOAMBIENTAL

O modelo econômico norte-ocidental, ou aquele do Norte Global, tem suas raízes históricas na Europa Ocidental, onde se formou ao longo de séculos e tornou-se a ideologia dominante de boa parte das nações, na atualidade. Suas origens remontam à Idade Média, com o desenvolvimento do comércio, de mercados locais e com a ascensão da burguesia, que deram origem ao Mercantilismo. A partir de dois fenômenos marcantes, a Urbanização e as Grandes Navegações, é que começamos a falar sobre o sistema capitalista, base desse modelo do Norte Global (Cartena; Guimarães, 2021). Predominante há cinco séculos, impulsionador do colonialismo extrativista e da escravidão (Gomes, 2019), entre outros fenômenos que aprofundaram a injustiça social e ambiental no planeta, o capitalismo caracteriza-se como sistema econômico orientado pelo individualismo competitivo, pela subalternação, pela defesa e valorização da propriedade privada, pelo acúmulo de riquezas, pela massificação de diferentes formas de consumo e pela homogeneização de padrões materiais e culturais (Smith, 1996).

É preciso ressaltar que o capitalismo é um sistema econômico corrente, dinâmico, diversificado e complexo. Diferentes autores têm perspectivas variadas sobre suas características e sobre suas implicações. Em “A Riqueza das Nações”, Smith (1996)

²² Em *A espiral da morte: como a humanidade alterou a máquina do clima*, Claudio Angelo aborda a crise socioambiental, elucidando como atividades que aceleram o aquecimento global, a exemplo do desmatamento e de garimpo ilegais, afetam na atualidade o sistema educacional por consequência de condições de saúde e de trabalho infantil, no caso dos Yanomamis.

frequentemente o associa à defesa da ideia fundamental da propriedade privada e da divisão do trabalho para ganhos em produtividade. Ou seja, nesse sistema, meios de produção, como indústrias, empresas, terras, e até mesmo animais, são bens privados. Segundo o autor, toda atividade fragmentada e executada de forma repetida deverá ser aperfeiçoada e especializada, para ser melhor executada e em menor tempo, alavancando vantagens competitivas. Milton Friedman, economista do século XX, defendeu a importância de mercados livres em favor de “bons negócios”. Em “Capitalismo e liberdade” (Friedman, 2023), o autor teoriza que a intervenção do governo deve ser a menor possível, permitindo que a oferta e a demanda regulem os preços e a alocação de recursos.

Contudo, a acumulação de capital não é simples resultado de intenções particulares de cada indivíduo. Independentemente de vontade individual, o sujeito é impelido pela dinâmica de uma sociedade que acredita que acumular é uma missão de vida, o único meio pelo qual poderá obter a felicidade, e que é, principalmente, a única real proteção contra a incerteza do futuro, pois o capital, em um sistema individualista, torna-se o único sinônimo de *segurança*.

Nas palavras, ainda atuais, de Marx:

O capitalista é respeitável apenas quando personifica o capital. Nessa função, partilha com o entesourador a paixão da riqueza pela riqueza. Mas o que neste é mania individual, é naquele uma resultante do mecanismo social. O capitalista é apenas uma das forças propulsoras do mecanismo social. Além disso, o desenvolvimento da produção capitalista torna necessária a elevação contínua do capital empregado num empreendimento industrial, e a concorrência impõe a cada capitalista as leis imanentes do modo capitalista de produção como leis coercitivas externas. Compele-o a expandir continuamente seu capital, para conservá-lo, e só pode expandi-lo por meio da acumulação progressiva (Marx, 2008, p. 690).

Com as lógicas capitalistas instaladas na Europa, os séculos XVIII e XIX testemunharam a Revolução Industrial, originada na Inglaterra, o que trouxe avanços significativos nas tecnologias de produção e de transporte (Capra, 1982). Isso levou a um rápido crescimento econômico concentrado em uma parcela cada vez menor da sociedade dominante, às custas da pauperização das massas e da intensificação de domínios extrativistas, violentos, que marcaram – e demarcaram²³ – diferentes territórios do planeta. Em um modelo de divisão de trabalho imposto pelo novo sistema industrial, a produção manufatureira desenvolveu maquinários cada vez mais eficazes na sua produtividade, mas com maior consumo energético.

²³ O emprego o termo “demarcação” faz referências às divisões políticas europeias das terras ocupadas no sul global a partir da expansão marítima (Vergès, 2023).

Inicia-se, então, a era da industrialização que impõe o consumo de fontes não renováveis de matéria-prima, a iniciar-se pelo carvão mineral, inaugurando a era histórica de uma produção econômica movida a combustíveis fósseis – apontados há décadas como o fator preponderante das mudanças climáticas em curso (Silva, 2015).

Sobre a expansão do capitalismo europeu, que gera novos colonialismos²⁴, Porto-Gonçalves (2012, p. 15-16) assinala que o processo “revestia-se de uma aura civilizatória e, então, absolviam-se o etnocídio²⁵ e o genocídio contra os povos da África, da Ásia e da América Latina, considerados primitivos e atrasados e, assim, assimilados à natureza – selvagens e bárbaros [...] – estava justificada a sua dominação”. O modelo econômico expandiu-se para a América do Norte, especialmente nos Estados Unidos, onde os princípios do liberalismo econômico e a busca pelo livre mercado, originalmente marcados pela ética protestante (Cesário, 2004), encontraram campo fértil, se tornando proeminentes e se acelerando ao se associar à cultura de hiperconsumo que se instaura após a Segunda Guerra Mundial (Lipovetsky, 2007).

No século XX, com o crescimento do comércio internacional e com o avanço das tecnologias de comunicação de massa – e, posteriormente, das novas tecnologias da comunicação e da informação (NTICs) –, o modelo econômico norte-ocidental espalha-se pelo mundo, tornando-se dominante no planeta. Na verdade, trata-se apenas de novos formatos do colonialismo, pois segue havendo supremacia de viés econômico dos países norte-ocidentais sobre as demais regiões do globo (Batista, 2024). Assim, como legado dos fundamentos capitalistas, o modelo dissemina a cultura e provoca as mais diversas violências ao homogeneizar costumes e de culturas, levando ao apagamento das subjetividades. Isso ocorre devido ao desejo de consumo que se instaura (Fiori, 2007), bem como pela ânsia por acúmulo de capital – algo possível apenas para uma minoria, em virtude do próprio sistema que integram. Os países hegemônicos, ao se expandirem em escala global, acentuam cada vez mais as desigualdades econômico-sociais.

Com base nesse breve quadro, retomamos Porto-Gonçalves (2012, p. 19) para nos lembrarmos dos “riscos que o capitalismo – sobretudo no período neoliberal [...] – colocou para a humanidade e para o planeta”. E é nesse sentido, que precisamos situar a dimensão ambiental,

²⁴ O chamado Novo Colonialismo realizado pelos países europeus, entre o final do século XIX e meados do século XX, é um sistema de expansão do capitalismo monopolista sobre países da África, da Ásia e das Américas.

²⁵ Hall (2003) examina o conceito de diáspora africana e como as identidades culturais são moldadas pela experiência de dispersão e pela migração forçada, lidando com o apagamento cultural africano e com a luta pela preservação da herança cultural.

especialmente após a inédita aceleração do processo de globalização nos anos 1990 (Piketty, 2013).

2.2 GLOBALIZAÇÃO, MUNDIALIZAÇÃO E ANTROPOCENO

As discussões acadêmicas sobre globalização e sobre mundialização são complexas e multifacetadas, e a relação entre esses dois conceitos é muitas vezes próxima. Sobre o impacto da aceleração desses fenômenos, Porto-Gonçalves afirma:

Globalização, mundialização, planetarização são palavras que, cada vez mais, começam a construir uma nova comunidade de destino, em que a vida de cada um já não se acharia mais ligada ao lugar ou a um país em que se nasceu, pelo menos, não do mesmo modo que antes (Porto-Gonçalves, 2012, p. 14).

Ninguém pode controlar o destino das novas palavras e dos novos conceitos que aparecem na história, seja de maneira anônima ou autoral, pois a vida e o uso extrapolam esse tipo de controle. A forte expansão do uso social de uma palavra, aliás, deve ser observada com toda atenção, pois costuma indicar que ela traduz anseios, perguntas e dilemas fundamentais que permeiam a sociedade em que se propagou (Pádua, 2022). O termo “globalização” surgiu nas décadas de 1980 e 1990, associado inicialmente a aspectos econômicos, como a interconexão das economias globais devido aos avanços tecnológicos, como a internet e a expansão das redes de comércio internacionais. O crescimento das cidades, o comércio lucrativo, a propriedade privada e tudo aquilo que moveu o ser humano a querer aumentar seu poder e a acumular capital resultou no atual mundo globalizado. A alavanca inicial, maior e mais simbólica, foi o período da Expansão Marítima, com as grandes navegações e, conseqüentemente, com a dominação colonial, cuja economia era fortemente ligada à escravidão, ao extrativismo, à mineração, ao desmatamento e à monocultura.

A globalização enfatiza a interconexão de mercados, a livre circulação de bens, de capitais e de informações em âmbito global. Friedman (2023) explora como a globalização tem impacto na economia global, inclusive no desenvolvimento urbano. Nesse sentido, uma preocupação crescente é a necessidade de adaptar esse modelo para abordar questões ambientais e para promover a sustentabilidade, à medida que o consumo excessivo e a ultraexploração de recursos naturais, das matrizes energéticas e da competitividade polarizada se tornaram riscos globais, como enfatiza Beck (2010).

Ao se deter no conceito de Antropoceno, Pádua (2022) entende que o termo “globalização” fica obsoleto na contemporaneidade, quando se observa a “grande

aceleração” (Steffen; Crutzen; McNeill, 2007) populacional e de consumo baseadas em matriz energética ainda de origem fóssil:

O aumento no uso do termo Antropoceno no debate histórico e social possui uma lógica própria. Ele responde a um certo vácuo conceitual no entendimento do mundo contemporâneo, na medida em que conceitos fundamentais como “modernidade” e “globalização” já não têm sido suficientes para dar conta de uma transformação radical ocorrida no século XX: a absorção do planeta na história humana e da história humana na dinâmica do planeta. Essa mudança histórica já está bem documentada e não depende necessariamente da decisão formal sobre uma nova época geológica. (Pádua, 2022. p. 1-2).

McNeill (2015) diferenciou Antropoceno climático e geológico do Antropoceno histórico, em que pese o entrelaçamento destas instâncias. Isso porque existe uma alteração nas dinâmicas biofísicas do planeta, evidenciadas por temas absolutamente recorrentes nas mídias, como redução da biodiversidade e catástrofes climáticas geradas pelas atividades humanas em grande escala. Ao mesmo tempo, existe uma alteração na dinâmica da vida das pessoas, seja pelo aumento do consumo, do acesso à tecnologia e à informação, seja pelas próprias alterações biofísicas do planeta em que vivem.

Para Pádua (2022), a construção de sociedades humanas desde 6 mil anos atrás, a partir do mundo biofísico, do qual fazem parte, sempre se deu pela apropriação e pelo manejo de frações relativamente pequenas dos fluxos de matéria e de energia existentes na Terra. Os impactos eram, portanto, locais, passíveis de recuperação. Foi apenas a partir da industrialização massiva no século XVIII que se extrapolou o limite do regional, em uma virada de chave na escala da produção e de consumo, resultando em degradações socioambientais em escala planetária, extrapolando territorialidades ou culturalidades.

Pode-se dizer que existe um certo consenso sobre alguns dos componentes históricos do modelo que conduziu várias sociedades humanas para construção coletiva do Antropoceno: a) uma forte elevação agregada, mesmo que internamente desigual, nos níveis de consumo material; b) o uso massivo de combustíveis fósseis; c) o forte aumento na taxa de urbanização e no grau de industrialização da economia; d) o aumento na emissão de CO₂; e) a intensa disseminação de uma cultura política fundada no desejo de crescimento. Ou seja, existe um certo modelo dominante de produção, consumo e padrão cultural que está associado à constituição histórica do Antropoceno (Pádua, 2022. p. 6).

O autor assinala que em determinados espaços geográficos, como a Europa Ocidental, onde se origina esse modelo, sua formação foi muito forte, com difusão posterior, “de forma muito desigual e com intensidades variáveis, pelas outras regiões” (Pádua, 2022, p. 6) do planeta. E existem sociedades contemporâneas que participam muito pouco desse modelo, “cuja

presença, entretanto, é muitas vezes sentida através de dolorosas pressões externas” (Pádua, 2022, p. 6). Decorre daí o entendimento do estudo cada vez maior de conceitos como injustiça social, injustiça ambiental, injustiça climática, entre outros, ligados também ao desrespeito aos direitos humanos. Sobre isso, Morin (2005, p. 183), afirma que “o global do planeta determina os destinos singulares das nações, onde os destinos singulares das nações perturbam ou modificam o destino global”.

Surgido nos finais dos anos 1990 e início dos anos 2000, o termo “mundialização” aparece, em parte, como uma resposta crítica à globalização. Isso porque o novo conceito destacaria a interconexão global-local não apenas econômica, mas também cultural, social e política entre as sociedades, em escala mundial. A mundialização enfatiza a emergência de problemas e de preocupações globais, como mudanças climáticas e direitos humanos, que transcenderam às fronteiras nacionais, uma vez que “a dinâmica da sociedade capitalista quando considerada em sua inscrição territorial – enfim, na sua materialidade – mostra, além de sua insustentabilidade ambiental, sua insustentabilidade política” (Porto-Gonçalves, 2012, p. 20). Giddens (1991) e Beck (2010) também exploram como a mundialização se manifesta em questões globais.

É importante notar que os conceitos de globalização e de mundialização estão interligados e com frequência se sobrepõem. A globalização precede ou compõe a mundialização, pois a interconexão global impulsiona a conscientização e a ação em questões mundiais. Por exemplo, Sassen (1998), socióloga holandesa, referência nos estudos dos fenômenos de globalização e de migração urbana, conhecida por ter cunhado o termo “cidade global”, explora a interação entre globalização e mundialização em contextos urbanos, destacando como as cidades globais desempenham um papel importante na promoção de agendas globais, como os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) das Nações Unidas.

Na perspectiva ambiental, a mundialização pode ser vista no desenvolvimento de tratados internacionais sobre o meio ambiente, como o Acordo de Paris (2015)²⁶; sobre mudanças climáticas, mas também em abordagens socioculturais de questões de raça, de gênero e de religiosidade. No desenvolvimento urbano, a conscientização global sobre problemas

²⁶ Adotado na 21ª Conferência das Partes (COP21) da Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre a Mudança no Clima (UNFCCC, na sigla em inglês), em Paris, esse acordo tem como principal objetivo fortalecer a resposta global em relação às ameaças impostas pelas mudanças do clima, além de fortalecer a capacidade dos países em responder os impactos consequentes dessas mudanças.

urbanos, como consumo, qualidade do ar e planejamento sustentável, demonstra a influência da mundialização.

Em resumo, globalização, mundialização e Antropoceno são conceitos amplos e múltiplos que se relacionam com a interconexão global em dinâmicas sociais e impactos planetários, e enfatizam diferentes aspectos com origens históricas diversas. Os três conceitos têm implicações significativas e diretas com o meio ambiente e com o desenvolvimento urbano, especialmente à medida que os desafios globais se tornam cada vez mais importantes na agenda internacional. Isso ocorre, pois, como pontua Porto-Gonçalves (2012, p. 24): “O desafio ambiental está no centro das contradições do mundo moderno-colonial.” Neste contexto, inserimos a interpretação de objetos artísticos, especificamente obras interconectadas por narrativas curatoriais, em espaços expositivos dos museus de arte como difusor de saberes e agente gerador de conhecimentos.

2.3 ARTE E COGNIÇÃO

As Ciências Cognitivas conjugam estudos sobre psicologia, comportamento e percepção de animais humanos e não humanos. São considerados no campo de pesquisa, inclusive – e por isso a predileção do termo “Tecnologia da Cognição” por alguns autores²⁷ –, todos os seres vivos e todos os sistemas artificiais que tratam a informação²⁸. Couchot afirma, a respeito da complexidade do tema:

As disciplinas envolvidas são inúmeras, e seus cruzamentos inesperados produzem relações não habituais que as põem em uma situação que ultrapassa a simples interdisciplinaridade. [...] Diversas especializações são obrigadas a negociar estreitas colaborações a fim de, juntas, formularem hipóteses e conduzirem experimentações (Couchot, 2018, p. 12-13).

No passado, as teorias da arte e da estética estavam associadas fundamentalmente com a filosofia, ou seja, se restringiam ao cérebro mental, e não contemplavam o sistema neural.

²⁷ Como exemplo, temos Sherry Turkle, socióloga e psicóloga, que explora a interação entre humanos e tecnologia, incluindo como os dispositivos digitais estão impactando nossa cognição e comportamento (Couchot, 2018). Há, também, Andy Clark, filósofo conhecido por sua pesquisa sobre como a tecnologia pode expandir nossas capacidades cognitivas.

²⁸ Thomas Hobbes, no século XVIII, já considerava o pensamento como um cálculo composto de palavras. Nessa mesma linha, Alan Turing, em meados do século XX, traz um exemplo de fácil compreensão de que as máquinas de calcular foram precursoras da Inteligência Artificial (IA). Segundo Turing, essas máquinas foram os primeiros mecanismos cognitivos não animais, tampouco humanos, ou seja, de sistemas artificiais de “cálculos compostos”, como dos computadores, aos quais estamos mais habituados (Couchot, 2018).

Couchot (2018), partindo do questionamento sobre que processos neurobiológicos estariam envolvidos no prazer proporcionado pela arte, tanto no sentido de fruição, quanto de produção, une estas áreas antes divididas, quebrando a grande muralha que as impedia de serem conectadas.

Nesse mesmo sentido, em suas proposições, o Couchot (2018) estuda tanto o criador de objetos artísticos como o observador – este sob o efeito de criações de outros –, de ambos os lados, e os aproxima em suas reflexões para entender que mecanismos estariam operando nos sujeitos envolvidos. Embora saibamos que processos cognitivos não são restritos à raça humana, nesse trabalho, em função de seus objetivos, focaremos as conclusões apenas nos resultados relativos a humanos.

Enquanto a estética clássica preocupa-se em grande parte sobre o efeito gerado pelo objeto no espectador, centrada na ideia de que a “beleza”²⁹, não residiria no próprio objeto observado, mas apenas na mente do receptor, a Ciência Cognitiva abrange claramente dois aspectos da arte – criação e contemplação – em uma mesma perspectiva, além dos aspectos estético-formais. Esse é um viés que abre caminho para as fruições existentes no campo cultural.

Observamos em museus correntes que se originam a partir da criação de um artista e de sua relação com um observador³⁰, que se torna um estudioso, o qual organiza e volta a instigar a produção do artista. Com o tempo, outros atores se envolvem, promovendo exposições que atraem públicos diversos, e o ciclo continua, em um caminho que não existe de forma linear. Nas palavras de Couchot:

No começo dos anos 1990 uma notável descoberta relançará uma importante questão – a da empatia – a partir de fatos neurológicos que explicam a possibilidade de o homem se relacionar com o outros penetrar em seus estados mentais, em seus afetos psicobiológicos, suas intenções, simulando mentalmente sua subjetividade sem passar pela linguagem. Buscaremos entender sob quais condições aplicar esses processos neurológicos à comunicação artística e, assim, abordar a experiência estética de modo mais existencial. [...] Construiremos a hipótese de que, à empatia sensório-motora e emocional que se desdobra no espaço, se associa uma ressonância que se desdobra na duração (Couchot, 2018, p. 295).

²⁹ Aspas obrigatórias, pois sobre os conceitos e os entendimentos da palavra “beleza” caberia todo um capítulo à parte em nossos estudos. Sinteticamente, relembra Santos (2004) que a teoria grega clássica da arte e da beleza foi essencialmente matemática, normativa, de cânones bem estabelecidos a serem reproduzidos e aprimorados na busca da melhor simetria, eutímia, harmonia e proporcionalidade, mesmo para os filósofos que lhe imprimiam um cunho psíquico-físico.

³⁰ Utilizamos os termos no singular para melhor raciocínio do leitor. Reconhecemos que parcerias e coletivos são cada vez mais emergentes na cena cultural, ou seja, autores plurais.

Em outras palavras, a naturalização da arte, no sentido de que ela não é apenas filosófica ou transcendental, mas sim, um elemento socioambiental e científico, nos embasa para propormos que a própria arte, seja no ato de produzir, de contemplar ou de exercitar demais práticas a partir dela, é capaz de produzir conhecimentos.

A cognição passou a ser compreendida como uma computação de símbolos na segunda metade do século XX. Para o cognitivismo, na continuidade do pensamento cibernético, os símbolos são estados mentais de percepção e de memória que representam o que esses símbolos falam. Ou seja, um agente inteligente é capaz de reagir a partir da representação de um símbolo. Quando eles representam de maneira adequada certas propriedades do mundo real e os resultados destas ações estão em conformidade com os objetivos esperados, considera-se que o sistema produziu sentido (Couchot, 2018).

Em uma linha do tempo, Foerster (1959) abandona a ideia da necessidade dos símbolos para uma completa cognição, ao passo que conexões em rede são capazes de se adaptar, de evoluir e de se auto-organizar, teoria que intitula de “conexionismo”, ou “redes miméticas”. “Os símbolos são substituídos por configurações complexas que decorrem das inter-relações entre os elementos da rede mimética, que, como se diz, ‘emergem’, em uma referência ao conceito de emergência” (Couchot, 2018, p. 38).

Vignaux (1999) lança o conceito de enação³¹, buscando um debate evolutivo entre cognitivismo e connexionismo, além de destacar a relevância da interpretação perante as representações. O autor afirma ainda que as propriedades externas ao indivíduo, ou seja, do ambiente em que se insere, existem antes de sua relação cognitiva com estas propriedades, ou seja, as representações do meio se dividem em duas categorias para ele: as inatas e as adquiridas por meio da aprendizagem. Representações inatas seriam referentes ao espaço, ao tempo, às formas e aos odores, por exemplo, enquanto as representações adquiridas por meio da aprendizagem, seja ela motora ou emocional, seriam aquelas que, de certa forma, se veem continuamente transformadas, ressignificadas e atualizadas ao longo do desenvolvimento do indivíduo.

A enação sugere que a cognição não está contida apenas no cérebro, mas é distribuída pelo corpo e pelo ambiente. Isso significa que percepções, pensamentos e eventuais ações de um organismo são moldados e influenciados pelo ambiente em que ele está inserido, e a mente

³¹ Para Sancovski e Kastrup (2008, p. 167), “A abordagem enativa tem servido para identificar os limites da psicologia cognitiva e desenvolver abordagens da cognição que destacam seu caráter construtivo e inventivo, já que o conhecimento passa a ser entendido como um processo de co-engendramento do sujeito e do objeto”.

não pode ser completamente entendida sem que se considere essa interação dinâmica. O biólogo Francisco Varela, nos anos de 1990 (Couchot, 2018), sugere a ação guiada pela percepção, dentro deste novo conceito de enação, através dos processos sensoriais e motores em uma posição intermediária entre cognitivistas e conexionistas. A respeito desta abordagem, exemplifica em seu estudo que nem o ovo, nem a galinha, podem ser definidos de forma independente, mas somente em relação um ao outro. Em uma entrevista transcrita por Couchot (2018, p. 318), Varela declarou: “A ciência separou a inteligência da vida, da história corporal de indivíduos autônomos inseridos em um ambiente [...]. A inteligência não é mais a capacidade de resolver um problema e sim de penetrar em um mundo compartilhado”.

Essa concepção de compartilhamento e de ambiente vem ao encontro da nossa pesquisa. Entendemos que, na mesma medida em que cognição se torna objeto científico, a arte também o faz, pois representa uma das mais complexas e frutíferas singularidades das atividades cognitivas humanas.

2.3.1 Os processos criativos

A palavra “arte” tem origem antiga e complexa, com raízes que remontam às línguas indoeuropeias. Sua etimologia pode ser rastreada até o latim “ars”, que abrange noções relacionadas a habilidades, técnicas, conhecimentos e expressões criativas (Nunes, 1991). O conceito de arte também estava presente na Grécia Antiga, onde se empregava o termo “τέχνη” (*téchne*) para descrever competências manuais e conhecimentos técnicos. Nesta sociedade, o conceito incluía não apenas as artes plásticas e visuais, mas também poesia, música, dança e até mesmo medicina e arquitetura (Nunes, 1991).

Ao longo da história, o significado e o escopo da palavra “arte” se transformaram e seguem mutáveis, refletindo as mudanças nas sociedades acerca das concepções sobre a criatividade, expressão e estética (Ferreira, 2014). O conceito de “obra de arte” entra em uso apenas por volta da metade do século XIX, quando já havia escolas de arte especializadas, como conservatórios e academias de belas-artes. Inicialmente restrito a objetos tangíveis – pintura e escultura –, o termo começa a se ampliar com o advento da fotografia, no início do século XIX. Hoje, com as consecutivas inovações tecnológicas, seguem em expansão as possibilidades empregá-lo, podendo referir-se também a instalações, performances, intervenções, atitudes, entre outros (Couchot, 2018).

Apesar disso, Gombrich (1999, p. 15) afirma que “Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas”, abrindo, com essas duas frases provocativas,

o texto introdutório de *A História da Arte*. São afirmativas enfáticas sobre as ilimitadas possibilidades de entender um objeto como produto artístico, mas, para além disso, evidenciam talvez a única condição necessária para algo ser entendido como arte: o processo criativo do artista.

Foi a partir do estudo da percepção e da criação destes artefatos, os quais chamamos de “obras de arte”, que entra em cena o conceito de neuroestética, que Changeux (2013, p. 97) define como um campo de estudo que visa “levantar questões acerca das bases neurais da contemplação da obra de arte e de sua criação”. Para tanto, precisamos abordar brevemente dois campos: a neurologia e a estética.

O cérebro se comporta como um sistema autônomo que não se limita a receber informações do mundo exterior, mas que, também, se projeta no mundo. A isso chamamos *atenção cognitiva*: a seleção de informações necessárias para que nos situemos no mundo e no tempo – e que neles atuem motivados por vastas conexões neurais. Desse modo, carga genética, experiências, condições e situações em que as pessoas se encontram – inclusive a inteligência do indivíduo –, absorvem e reagem de forma singular a diferentes estímulos, podendo a atenção cognitiva filtrar ou amplificar essas percepções (Couchot, 2018). Um destes filtros é a atenção estética, a qual

É morfotrópica. Ela diz respeito a *gestalts* e não a conceitos. [...] O prazer estético é uma espécie de recompensa atribuída ao cérebro: ele nasce da satisfação de uma atenção morfotrópica dirigida para um alvo. Esse mesmo alvo que provoca eventualmente prazer a alguém, pode provocar em outra pessoa um sentimento inverso de desprazer (Couchot, 2018, p. 56-57).

Experiência, condutas e sentimento estéticos são questões relacionadas à forma, porém é necessário que a compreendamos de forma diferente do conceito de “beleza”. Igualmente, ressaltamos que conceitos como belo e feio são percepções que variam a níveis individual e cultural.

Podemos perceber que historiadores classificam entendem como arte manifestações humanas ocorridas muito antes da elaboração dos conceitos que pautam hoje as análises da criação artística, como as grafias murais pré-históricas, presentes em paredões rochosos ainda preservados. Essas marcas, realizadas a partir do Período Paleolítico final, há 35 mil anos, aproximadamente, e por longo período na evolução humana, eram associadas a funções transcendentais escondidas à sombra da ciência (Santos, 2004).

Com caráter metafísico, espiritual e comunicacional, ao falarmos deste último, estamos nos referindo à estética, ou seja, observando formas. Como sugere Couchot (2018), o

criador é ele próprio o primeiro receptor de sua própria execução. A criação artística, que tecnicamente Pereira e Fernandes-Marcos (2020) descrevem como prática experimental e exploratória dos materiais e das ferramentas, é o momento em que o executante busca, a nível intelectual, e não necessariamente consciente, uma correspondência, através de sua cognição estética, entre a forma e os sentimentos que com ela pretende evocar.

Para o neurologista Vigourox (1999), o desenvolvimento artístico é um processo expressivo comportamental hierárquico. Ou seja, em primeiro nível, corresponde a uma necessidade orgânica *comunicacional*, nesse sentido, trata-se de um pressuposto de motivação grupal. Em segundo nível, tem origem *gestual*, de características motoras, da própria relação do artista com a matéria. Em terceiro nível, com caráter *mitográfico*, gera narrativas. Por fim, em quarto nível, há o *sentimento estético*, que corresponde a um pensamento reflexivo e consciente que incide sobre a conceituação das formas artísticas e de seu lugar na vivência humana.

Para a gênese filosófico-estética de uma psicologia da criação artística, não há como descontextualizar-se de sua posição histórica e sociocultural. A criação artística e o processo criativo são exercícios complexos e multimodais. Como já vimos, debates ao redor da arte são frequentes desde os primórdios clássicos, mas foi a Psicologia que abriu caminho para os estudos sobre criatividade, imaginação, percepção, consciência e motivação. Esses fundamentos, segundo Santos (2004), são valiosos para a compreensão da criação artística.

Platão, Aristóteles e Santo Agostinho entendiam o fazer humano como uma ferramenta das criações que tinham cunho divino e transcendental, carga teológica esta que, nas artes, vai se dissipando com a ascensão do pensamento antropocêntrico trazido pelo Renascimento, no século XVI. O período barroco, no século XVII, foi o último grande esforço de manter-se a relação intrínseca entre o divino e o fazer artístico, que resultou em características formais distintas, como confusão formal proposital, atmosfera de mistério, exagero, contraste e movimento (Hauser, 1997). Mesmo pensadores como Hobbes, Kant, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche voltam sua atenção, principalmente, ao objeto criado, e não ao artista ou ao ato da criação. Apenas no século XX os campos de Filosofia, Estética, Psicologia e Neurofisiologia passam a tentar entender a criação artística.

Du Bros, teórico e sacerdote que viveu na Alta Idade Média (1670-1742), chama artistas de “gênios”, justificando o adjetivo pela facilidade excepcional de poucos para criar obras de arte consistentes. Ele propõe, ainda, uma explicação anatômico-fisiológica e psicológica que os diferenciaria das demais pessoas: conformação feliz do cérebro e qualidade do sangue, que se disporia a fermentar durante o trabalho, de modo a oferecer à mente energia

útil às funções da imaginação. O teórico pondera, ainda, que ela está associada, de modo inédito, à influência ambiental no artista, seja pelos seus hábitos sociais, seja pelas características do espaço físico onde viveu (Hauser, 1997).

A necessidade humana de criar artefatos artísticos, como podemos observar, não se limita a fazeres estéticos ou lúdicos. A evolução histórica da arte vem adensando seu caráter conceitual e comunicacional e, nas palavras de Gombrich,

Nunca se acaba de aprender no campo da arte. Há sempre novas coisas a descobrir. As grandes obras artísticas parecem ter um aspecto diferente cada vez que nos colocamos diante delas. Parecem ser tão inexauríveis e imprevisíveis quanto os seres humanos de carne e osso (Gombrich, 1999. p. 36).

Portanto, o fazer artístico encontra o seu foco na observação e na interpretação (dinâmicas *ad eternum*) dessas obras.

3.3.2 Os processos de observação

Os processos do observador de obras de arte e de exposições em museus são tão complexos e multifacetados quanto a própria criação artística, envolvendo também aspectos psicológicos, perceptuais, cognitivos, emocionais e culturais. A experiência estética do observador é influenciada por vários fatores, desde apresentação e contexto das obras, até as expectativas e o conhecimento prévio que próprio observador carrega em si.

O termo *estética*, originado do grego “aisthesis”, significa “percepção” ou “sensação” e foi introduzido na Filosofia Moderna pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, no século XVIII. Baumgarten é frequentemente creditado pela criação da disciplina filosófica da Estética com sua obra “Aesthetica” (Baumgarten, 1750). Ele usou o termo para se referir ao estudo da sensibilidade e do gosto, desenvolvendo uma teoria sobre a Beleza e a Arte.

A experiência estética, para Dewey (1934), é um processo ativo de interação entre o observador e a obra de arte, através de que se constrói o significado. Ou seja, a percepção de uma obra de arte começa com sua observação visual, mas rapidamente evolui para processos interpretativos auxiliares. O autor argumenta que os observadores tentam entender a obra, atribuindo-lhe significado e avaliando sua estética.

Já Silvia (2006) analisa como a emoção e o interesse afetam a experiência estética. Para esse autor, a resposta emocional a uma obra de arte é uma parte crucial da experiência estética. Isso porque obras de arte podem evocar uma ampla gama de emoções em seu observador, o que pode influenciar na sua percepção e na sua interpretação da obra.

Complementar a essa dimensão emocional, Bourdieu (1984) discute como o gosto e a apreciação estética são influenciados também pelo contexto social e pela classe do sujeito observador, de modo que entende na dimensão sociocultural uma contribuição significativa na interpretação que se fará das obras de arte. Ou seja, experiências, crenças e valores culturais influenciarão a maneira como as obras serão percebidas e compreendidas.

A conformação física do espaço de exposição, como o ambiente do museu, seu design espacial, é o foco da análise de Falk e Dierking (2013), que defendem que esses fatores também impactam na experiência do visitante. Para eles, a disposição das obras e seu projeto expográfico orientarão a maneira como as obras serão vistas e experimentadas pelo observador. Assim, a arquitetura do museu, sua iluminação, e a curadoria das obras podem guiar o fluxo do visitante e moldar significativamente sua experiência.

Hooper-Greenhill (2000) discute como os museus podem mediar a interpretação e a compreensão das obras de arte através de estratégias educacionais. O conhecimento prévio sobre arte, sobre História da Arte e sobre técnicas artísticas pode influenciar significativamente na experiência do observador. Educadores de museus muitas vezes desempenham um papel crucial ao fornecer contexto e informação, o que enriquece a experiência do visitante, pois passa a ter contato, através da obra, com todo o contexto de produção que a envolveu, inclusive momentos históricos e questões políticas.

A partir dos conceitos e das teorias que embasaram esse trabalho, entendemos a fruição artística, percebida de forma estética e, principalmente, conceitual, como momento propício à aprendizagem. Assim, a organização espacial instituída, a expografia de um projeto curatorial em determinada exposição, podem ser entendidos, por si, como estratégia educacional das instituições museológicas.

2.4 O MOVIMENTO MODERNISTA E O PÓS-MODERNISMO

O Modernismo foi um movimento artístico e cultural que eclodiu entre o final do século XIX e início do século XX, caracterizado por uma quebra das tradições e pela busca de novas formas de expressão, como uma resposta às transformações sociais, políticas e tecnológicas da época, tal qual a industrialização, a Primeira Guerra Mundial e a massiva urbanização. O movimento modernista inclui manifestações como o Impressionismo francês, representado por artistas como Claude Monet e Edgar Degas, que advogaram por uma pintura que não se restringia ao rigor formal academicista; o Expressionismo alemão, de Edvard Munch e Wassily Kandinsky, que preconizam o abstracionismo; o Cubismo, de Picasso e Braque, que

geometrizar elementos orgânicos; e o Dadaísmo, que propunha uma “antiarte” questionadora da lógica e da razão, representada por Duchamp (Jenks, 1984).

No Brasil, o Modernismo se conforma no início do século XX na tentativa de romper com a tradição artística vigente e promover uma identidade nacional moderna. É a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, que se constitui o marco do início desse movimento no país. O evento, realizado em São Paulo – cidade que, devido ao plantio do café, tornou-se o maior polo de desenvolvimento econômico do país nesse início de século – foi um ponto de convergência para artistas, escritores e intelectuais que desejavam transformar a cultura brasileira em algo próprio, independente do academicismo e das influências europeias, predominantes até então.

O modernismo brasileiro foi, acima de tudo, um amplo movimento intelectual de reconhecimento de nosso hibridismo cultural e de nossa formação étnica variada, bem como o início das lutas para incluir-se a contribuição de minorias que, até esse momento, eram relegadas a papéis menores, ou encaradas como tecnicamente primitivos, atrasados evolutivamente, e, portanto, inferiores diante da cultura eurocêntrica. Essa movimentação já vinha sendo percebida, principalmente, a partir do fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918)³², mas teve seu marco de radicalização estética na Semana de Arte Moderna de 1922³³. Logo, passou a perseguir uma formalização visual voltada aos novos ares políticos (Camargo, 2006), o que reflete em grande medida na arquitetura modernista inaugurada em 1936, com a conclusão da sede do então Ministério da Saúde e da Educação, na capital do Rio de Janeiro.

Embora o padrão estético de alguns arquitetos se curvasse ao figurativismo promulgado pela União Soviética no período, o ímpeto de vanguarda encaminhou a maioria desses profissionais à abstração geométrica, que, nos anos de 1950, culminou no projeto da cidade de Brasília, inaugurada em 1960. O lema dessas estéticas, conhecidas hoje como construtivismo russo e Bauhaus³⁴, era o atingimento do máximo de expressão com o mínimo de recursos. Nesse sentido, a exposição de Max Bill no MASP, em 1950, foi marcante para o desenvolvimento das obras de nossos mais consagrados artistas construtivistas pós-

³² Em 1917 a pintora Anita Malfatti realiza exposição divisora de águas na história da arte brasileira, com obras que expressam e entendem, pela primeira vez, a arte como “livre manifestação”. Di Cavalcanti e Lasar Segall lançam as sementes da celebração da nacionalidade em pinturas protagonizadas por pessoas pardas, aproximando africanos de judeus, ora por prazeres tropicais, ora por realidades sociais (AGUILAR, 2000).

³³ Junto de Di Cavalcanti, coidealizador da Semana de 1922, autor inclusive do cartaz do evento, Anita Malfatti e o escultor Victor Brecheret foram os artistas que expuseram suas obras no saguão do Teatro Municipal no evento.

modernistas, como veremos: Luís Sacilloto, Lygia Clark, Franz Weissmann e Hélio Oiticica (Aguilar, 2000).

O atual Palácio Gustavo Capanema, situado no Rio de Janeiro, contou com consultoria projetual do arquiteto franco-suíço Le Corbusier e teve colaboração de Affonso Reidi, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcellos, sob liderança de Lucio Costa e de Oscar Niemeyer. Isso possibilitou uma releitura tropical dos conceitos corbusianos (Cavalcanti, 2018), permeada pelo paisagismo revolucionário de Roberto Burle Marx (Casarin, 2018), além de obras de arte de diversas técnicas e autorias que foram comissionadas para compor o edifício.

FIGURA 1 - PALÁCIO GUSTAVO CAPANEMA, RIO DE JANEIRO-RJ, 1936



FONTE: Agência O Globo (1957)³⁵.

Com sua obra “Café”, de 1935, na técnica de óleo sobre tela, o pintor Cândido Portinari conquistou sua segunda menção honrosa pela Carnegie Institution, em Pittsburgh, nos Estados Unidos da América, o que o projetou internacionalmente como artista (Piazza, 2011). Logo no início da década de 1940, consolida sua parceria com o Arquiteto Oscar Niemeyer, executando painéis para a Igreja de São Francisco da Pampulha, em Belo Horizonte-MG. Para Aguilar

³⁵ Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/lucio-costa-mestre-da-arquitetura-22771180>>. Acesso em: 23 out. 2023.

(2000), curador geral da exposição *Brasil 500 anos*, realizada no Pavilhão da Bienal de São Paulo, no Parque Ibirapuera, Portinari foi predestinado a desempenhar o papel de maior artista brasileiro nas artes visuais, pois teve sólida formação acadêmica e foi capaz de desenvolver uma identidade estética disruptiva e peculiar.

Nas temáticas de sua obra, foi bastante versátil – ao contrário de Di Cavalcanti, obcecado por mulheres, sexo e vida boêmia –, de modo que soube cultivar um tom heroico-social necessário àqueles que se propõe a construir um imaginário da própria nação. Em seu catálogo *Raisonè* (Projeto Portinari, 2024), constam 38 pinturas murais, 123 painéis, 185 gravuras, 1.856 pinturas e 2.929 desenhos registrados sob sua autoria, com destaque para a obra “Retirantes”, de 1944, que retratou a dificuldade da população do sertão nordestino, que, muitas vezes, em busca de melhores condições de vida, migra para os polos urbanos do Sudeste.

FIGURA 2 - RETIRANTES (1944)



FONTE: Masp (2023)³⁶.

AUTOR: Candido Portinari
DADOS BIOGRÁFICOS: Brodowski-SP, Brasil, 1903 – Rio de Janeiro-RJ, Brasil, 1962.
TÍTULO: Retirantes
DATA DA OBRA: 1944
TÉCNICA: Óleo sobre tela
DIMENSÕES: 190 cm x 180 cm x 2,5 cm

³⁶ Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/retirantes>>. Acesso em: 27 out. 2023.

AQUISIÇÃO: Doação Assis Chateaubriand, 1948
DESIGNAÇÃO: Pintura
NÚMERO DE INVENTÁRIO: MASP.00324
CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA: Pedro Campos/ Elizabeth Kajiya/ Marcia Rizzuto (IFUSP)

É importante lembrar que a ideia de uma política oficial de branqueamento da raça era ainda recente, senão contemporânea, aos participantes desses eventos modernistas dos anos 1920. Afinal, em 1911, o Diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista Lacerda, participou como convidado do I Congresso Internacional das Raças, com a tese *Sur les métis au Brésil*, cuja mensagem era “clara e direta: ‘o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução’” (Schwarcz, 1993, p. 11). O período entreguerras no Brasil foi marcado pela discussão sobre as formas “nacionais” do fazer artístico. Essas, além de não serem consenso entre os artistas, nem sempre eram também do interesse dos poderes nazifascistas presentes, desejosos de apresentar uma imagem nacional cada vez mais industrializada, embranquecida e urbana do Brasil, afastando-se das conotações mestiças e rurais (Camargo, 2006).

A geração dos intelectuais que participaram das discussões sobre o modernismo brasileiro buscava uma arte atualizada, estreitamente ligada ao futuro. A mudança, a quebra de paradigmas e o estabelecimento das especificidades da formação cultural – e racial – brasileira eram, sim, do seu interesse. Gomes (2013) enfatiza a alma nacionalista do movimento a partir do icônico livro de poesia que Oswald de Andrade publica em 1925, tendo por capa a bandeira do Brasil, mas cujo lema positivista “Ordem e Progresso”³⁷ é substituído pelo título da obra, “Pau-Brasil”. Desse modo,

Os modernistas queriam mesmo “descobrir o Brasil”. É possível notar que o movimento não concordara com o termo descobrimento usado a partir das grandes navegações europeias a fim de dominar outras áreas ainda não conhecidas por eles. Descobrir o Brasil, para o modernismo, significou encontrar e mergulhar na nossa própria cultura. As ilustrações de Tarsila do Amaral em Pau-Brasil, propositadamente, retomam um traço da tradição cultural brasileira, o primitivismo. Para a artista não era mero exotismo, mas sim uma linguagem estética originária do Brasil que estabelece o contraste em oposição ao pensar cultivado e domesticado da cultura academicista dominante, então oficialmente vigente para as artes. Essas particularidades, baseadas no caráter mestiço da população, passavam, pouco a pouco, e para alguns, a adquirir um valor positivo, enfatizado pelo ultranacionalismo literário do grupo Verde-

³⁷ De acordo com Modelli (2021), a atual bandeira do Brasil é a décima versão desde a chegada dos portugueses no território, no ano de 1500. Após a Proclamação da República em 1889, a bandeira que segue em vigor como símbolo nacional foi projetada pelo filósofo e matemático Raimundo Teixeira Mendes e pelo filósofo Miguel Lemos, com desenho do artista Décio Vilares. O lema escrito na bandeira, “Ordem e Progresso”, tem inspiração em uma frase de Augusto Comte, criador da filosofia positivista, que diz: “O amor por princípio e a ordem por base; o progresso por fim”.

Amarelo³⁸ (que depois tornou-se grupo da Anta) e no movimento Antropofágico, liderado por Oswald de Andrade a partir de 1928 (Camargo, 2006. p. 168).

Se para a crítica Portinari foi o maior modernista brasileiro, não se questiona a importância da produção de Tarsila do Amaral para o imaginário popular. É da pintora a obra “Abaporu”, de 1928, que é usado iconograficamente para representar o próprio modernismo em diversos livros de História do Brasil, mesmo que a obra não tenha participado da Semana de 1922. Tarsila afirmava querer ser a “pintora do Brasil”, ainda que sua formação como artista tenha se dado em Paris. Em “A Negra” (Figura 3), percebemos uma síntese perfeita de um léxico cubista internacional, repleta de símbolos perversos para comentar sobre a escravidão moderna, demonstrada pelo peito direto exposto da modelo. Apesar da nudez, esse corpo não é erotizado, haja vistas à cabeça raspada e ao formato desproporcional do corpo. Esta, e outras obras emblemáticas da pintora, foram expostas em sua primeira exposição individual, no ano de 1926, na Percier, prestigiosa galeria de arte de Paris (Simioni, 2023).

FIGURA 3 - A NEGRA (1923)



FONTE: MAC-SP (2024)³⁹.

AUTOR: Tarsila do Amaral
TÍTULO: A negra

³⁸ Formado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo em 1926 propunha um movimento sem influências europeias. Compreendiam o Pau-Brasil oswaldiano permeado de costumes franceses.

³⁹ Disponível em: <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17156>>. Acesso em: 28 maio 2024.

DATA DA OBRA: 1923
TÉCNICA: Óleo sobre tela
DIMENSÕES: 100 cm x 81,3 cm
AQUISIÇÃO: Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo
DESIGNAÇÃO: Pintura
NÚMERO DE INVENTÁRIO: 1963.3.391

Trazemos, no entanto, uma inquietação: se o Modernismo brasileiro buscou atualizar a arte brasileira, com base nas propostas vanguardistas circulantes na Europa (Gomes, 2013), como a nossa arte deixou de ser europeia a partir deste ponto?

Picasso, consagrado pintor, escultor, ceramista, poeta, dramaturgo e cenógrafo espanhol de vanguarda, aderiu ao Partido Comunista depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), declarando que a “pintura não é feita para decorar apartamentos. Ela é um instrumento de guerra para ataque e defesa contra o inimigo” (Picasso *apud* Fer; Batchelor; Wood, 1994, p. 263).

Candido Portinari foi um artista de sólida formação acadêmica que nunca abandonou as concepções da representação tradicional, juntando-se à vanguarda artística brasileira da época pelo alinhamento às concepções estéticas defendidas pelo Partido Comunista. Sua interpretação de “realismo” e suas soluções formais para as demandas por uma arte entendida como meio de divulgação de ideias e pontos de vista políticos impressionaram fortemente grande parte da produção figurativa brasileira do período entreguerras. Suas concepções e seus esquemas formais buscaram no muralismo mexicano a maneira de apresentar uma figuração em que o “homem do povo” era construído em proporções heroicas, com uma morfologia diferente das tipologias europeias (Mandel, 2007). Esses tipos humanos, com os membros aumentados pelo trabalho, eram para Portinari, principalmente, a imagem do camponês mexicano, como seus equivalentes brasileiros. Traços raciais indígenas ressaltados no caso dos mexicanos e, no Brasil, em Portinari e em Di Cavalcanti, por exemplo, com características indígenas e africanas (Camargo, 2006).

Para Portinari, o artista deve educar o povo, mostrando-se acessível a esse público que se afasta da arte por medo da ignorância, oriunda da ausência de formação artística, que deveria se dar desde os primeiros anos da formação escolar:

Os nossos artistas precisam deixar suas torres de marfim, devem exercer uma forte ação social, interessando-se pela educação do povo brasileiro. Todos os homens de espírito no Brasil vivem isoladamente sem sentimento de coletividade, por isso são eles os que têm menos força (Portinari *apud* Chiarelli, 1996, p. 134-135).

Em termos globais, nas últimas décadas do século XX, a explosão do mercado financeiro propiciado pela era Reagan, nos Estados Unidos, e Thatcher, no Reino Unido, afetou também o mercado da arte, abrindo caminho para uma efervescência criativa por parte dos artistas, a ponto de os críticos proclamarem “o fim da arte”⁴⁰. Não esteve na pretensão de nenhum destes autores sugerir que não haveria mais arte, mas, ao contrário, eles pretenderam chamar a atenção para um período marcado por tanta produção artística, que faltava àquelas obras uma unidade estilística; ou seja, desde a década de 1980, não há mais um grupo de características constantes e definidas que permitem a identificação da arte produzida em um período histórico dado (estilo medieval, por exemplo), em uma região (o estilo francês), por um grupo de artistas (Santaella, 2009).

Belting (1987) compara essa ruptura com os modos antecessores de produzir arte ao ocorrido no advento do humanismo renascentista, tamanha a revolução e a pluralidade conceitual dessa era artística do Pós-Modernismo, que renegava as certezas e a universalidade do Modernismo. Este é um conceito da sociologia histórica que designa a condição sociocultural e a estética dominante após o colapso da União Soviética e a crise das ideologias nas sociedades ocidentais no final do século XX, com a desassociação da constante racional como uma garantia de possibilidade de compreensão do mundo através de esquemas totalizantes. O modo tradicional de se contar linearmente a história da arte passou a não mais dar conta dos novos desenvolvimentos artísticos que começaram a surgir depois do Modernismo, aniquilando, inclusive, a pretensa universalidade euro-ocidental da arte, trazendo seu intrínseco caráter pós-colonialista de liberdade e de diversidade, prezando pela inclusão.

Assim, passam-se a ser valorizadas abordagens ecléticas e pluralistas, que prezem pela fragmentação, a ironia e a rejeição das grandes narrativas (Jencks, 1984). Artistas pós-modernos, como Andy Warhol e Jean-Michael Basquiat, frequentemente utilizam a apropriação e a colagem e o pastiche como procedimento criativo.

O crítico brasileiro Mário Pedrosa foi um dos primeiros a utilizar o termo “pós-moderno” no Brasil, em 1966. O autor fez uso frequente do termo em seus textos para enfatizar o fim do Modernismo, cujos preceitos se mostravam insuficientes para compreender as artes visuais do período, especialmente os desdobramentos do Neoconcretismo e o surgimento da

⁴⁰ Em 1983, Hans Belting chega a publicar um livro sob o título *Das Ende der Kunstgeschichte?* (Belting, 1987) ou, em tradução livre, “O fim da história da arte?”.

Pop Art. Em importante artigo sobre a arte de Hélio Oiticica, publicado no *Correio da Manhã* de 26 de junho de 1966, Pedrosa afirma:

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de arte moderna [...], os critérios de juízo para apreciação já não são os mesmos [...] fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior e iniciado, digamos, pela pop art. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de arte pós-moderna (Pedrosa, 1981, p. 205).

Notemos que Ferreira Gullar, em 1959 compreende da seguinte forma:

Toda obra de arte verdadeira é um não objeto e esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte e que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento (Gullar, 1975, p. 26).

Segundo Kosuth (1975), trata-se, portanto, de uma arte que substituiu os métodos convencionais da pintura e de escultura por operações linguísticas no campo das representações visuais e que levava à dissolução do “status objetual” da obra de arte.

Nas artes visuais, o Pós-Modernismo brasileiro se manifesta pela pluralidade de expressões e pela fusão de diferentes estilos e técnicas. Artistas como Vik Muniz, Beatriz Milhazes e Adriana Varejão são expoentes dessa fase, utilizando materiais variados e explorando temas como globalização, identidade e memória. A obra de Adriana Varejão, por exemplo, frequentemente aborda a história colonial e a mestiçagem cultural do Brasil, utilizando uma estética que mistura o barroco, o moderno e o contemporâneo. Quanto ao fim da fase pós-moderna, ainda não há um consenso teórico; delimitá-la, bem como nomear a atual fase de produção artística, caberá a estudiosos do futuro.

Na literatura, o Pós-Modernismo, no Brasil, trouxe uma fragmentação das narrativas e uma quebra das fronteiras entre os gêneros literários. Autores como Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Milton Hatoum exploram temas urbanos e existenciais, muitas vezes com um tom de desencanto ou de ironia. A literatura pós-modernista brasileira frequentemente questiona a própria natureza da narrativa e da linguagem, refletindo sobre as complexidades e sobre as contradições da vida contemporânea (Schollhammer, 2009).

A arquitetura pós-modernista no Brasil também reflete essa mistura de estilos e de referências, como o trabalho do vencedor do Prêmio Pritzker⁴¹, Paulo Mendes da Rocha, que é conhecido por obras que combinam a funcionalidade moderna com um senso de monumentalidade e de contexto histórico. Outro exemplo é Lina Bo Bardi, cujos projetos, como o Masp (Museu de Arte de São Paulo) e o SESC Pompeia, em São Paulo, fundem a arquitetura brutalista com elementos culturais brasileiros, além de terem uma preocupação com a comunidade e com o espaço público (Zein, 2005).

A música brasileira no período pós-modernista também experimentou grande diversidade e hibridismo. O movimento Tropicália nos anos 1960 e 1970 pode ser visto como um precursor do pós-modernismo (Silva; Azevedo, 2007), ao misturar música popular, rock, bossa nova e elementos da cultura pop internacional. Artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil continuaram a inovar nas décadas seguintes, incorporando novas influências e tensionando a identidade cultural brasileira.

A partir do pós-modernismo, o Brasil viu uma crescente globalização cultural, contexto em que as influências internacionais são assimiladas e reconfiguradas de maneiras únicas. A cultura digital e a internet também desempenham um papel crucial nesse sentido, permitindo maior circulação de ideias, além da experimentação artística em novas mídias.

Para ilustrar essas diferenças, o quadro comparativo (Tabela 1) sugerido por Santaella (2009), é bastante elucidativo, pois enquadra a arte pós-moderna com relação à moderna:

TABELA 1 – CONCEITOS COMPARATIVOS ENTRE ARTE MODERNA E ARTE PÓS-MODERNA

MODERNIDADE	PÓS-MODERNIDADE
Crítica da ambiguidade (purificação)	Aceitação da ambiguidade (pluralismo)
Estrutura, regras e firmeza	Redes, pontos de fuga e fluxos
Segurança, certeza	Risco, incerteza
Durabilidade	Fluidez
Previsão	Imprevisão
Estabilidade crescente	Liquidificação crescente
Continuidade e evolução	Descontinuidade e mudança
Orientação para um alvo	Orientação processual
Ordem nacional	Contingência cosmopolita

⁴¹ O Prêmio Pritzker foi criado em 1979 por Jay A. Pritzker e por sua esposa Cindy, financiado pela Família Pritzker e patrocinado pela Fundação Hyatt. Reconhece, anualmente, um ou mais arquitetos vivos, cujo talento, visão e compromisso tenham gerado significativas contribuições de arquitetura para a humanidade.

Conexões estáveis	Conectividade como programa e projeto
Estruturas nacionais de longo alcance	Estruturação transnacional para o tempo
Fronteiras sólidas e manutenção das fronteiras	Fronteiras flexíveis e administração das fronteiras

FONTE: Santaella (2009, adaptado).

Nessa conjuntura, sem dúvida a arte desempenhou o papel de grande sinalizadora das transformações sociais. No exaustivo uso do pastiche, das citações, da revisitação, muitas vezes paródica, dos estilos do passado, na ausência de linearidade espacial e temporal, a arte pós-moderna se faz, por vezes, atordoante. Desse modo, os artistas levantam um dos mais importantes questionamentos do período: acerca da concepção teleológica do tempo e da história, que norteou o projeto da modernidade desde o seu apogeu iluminista (Santaella, 2009).

Na contemporaneidade, uma variedade de artistas brasileiros se destaca no cenário cultural ao explorar temas relevantes e instigantes que se conectam com nossas pesquisas socioambientais. Esses criadores não apenas refletem as complexidades do mundo atual, mas também provocam uma reflexão profunda sobre questões urgentes enfrentadas pela sociedade.

Um dos nomes mais notáveis é Adriana Varejão, cujas obras capturam a atenção ao abordar motivos que dialogam com a identidade cultural e as realidades sociais do Brasil. Seu trabalho frequentemente evoca discussões sobre a história, a colonização e a natureza, criando uma ponte entre o passado e o presente, além de instigar um olhar crítico sobre a relação do ser humano com o meio ambiente.

FIGURA 4 – OBRAS DE ADRIANA VAREJÃO EM RESTROSPECTIVA ORGANIZADA PELA PINACOTECA DE SÃO PAULO EM 2022. A AZULEJARIA PORTUGUESA COM RASGOS EXPONDO VÍSCERAS BUSCA UMA REFLEXÃO SOBRE A VIOLÊNCIA DO COLONIALISMO NO BRASIL



FONTE: Pinacoteca do Estado de São Paulo (2022)⁴²

Outro artista relevante nesse contexto é Vik Muniz, que se destacou mundialmente por suas criações inovadoras feitas a partir de materiais reciclados, especialmente lixo urbano. Suas obras não apenas transformam resíduos em arte, mas também levantam questões sobre o consumo, a produção de resíduos e a sustentabilidade. Através de seu trabalho, Muniz convida o público a repensar a forma como enxergamos os materiais que descartamos e a refletir sobre nosso impacto no planeta.

FIGURA 5 – OBRA PRODUZIDA COM MATERIAIS DESCARTADOS POR VIK MUNIZ NO MAIOR ATERRO SANITÁRIO DA AMÉRICA LATINA, REGISTRANDO O PROCESSO NO DOCUMENTÁRIO LIXO EXTRAORDINÁRIO (2010).



FONTE: Divulgação (2010).

⁴² Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/adriana-varejao-suturas-fissuras-ruinas/>

Por fim, Luiz Zerbini traz uma perspectiva única ao abordar temas como o garimpo ilegal em suas produções. Suas obras são um convite a refletir sobre as consequências sociais e ambientais dessa prática, ressaltando a exploração desenfreada dos recursos naturais e suas repercussões na vida das comunidades afetadas. Através de sua arte, Zerbini não apenas documenta uma realidade preocupante, mas também provoca uma discussão sobre a necessidade de preservação e de responsabilidade ambiental.

FIGURA 6 – OBRA DE LUIZ ZERBINI INTITULADA “RIO DAS MORTES” DE 2021, ALUSIVA AO GARIMPO ILEGAL.



FONTE: Luiz Zerbini, Rio das Mortes, 2021 Reprodução. Coleção Rubens Taufic Schahin, São Paulo, SP. Foto: Romulo Fialdini.

Esses artistas, entre muitos outros, desempenham um papel fundamental na formação de um diálogo crítico e consciente sobre as questões socioambientais no Brasil, utilizando a arte como uma poderosa ferramenta de reflexão e transformação social.

Em suma, o Pós-Modernismo no Brasil representa uma fase de grande experimentação e de diversidade, cujas fronteiras entre o local e o global, o passado e o presente, são constantemente questionadas e redefinidas. Esse período continua a influenciar e inspirar novas gerações de artistas, escritores e arquitetos, que refletem as complexidades e os dinamismos da cultura brasileira contemporânea. Nesse sentido, acabamos nos deparando com outro desdobramento da arte pós-moderna: o ativismo artístico, como veremos a seguir.

2.6 ATIVISMO ARTÍSTICO

O conceito de ativismo artístico, ou artivismo, compreende o uso da arte como uma ferramenta para promover mudanças sociais, políticas e ambientais. Artistas ativistas frequentemente abordam temas como direitos humanos, justiça social, meio ambiente e desigualdades, buscando engajar o público e provocar reflexões e passam a ser reconhecidos como tal a partir do período pós-moderno. No contexto brasileiro, artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark desenvolveram trabalhos que rompem com a passividade do espectador, incentivando a participação ativa e a reflexão crítica sobre questões sociais, de forma ativista (Moraes, 2006).

Para Chaia (2007), foi a partir da década de 1960, com as lutas pelos direitos civis, que eclodiu o que hoje chamamos de “ativismo artístico”, por meio das mobilizações estudantis e da contracultura. O sujeito-capital, termo cunhado por Debord (1967), estabelece uma concepção crítica da sociedade, a fim de desmontar a economia capitalista que, dentre outras consequências socioambientais como a fome, o lixo e o próprio aquecimento global, desnatura o valor da arte. Portanto, há uma urgência na sociedade de reação política e de superação artística. O autor aponta, ainda, a antiarte como um viés sabotador da sociedade capitalista, pois ela tende a orientar o objeto artístico meramente plástico (ou até mesmo “belo” ou “decorativo”, nos moldes mais tradicionalistas) em favor da intervenção social inspirada pela estética. Debord (1967) sugere, portanto, trocar a observação rasa, inerte e contemplativa pelo envolvimento da comunidade em produções artísticas.

Frederico Moraes (2000, p.05) ao escrever sobre a obra extensa obra de Frans Krajcberg, a classifica como “[...] mais do que um projeto estético. É uma ética”. O artista de origem polonesa, naturalizado brasileiro e autodeclarado “mais ambientalista do que artista”, destacou-se internacionalmente com suas pinturas, gravuras, esculturas, fotografias, vídeos e publicações próprias, além de incontáveis artigos, matérias, livros, reportagens e documentários a seu respeito produzidos pela academia e mídia ao redor do planeta, ao denunciar os atentados contra

o meio ambiente, o equilíbrio ecológico e à vida, desde o início de sua trajetória, ainda na década de 1940, até 2017, ano de seu falecimento, aos 96 anos de idade. Na adolescência, por sua origem judaica, sentia profundo incômodo sobre o racismo e a segregação provocada pela religião. Revoltou-se, a partir daí, contra toda forma de agressão e decidiu expressar-se por meio da arte. Assim o fez por toda sua longa e produtiva vida. Sua obra passou a ser porta voz de uma denúncia acirrada contra a destruição do planeta (Fernandino, 2014, p.263). Suas obras mais características são monumentais esculturas feitas a partir de resíduos da floresta queimada, como troncos e cipós carbonizados, cortados, remontados e combinados e por fim, simplesmente policromados com pigmentos naturais.

FIGURA 7 – EXPOSIÇÃO DE 2021 EM HOMENAGEM AO CENTENÁRIO DO ARTISTA NO MUBE – MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA E ECOLOGIA, “FRANS KRAJCBERG: POR UMA ARQUITETURA DA NATUREZA”, UMA PARCERIA COM O INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA (IPAC), CURADORIA DE DIEGO MATOS.



FONTE: MUBE (2021).⁴³

Dotados de uma consciência ética e política, a produção dos ativistas se dá, na maioria dos casos, em colaboração com outro(s) artista(s) e, muitas vezes, com a comunidade em que se inserem. Para eles, a cidade é como uma espécie de museu ao ar livre, viabilizando a democratização do acesso às obras em um ato voluntário, ao mesmo tempo, de inclusão e de resistência contra a exclusão social historicamente imposta pelo capitalismo e pelo colonialismo. Com efeito, a artista e professora Brígida Campbell, da Escola de Belas Artes de

⁴³ Disponível em: <https://www.mube.space/copy-of-amilcar-de-castro-area-externa-3>

Universidade Federal de Minas Gerais, relata, ao buscar ambientes públicos para desenvolver seu trabalho:

Desde o início dos meus estudos em arte, eu já sentia que queria fazer algo além de expor meus trabalhos em galerias. Não me parecia estimulante repetir mais uma vez essa fórmula. Logo no começo do curso, houve encontros com outros amigos igualmente inquietos que tinham, como eu, vontade de expandir o seu fazer para outros espaços. O trabalho coletivo apresentou-se logo como uma possibilidade rica de produção de arte, que abria canais múltiplos e interessantes. No lugar da pseudoneutralidade das galerias, partimos para algo oposto: suja, barulhenta, confusa, cansativa, a rua nos parecia mais estimulante (Campbell, 2015. p. 10.).

Neste mesmo viés, a ONG americana “Public Art Fund” aborda a relevância do acesso e democratização da arte na rua:

Criando um ecossistema cultural mais equitativo e representativo, a arte pública atinge as pessoas em espaços que podem ser experimentados por todos – de forma igual e gratuita. [...] O público que atendemos e nosso apoio aos artistas sempre estiveram no centro de nosso trabalho. Acreditamos que a arte tem o poder de ativar conversas, de abrir corações e mentes e de ajudar a moldar o futuro (PUBLIC ART FUND, 2024, tradução nossa)⁴⁴.

Como intervenção urbana, na arte pública e participativa, os artistas substituem a concepção da criação da arte como objeto ou como bem mercadológico, por uma concepção da criação contextualizada que atua como práxis comunicacional e relacional.

Ultramari (2017, p. 54), após rever diferentes conceitos de autores como Wirth, Simmel, Park e Weber, afirma: “Cidade é cenário!”. Este conceito genérico, mas objetivo, de cidade é perfeitamente adequado enquanto suporte para os ativismos, tal qual o barro é suporte para uma escultura, a tela, para uma pintura, a parede, para um mural e o teto, para um afresco.

⁴⁴ No original: “Creating a more equitable and representative cultural ecosystem. Public art reaches people in spaces that can be experienced by all—equally and free of charge. [...] The audiences we serve, and our support for artists have always been at the heart of our work. We believe that art has the power to activate conversation, to open hearts and minds, and to help shape the future.”

FIGURA 8 – O ARTISTA MUNDANO CRIA EM 2020 MURAL EM SÃO PAULO HOMENAGEANDO AS VÍTIMAS DE BRUMADINHO, EM REFERÊNCIA À OBRA DE TARSILA DO AMARAL “OPERÁRIOS”.



FONTE: Prefeitura de São Paulo (2020).⁴⁵

A cidade é o lugar dos testemunhos históricos, do encontro, do fluxo, das relações coletivas e da irradiação da informação. Ao mesmo tempo, o modelo de ocupação urbana vigente produz desigualdades sociais em sucessivos processos excludentes. O Estado, com suas instâncias de governo sobre a vida coletiva, interfere na organização do espaço urbano, inclusive com policiamento repressivo, que inibe com violência qualquer ação simbolicamente transgressora, como as manifestações artístico-culturais política e socialmente engajadas.

No âmbito do planejamento urbano, o fator excludente ganha nome sob olhares teóricos recentes: gentrificação. Para Alcântara (2018), o termo está associado à redução de diversidade social na região, com estratégias urbanísticas de atração de moradores de rendas mais altas e consequente expulsão de moradores em condição de maior vulnerabilidade social, como operários e imigrantes. “Especulação imobiliária” e “limpeza urbana” são termos que podem traduzir esse novo vocábulo de uma forma mais familiar, pois evidenciam também o caráter pouco democrático e excludente dos planos diretores e de zoneamentos (Campbell, 2015).

Sob esse prisma, a arte, elevada, estaria restrita aos círculos “virtuosos”. Ao passo, porém, que a experiência urbana se torna pobre, monótona e moldada pelos privilegiados, a arte

⁴⁵ Disponível em <https://www.sp-arte.com/editorial/artista-homenageia-vitimas-de-brumadinho-com-tinta-feita-de-lama-toxica/>

contemporânea procura reagir contra isso, influenciada pela artificialidade da paisagem de ares técnico-desenvolvimentistas. Nos termos de Campbell: “É essa mesma cidade, sem espaço para as pequenas vivências, onde as pessoas e os lugares de convívio vão sendo massacrados pelo poder do capital, que gera matéria poética para os artistas e ativistas desenvolverem seus projetos” (Campbell, 2015, p. 29). A autora enfatiza também o ideal dos projetos de ativismo: “a ideia é transformar e aprofundar a relação com a cidade e transformar o espaço público num laboratório de vivências sociopolíticas e ambientais” (Campbell, 2015, p. 21).

O inverso da gentrificação está na oportunidade de compreender a arte como agente democrático, comunicador e aglutinador de pessoas quando empregada no cenário urbano. Campbell (2015) usa, para isso, o termo “estruturas de encantamento”. São estas intervenções que promovem na paisagem a espetacularização do espaço urbano. E o encantamento, entendemos, gera sensibilização e engajamento na sociedade, assim como o *marketing*, em suas produções publicitárias.

A popularização da internet teve papel fundamental nesse processo, pois, a partir dos anos 2000, impulsionou e viabilizou fortemente a articulação prévia e o poder comunicador de ações ativistas urbanas que trabalham hoje, literalmente, em rede. Isso ocorre tanto nas etapas de idealização e de planejamento – como na articulação entre os atores da produção, sejam eles artistas plásticos, atores, técnicos, arquitetos, advogados, jornalistas, sociólogos, historiadores, restauradores, ou até alpinistas e agentes de trânsito (a depender do tipo de projeto) –, quanto depois de executadas, para a divulgação e para acompanhar seus desdobramentos, em especial nos projetos em que há cunho educacional. Essas ações de viés pedagógico, pautadas em programas, incentivos, oficinas e visitas guiadas, são alguns exemplos do que ocorre quando o assunto converge de grupos afins e de defensores de causas comuns, localizados em um mesmo território.

Segundo Chaia (2007), “O ativismo distingue-se pelo uso de métodos colaborativos de execução do trabalho e de disseminação dos resultados obtidos. Desta forma, é característico desse tipo de arte política a participação direta, configurando formatos de situações que vai do artista crítico até o engajado ou militante” (Chaia, 2007, p. 10). Assim, podemos pensar que a arte desenvolve um programa político na cidade quando atua diretamente em seu espaço simbólico e imagético, gerando novas formas de percepção do cotidiano. Não pensaremos aqui a política na arte apenas no sentido de “arte engajada”, envolvida com os movimentos sociais, pois não se trata de restringir o fazer artístico a um instrumento ideológico ou de política, mas de entender, sobretudo, que o artista que cria é um ser naturalmente político.

A política realizada por esses artistas e por esses coletivos, nas cidades, pode ser melhor entendida como uma “micropolítica”, pois envolve lutas pequenas, fragmentadas, rizomáticas e móveis, que se modificam de acordo com contextos e lugares. Oposta à macropolítica (de caráter estatal, normativo e de ação massificadora), ela se trata de um campo de poder que é invisível e que abrange o contexto político de cada ação e de cada ato singular na produção de realidades. É um posicionamento focado em questões cotidianas, nos direitos, nas ecologias, nas questões sociais e em tudo aquilo que nos afeta diariamente e que nos organiza como sociedade. Trata-se, portanto, de uma forma de recortar a realidade a partir dessas forças, que produzem novas experiências e novos afetos.

As artes são micropolíticas produtoras de subjetividades e de realidades possíveis e espaciais. Ao se misturar arte, política, vida, teoria, afeto, público, privado, entre outras dimensões e ações possíveis, entende-se o caráter indefinido da arte contemporânea. Nesse lugar de convergências, a arte abre espaço para o não falado, para o não verbal, tensionando as fronteiras da sensibilidade (Campbell, 2015).

Rodríguez-Labajos (2022) enseja: “O ativismo surge como uma forma de explorar a ecologia nas interações homem-natureza tanto intelectualmente quanto por meio de práticas incorporadas”⁴⁶ (Rordríguez-Labajos, 2022, p. 6, tradução nossa). A união entre arte e ativismo expõe situações de exclusão e de degradação, o que possibilita a busca por soluções e por justiça, por desencadear respostas emocionais e políticas do público. Assim, os artistas se engajam com movimentos sociais ou com causas específicas de desassossego a respeito do futuro, em direção à sustentabilidade – seja a nível da comunidade ou de um ecossistema regional e suas territorialidades, seja a nível global. Embora as atividades possam ocorrer em todo tipo de lugar, público ou privado, físico ou digital, os ambientes urbanos são os principais cenários para incitar-se a mudança, seguidos das mídias digitais, afirma Rodríguez-Labajos (2022), evidenciando o acesso democrático a esses meios como fator transformador. Jaider Esbel, artista e ativista indígena, declarou sobre sua obra “Entidades”, presente em 2021 na Bienal de São Paulo: “[...]eu chamo de a Avó Universal, uma entidade que está advertindo a humanidade sobre os perigos do modo errado de se viver.” – eram duas imensas serpentes infláveis boiando no lago do Parque Ibirapuera, direcionadas à escultura dos Bandeirantes de Brecheret, que representam para o artista o agressor colonialista.

FIGURA 9 – JAIDER ESBELL, ENTIDADES, 2021 34ª BIENAL DE SÃO PAULO, SP.

⁴⁶ No original: “Activism emerges as a way to explore the ecology of human-nature interactions both intellectually and through embodied practices”.



FONTE: Foto do autor (2021).

Conquanto haja inúmeras pesquisas acadêmicas sobre a relação produção artística e meio ambiente, há, ainda, uma lacuna na literatura acerca do ativismo ambiental. Desse modo, questionamos de que forma diferentes reivindicações ambientais e iniciativas transformadoras atuam através da mídia artística. Isso porque o ativismo é uma vertente em franco crescimento dentro do que chamamos de “ativismo ambiental” e está, segundo Rodríguez-Labajos (2022), embasado em três pilares fundamentais:

I. Educação do público por meio de expressões performativas das crises ambientais globais de hoje, especialmente as mudanças climáticas;

II. Reflexões ecocríticas de controvérsias e de conflitos em direção à prática de criação emancipatória;

III. A prática artística como um caminho para melhoria ambiental em diferentes setores (por exemplo, água, mineração, urbanismo) com envolvimento de cidadãos, de governos e de atores corporativos.

A autora defende perspectivas do ativismo ambiental para expressar, comunicar e envolver a sociedade com políticas transformadoras, embora aproximar os conhecimentos dos campos da arte e da ciência siga sendo um tabu em fóruns técnicos de pesquisa. Rodríguez-Labajos (2022) mapeou projetos artísticos relacionados à crise climática, como o uso de desenho em pesquisas de águas subterrâneas, visando à promoção de transformações pautadas

em sustentabilidade e à análise da literatura científica, evidenciando conexões entre ativismo ambiental, gênero e diversidade.

Na prática, muitas produções artísticas, sejam elas pinturas, exposições, músicas, festivais, obras literárias, teatrais, televisivas ou performances urbanas, vêm trazendo como tema a urgência socioambiental. É a partir dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) que estes movimentos ganham força de produção e destaque na mídia, visto que a própria Organização das Nações Unidas (ONU) e outras organizações de cunho ambientalista, como a Public Art Fund, dão suporte a artistas por todas as partes do mundo em função do poder de sensibilização e de engajamento que a arte e a cultura promovem (Rodríguez-Labajos, 2022).

3. MUSEOLOGIA E EDUCAÇÃO: ARTE, PATRIMÔNIO E CULTURA

Para falarmos sobre museus de arte, nada mais justo do que iniciarmos uma breve reflexão sobre arte e patrimônio. Não é tarefa simples discorrer sobre tema com tamanha vastidão e relevância para a humanidade. Podemos dizer que arte é aquilo que é produzido na intenção de se transmitir algum significado (Silva, 2020). Ou seja, enquanto uma forma de expressão da criatividade humana, a arte é um jeito de mostrar e de registrar o que está ao nosso redor, por meio de diversos recursos e técnicas vinculados a dadas visões estético-conceituais, como a natureza, as manifestações da sociedade e da ciência, o próprio ser humano e suas relações, seus costumes, etc. Vai, assim, muito além do que podemos de fato ver, incluindo também crenças, medos, desejos individuais e coletivos (Wölfflin, 2000).

Podemos observar em livros de História as manifestações artísticas: registros sobre aquilo que o ser humano fez em épocas passadas, sobre suas produções materiais, sobre suas atividades e sobre suas crenças por meio de desenhos rupestres, edificações, catacumbas, esculturas e pinturas. Em períodos posteriores, a toda essa representação simbólica adiciona-se ainda a escrita, a música transcrita em partituras e, de forma ainda mais recente, fotografias, filmagens, gravações e tantas outras modalidades que o mundo virtual possibilita.

Em sentido amplo, a arte como registro humano do mundo, e sobre o mundo, se insere no que denominados de “meio ambiente” em seu sentido mais amplo – tudo aquilo que nos cerca e onde vivemos e com que agimos e interagimos. Isso não se dá apenas de forma material, mas também simbólica e representativa, no âmbito do que se conhece como dimensão cultural. A concepção jurídica de meio ambiente engloba as esferas natural e artificial, incluindo o espaço urbano construído – edificações e equipamentos públicos, o meio ambiente do trabalho, e o meio ambiente cultural, composto pelo patrimônio histórico-cultural e por seus aspectos. A concepção de cultura abrange tanto o complexo de atividades, instituições, padrões sociais ligados à criação e à difusão das Belas-Artes, Ciências Humanas e afins, quanto o processo de desenvolvimento social de uma comunidade que resulta do fortalecimento de seus valores, de suas instituições e de suas criações (Rocha, 2022).

O debate sobre patrimônio cultural é inter e transdisciplinar – um campo de disputa de identidade e de questionamentos conectados à historiografia e à memória. Isso ocorre, pois perpassa diversas áreas, como Ciências Sociais, História, Sociologia, Antropologia e Geografia, que o apreendem e o descrevem como meio para a compreensão das práticas humanas e sociais, enfocando diferentes nuances do fenômeno socioambiental que se desenrola em determinado território (Rocha, 2022).

É a partir dos recursos do patrimônio natural (minerais, madeiras, algodão, etc.), que o ser humano cria e desenvolve o patrimônio cultural material, demarcado por seu caráter antropológico na construção de uma dinâmica etno-historiográfica de uma sociedade. Assim, o patrimônio cultural é constituído por bens materiais (cidades, edifícios, objetos) e imateriais (costumes, tradições, gastronomia). No âmbito das críticas sobre o patrimônio cultural é lugar-comum a abordagem da dicotomia material *versus* imaterial. Sob o olhar da interdisciplinaridade, é relevante incluir a observação de Lixinski (2024), de que ela vai além destas cisões. Para o autor, pesquisador de Direito Internacional do Patrimônio Cultural e dos Direitos Humanos, cabem os questionamentos:

O patrimônio é uma coisa, um lugar, uma existência física? Ou é uma série de relações sociais, culturais, e afetivas que se manifestam através de coisas e lugares, mas são distintas? A resposta, na minha opinião, é que todo patrimônio é de fato imaterial. Um lugar, um objeto, um monumento só são dignos do título de patrimônio porque temos relações afetivas com eles. A imaterialidade é o que cria valor para o patrimônio (Lixinski, 2024, p.13-14).

Para o autor, portanto, não há patrimônio neutro, sem relação com o poder. O valor imensurável da imaterialidade como percepção exclusivamente antrópica, em função das prioridades, dos gostos e das agendas dos seres humanos, será sempre um posicionamento social e político. E a arte, dotada de manifestações e de desdobramentos, aí se insere.

Ao estabelecermos uma conexão com essa pesquisa de mestrado em Meio Ambiente e Desenvolvimento, partimos do princípio de que a arte desempenha um papel fundamental na expressão de questões socioambientais e na defesa da ecologia, das culturas não hegemônicas e de suas territorialidades. No entanto, é importante reconhecer que nem sempre a arte aborda essas questões de maneira imaculada, como no conceito clássico do (falso) hibridismo cultural brasileiro. Esse suposto hibridismo refere-se à superficialidade de discurso ao abordar a mistura de elementos culturais de diferentes origens (Araújo, 2010), muitas vezes sem um entendimento profundo das culturas em questão, nem das relações de subalternização (Vergès, 2023). Um exemplo disso são os terreiros de umbanda, locais de manifestação da fé originária da diáspora africana, que, para ser praticada, precisou adotar a iconografia católica, protegendo-se e mantendo suas tradições religiosas ancestrais sob um regime que as condenava (Reis, 2008).

Tomaz (2000) observa:

Para agregar o negro, que era considerado de espiritualidade inferior, ao seu corpo de fiéis e, dessa maneira, neutralizar o impacto que seus rituais de adoração aos orixás poderiam causar sobre a tradição cristã, essa instituição agiu com força e violência na sobreposição etnocêntrica de sua cultura em relação à africana (Tomaz, 2000. p. 23).

O autor exemplifica ainda o caráter segregador ainda vigente em muitos lugares:

Nestes lugares, é geralmente vedada a entrada dos ternos (os congadeiros⁴⁷) nas igrejas. A justificativa apresentada, às vezes, é que o som dos instrumentos de percussão e a vibração dos cantos dos congadeiros podem causar danos nas estruturas dos templos. Por isso, esses homens (e mulheres) continuam assistindo as missas no mesmo lugar que os escravos na época do Brasil Império: do lado de fora das igrejas (Tomaz, 2000. p. 33).

Outro exemplo, em área diversa e em formato indevido, são os casos de apropriação cultural, altamente debatidos nos estudos de Direitos Autorais, que tendem à distorção das representações de comunidades indígenas ou de outras culturas marginalizadas, por parte da sociedade dominante, em benefício próprio (Melo; Aliendro, 2022).

Para combater estes efeitos indesejados na produção da arte, é importante promover colaborações respeitosas e prezar pelo envolvimento direto das comunidades referidas e/ou retratadas na criação e na representação de suas culturas e da ecologia que as cerca. É possível perceber, portanto, que manifestações culturais e artísticas são indissociáveis dos aspectos sociais e relacionais da humanidade. “A cultura [...] é fator de desenvolvimento econômico e social, de inclusão e cidadania, mas, acima de tudo, qualifica e conscientiza uma ideia profunda de democracia”, afirmou Margareth Menezes (Ministério da Cultura, 2023) em seu discurso de posse como Ministra da Cultura, em 2 de janeiro de 2023. Nele, a Ministra chama a atenção sobre a ampliação da visibilidade das culturas subalternizadas, demonstrando o caráter socioambiental da arte.

É nessa dimensão de interculturalidades e de interseccionalidades que perpassam as questões socioculturais que abordamos as produções expográficas no âmbito da museologia contemporânea, bem como a educação não formal decorrente destas.

3.1. BREVE HISTÓRICO DOS MUSEUS

Os museus desempenham um papel vital na preservação da cultura, na educação e no desenvolvimento social. Ao longo da história, a concepção e a função desses espaços transformaram-se, evoluindo significativamente desde suas origens (Mendes, 2013), a qual pode ser rastreada até as coleções privadas da Antiguidade. Os primeiros exemplos de

⁴⁷ Congadeiros: grupos de africanos e/ou descendentes que manifestam sua religiosidade por meio da música, da dança, de estandartes e de outros elementos (Poel, 2013).

coleccionismo institucionalizado encontram-se nos templos do Antigo Egito, da Grécia e de Roma, onde objetos de valor religioso e cultural eram armazenados e exibidos. Na Grécia Antiga, locais como a Pinacoteca de Atenas guardavam obras de arte, enquanto em Roma coleções privadas de aristocratas e imperadores formavam o embrião dos futuros museus (Gawryszewski, 2014).

Os primeiros museus europeus surgiram na Renascença, nos séculos XV e XVI, a partir de coleções privadas de aristocratas, clérigos e monarcas, que acumulavam objetos de arte, artefatos históricos e curiosidades científicas. Essas coleções, conhecidas como “gabinetes de curiosidades” (*Wunderkammern*), refletiam o espírito de descoberta e de curiosidade sobre um mundo que, com a expansão marítima, ganhava novos contornos. Esses gabinetes, costumeiramente abrigados em cômodo dedicado, guardavam objetos raros e exóticos, oriundo de diferentes partes e culturas do mundo (Possas, 2013). Este período marcou a transição de coleções privadas para a exibição pública, com o surgimento das primeiras galerias de arte acessíveis ao público, como o Museu Capitolino, em Roma, fundado em 1471 (Aguilar, 2005), ou o Museu Ashmolean, em Oxford, fundado em 1683 e considerado o primeiro museu universitário do mundo (Lemos, 2007).

O Iluminismo trouxe uma mudança significativa a partir do século XVIII: o conhecimento e a educação se tornaram valores centrais para as nações europeias, levando à criação de várias instituições culturais, dentre elas, museus públicos. O nascimento dos grandes museus europeus entre os séculos XVIII e XIX representa um marco significativo na história da museologia.

Lúcia Gouvea (2002) oferece uma visão crítica sobre o desenvolvimento museológico e salienta a necessidade de se considerar os contextos históricos e sociais na evolução das instituições museológicas. O Museu Britânico, fundado em 1753, é um exemplo: foi fundado a partir da coleção de Sir Hans Sloane (1660-1753), médico e naturalista, que, ao longo de sua vida, acumulou uma vasta coleção de artefatos, dentre eles, livros, manuscritos, espécimes de história natural, moedas, medalhas, objetos de arte e de etnografia, resultados de suas viagens e de suas conexões no meio científico. Segundo Gouvea (2002), o colecionador objetivou democratizar o acesso ao conhecimento ao optar por um modelo de museu aberto, símbolo do ideal iluminista de democratização do saber, à época.

No século XIX, os museus se proliferaram globalmente, impulsionados pelo colonialismo, pela industrialização e pelas exposições universais. Essa era viu o estabelecimento de grandes museus nacionais, como o Louvre, em Paris, que não só expôs as coleções reais e eclesiásticas, mas também se tornou um símbolo da Nova República. Este

importante museu, que remonta ao século XVI, originou-se de uma coleção particular da monarquia e ganhou robustez com reinado de Luís XIV. Foi, porém, no século XVIII que se tornou acessível aos cidadãos, após os confiscos da Revolução Francesa.

Apesar de sua história recente, não podemos nos furtar de mencionar o Museu Metropolitano de Arte em Nova York, fundado em 1870 por um grupo de cidadãos americanos, composto de empresários, artistas e filantropos. Eles se uniram para tornar viável o projeto, com a missão de levar arte e educação ao povo americano, abrigando inicialmente em seu acervo uma modesta coleção de pinturas europeias e de artefatos históricos (Bazin, 1967).

A expansão imperialista europeia no século XIX resultou em vastas coleções etnográficas e arqueológicas, muitas vezes adquiridas por meios escusos, que enriqueceram as coleções dos museus ocidentais, impulsionadas pelo nacionalismo, pelo colonialismo e pela industrialização (Mauad, 2018), bem como pelos avanços tecnológicos nos meios de transporte. Grandes museus nacionais foram fundados para exibir as glórias das nações europeias e de seus impérios. Dentre esses, são exemplos notáveis o Museu de História Natural de Londres (*Natural History Museum*) e o Museu de Arte de Viena (*Kunsthistorisches Museum*).

A Exposição Universal de Londres, em 1851, também desempenhou um papel significativo nesse cenário, incentivando a criação do Victoria and Albert Museum, que se dedica às artes decorativas e ao design. Essas instituições não apenas preservavam e exibiam artefatos culturais, mas também passaram a funcionar como centros de pesquisa e de educação (Burton, 1999). Citamos, ainda, o grandioso Hermitage, em São Petesburgo, com 3 milhões de obras abrigadas em 10 prédios, incluindo o Palácio de Inverno, que foi residência de todos os Czares russos. Esse é um lugar cuja monumentalidade arquitetônica e pluralidade do acervo deixa ao visitante, segundo Moreschi, “poucas escolhas a não ser entregar-se ao seu poder persuasivo” (Moreschi, 2017, p. 5).

O conceito de museu universal é frequentemente associado a instituições que possuem coleções enciclopédicas, abrangendo uma vasta gama de culturas e de períodos históricos. No entanto, essa ideia tem sido criticada por diversos estudiosos e teóricos da museologia, entre os quais se destaca Françoise Vergès (2023), uma historiadora e teórica política francesa, que oferece uma perspectiva crítica sobre o museu universal, destacando suas implicações coloniais e eurocêntricas.

O século XX trouxe uma reflexão crítica sobre o papel dos museus. A museologia, enquanto campo acadêmico, emergiu, e conceitos como preservação, interpretação e educação ganharam destaque. Museus começaram a focar não apenas na coleção e na exibição, mas também na experiência do visitante e na educação pública, incluindo os critérios de pesquisa e

de inovação. Museus universais, como o Museu Britânico e o Museu do Louvre, são conhecidos por suas coleções diversas, que abrangem múltiplas civilizações e épocas. Eles aspiram a representar a história cultural da humanidade de uma maneira abrangente e inclusiva, porém dominante, com a narrativa de quem detém o acervo, e não necessariamente de onde se originam os artefatos ali expostos. Essa universalidade tem sido questionada por suas raízes e pelas práticas históricas através de que se construíram, muitas vezes ligadas ao colonialismo e à acumulação de artefatos, de base capitalista e imperialista.

Vergès (2023) argumenta que muitos museus universais se originaram e se expandiram durante a era colonial, quando objetos culturais eram frequentemente retirados de seus contextos originais por meios coercitivos, isso quando não eram saqueados. Esses objetos, agora expostos em museus ocidentais, representam uma história de violência e de expropriação que converge às origens dos temas emergentes relacionados nesse estudo com o atual desequilíbrio socioambiental planetário. A estrutura e a curadoria dos museus universais frequentemente refletem uma visão eurocêntrica da história, de modo que, segundo a autora, essas instituições tendem a apresentar a cultura europeia como o ponto culminante da civilização, enquanto outras culturas são mostradas como estáticas ou primitivas. Essa abordagem reforça a hegemonia cultural europeia e desvaloriza as contribuições de outras culturas à história global.

A remoção de artefatos de seu contexto cultural original não apenas despoja as comunidades de origem de seu patrimônio, mas também priva esses objetos de seu significado integral. Para a autora, a apresentação de objetos em museus universais muitas vezes ignora ou simplifica a complexidade de suas histórias e de seus significados culturais. A exibição de artefatos sem seu contexto adequado pode levar, portanto, a interpretações superficiais e distorcidas das culturas que os produziram. Além da repatriação, Vergès (2023) defende a decolonização das práticas museológicas, já que não considera possível decolonizar o museu⁴⁸. Isso inclui, para ela, revisão crítica das coleções, incorporação de vozes e de perspectivas de comunidades marginalizadas e criação de parcerias equitativas com museus e instituições culturais nos países de origem dos artefatos, para criar museus mais justos e inclusivos, que respeitem e celebrem verdadeiramente a diversidade cultural da humanidade.

⁴⁸ A autora demonstra que a instituição “museu” sintetiza a prática de domínio por acumulação, tendo, assim, uma essência capitalista indissociável.

No século XXI, os museus enfrentam novos desafios, mas também se deparam com novas oportunidades. A digitalização e a globalização transformaram a maneira como as coleções são gerenciadas e exibidas. Assim, museus de todos os tipos e por toda parte oferecem exposições virtuais e acesso digital às suas coleções, democratizando o acesso à arte e expandindo seu alcance a níveis globais. Os debates estabelecidos pela curadoria contemporânea propõem uma maior sensibilidade ética e cultural, como veremos a seguir.

3.1.1 O surgimento dos Museus de Arte Moderna e de Arte Contemporânea

A literatura sobre Museus de Arte Moderna oferece uma visão abrangente das instituições culturais que desempenham um papel fundamental na exibição e na interpretação do modernismo em diante, que nesse estudo referiremos genericamente como Pós-Modernas e Contemporâneas. Não nos cabe, aqui, esmiuçar os movimentos e as correntes artísticas que abarcam esses períodos, ainda sob observação e sob depuração teórica, mas nos interessa que Museus de Arte Moderna e de Arte Contemporânea não apenas abrigam coleções, como também influenciam o discurso global sobre arte, cultura e sociedade (Favaretto, 2023; Simioni, 2023).

Os Museus de Arte Moderna surgiram como resposta ao movimento artístico do Modernismo, que remonta ao fim do século XIX e que desafiou as tradições acadêmicas, procurando explorar novas formas de expressão. A Revolução Industrial trouxe consigo mudanças sociais e urbanas significativas, aumentando a demanda por espaços culturais dedicados à arte e à educação fora do ambiente escolar ou universitário. As novas classes médias urbanas aspiravam ao acesso à cultura e ao aprendizado de forma diversificada, além de buscarem espaços de lazer que incluíam a apreciação da arte corrente, cansados daquela “do passado” (Bardi, 1978). O século XIX viu o surgimento de movimentos artísticos revolucionários como o Impressionismo, o Pós-Impressionismo, o Expressionismo e o Cubismo, os quais desafiaram as convenções estabelecidas da arte acadêmica e representaram uma ruptura com a tradição formal. Os artistas modernistas buscavam novas formas de expressão e de experimentação artística. As exposições internacionais e os salões de arte, após tortuosa abertura à arte não acadêmica, desempenharam um papel crucial na ampla divulgação das novas correntes artísticas, que vinham ganhando força. Esses eventos permitiram que os modernistas exibissem seus trabalhos para o grande público, inclusive internacional, estimulando o interesse e o debate em torno da arte contemporânea (Aguilar, 2000).

Nesse cenário, o apoio de colecionadores privados e de mecenas foi crucial para o estabelecimento dos primeiros Museus de Arte Moderna, com particular interesse em apoiar jovens artistas emergentes. Thompson (2008) analisa como as obras de arte contemporânea se valorizam e quem são os principais jogadores nesse mercado. O autor elabora como fatores desde o prestígio até a especulação influenciam nos preços das obras. Esses investidores, os colecionadores e os mecenas, normalmente, têm certo conhecimento de arte (não necessariamente formação universitária), ou então recebem suporte especializado de profissionais, hoje conhecidos como “*art advisory*”. Assim, “garimpam” obras de artistas iniciantes ou desconhecidos, nas quais enxergam potencial de valorização futura, proporcionando-lhes visibilidade e incentivo no início de suas carreiras. Desse modo, agem no aquecimento de um patrimônio cada vez mais denso, no qual exploram a arte sob uma perspectiva mercadológica, econômica e financeira.

Wilk (2006) destaca que a maioria dos museus de arte moderna inclui uma ampla gama de obras que abrangem diferentes períodos, estilos e movimentos artísticos, desde o final do século XIX até obras contemporâneas, criadas a partir da tecnologia digital e de novas mídias, incluindo videoarte, arte interativa e arte generativa. É notável o engajamento com a produção contemporânea por parte de todos os museus que se intitulam como de arte moderna, em função da essência modernista de ruptura com a ordem academicista e da visão vanguardista. Os temas emergentes para a sociedade são sempre aqueles que estão em voga nas exposições desses museus e, por consequência, suscitam a aquisição de novas obras, dentro das políticas de atualização de acervo existentes nas instituições.

Esses museus, desde suas criações, vistos apenas como locais de vanguarda, onde artistas poderiam expor suas produções disruptivas e o público poderia ter contato com esses novos ideais e com essas novas estéticas, celebram também a criatividade e a inovação artística. Eles enfrentam, porém, desafios significativos no século XXI, à medida que buscam se manter relevantes e acessíveis em um ambiente global em constante mudança (Canton, 2009). Para tanto, a museologia contemporânea trabalha com curadorias eficazes na empreitada de entregar seu papel como local de construção de saberes, como veremos mais adiante.

3.1.2 A experiência modernista brasileira

O período pós-guerra foi marcado por profundas transformações culturais, sociais e econômicas no Brasil. A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) deixou um impacto significativo no cenário global, e o Brasil, como parte desse contexto, passou por uma série de

mudanças que remoldaram a sua cultura e a sua identidade nacional. O Brasil experimentou um acelerado processo de industrialização e de urbanização, de modo que a massiva migração de áreas rurais para centros urbanos levou ao rápido crescimento de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. A industrialização trouxe consigo uma nova classe trabalhadora e também uma diversificação econômica, impulsionando a modernização da sociedade brasileira (Schwarcz; Starling, 2015).

No Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, é frequentemente apontada como o marco inicial do movimento artístico que advém de um longo processo reformador, com raízes inseridas na própria Academia. Antes disso, contudo, em 1913, Lasar Segall realizou em São Paulo a primeira mostra de arte moderna do Brasil, segundo Aguilar (2000), com obras de temática social e estética cubista/expressionista, e, em 1917, Anita Malfatti realiza sua primeira mostra individual na capital paulista.

O movimento modernista brasileiro permitiu ampliar o conhecimento das propostas estéticas de vanguarda de origem europeia, junto aos círculos intelectuais e, assim, sedimentar sua aceitação. Surgiram na cidade de São Paulo, nos anos 1930, diversos agrupamentos de modernistas, como a Sociedade Pró-Arte Moderna (Spam) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), e a partir disso as galerias e os salões de arte tradicionais passaram a ceder espaço aos seus membros. A conservadora Pinacoteca do Estado de São Paulo, o único museu paulistano de arte no período, passou a fazer cessões esporádicas à produção moderna, adquirindo obras de Lasar Segall, Anita Malfatti, Victor Brecheret e Tarsila do Amaral, tornando-se a primeira instituição museológica do país a incorporar obras modernistas à sua coleção (Rodrigues, 2016).

Ainda na década de 1930, o poder público passou a estabelecer iniciativas de apoio à cultura simpáticas aos ideais modernistas. Em 1937, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e, no mesmo ano, iniciou-se a construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro, projetado por um grupo de arquitetos modernos sob consultoria de Le Corbusier. Isso foi uma espécie de símbolo do comprometimento do poder público com as vanguardas, refletindo o anseio de construir imagem do Brasil como uma nação moderna (Cavalcanti; Lago, 2005).

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial e a concomitante expansão da influência cultural e do poderio econômico norte-americano, acentuou-se um processo de transferência progressiva do eixo de referência das artes plásticas mundiais da Europa para os Estados Unidos. Desse modo, Nova Iorque substituiu gradualmente Paris como o mais proeminente centro cultural do Ocidente e atraía diversos artistas europeus, que fugiam do ambiente hostil criado pela guerra. Surgiram nesse país novos movimentos de vanguarda, ao passo que

correntes estéticas preexistentes encontraram um espaço adequado para florescer. O Museu de Arte Moderna novaiorquino, o primeiro do tipo a ser fundado no mundo, em 1929, passou então a inspirar a criação de diversas novas instituições voltadas ao registro da produção de vanguarda (Barr Jr., 1946).

No Brasil, Sérgio Milliet, diretor da Divisão de Bibliotecas do Departamento de Cultura, foi o principal incentivador da criação de instituições dedicadas ao ideário modernista neste período. Em 1945, Milliet criou a Seção de Arte da Biblioteca Pública Municipal, iniciando uma política de aquisição sistemática de obras de arte modernas. A coleção pertencente à Seção de Arte era composta por obras de Aldo Bonadei, Francisco Rebolo, Candido Portinari, Antonio Gomide, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Pierre-Auguste Renoir, Joan Miró, Fernand Léger, Alfred Barye, Marc Chagall e Henri Matisse, entre outros, e é tida como o primeiro acervo modernista do Brasil. A existência dessa coleção, hoje conservada na Pinacoteca Municipal de São Paulo, bem como as mostras, as exposições didáticas, os cursos e as conferências de organização da Biblioteca Municipal, ampliou a discussão sobre a criação de um museu de arte moderna na cidade (Silva, 2010).

Segundo Santos (2005), a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), ambos em 1948, foram marcos importantes para a arte brasileira, proporcionando plataformas para a exibição e para a discussão da arte moderna e contemporânea. No meio artístico, o Brasil ganha projeção internacional na década de 1950, com o surgimento da Bossa Nova, por artistas como João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, que criaram o estilo a partir da combinação de elementos de jazz e de samba. Além disso, a arquitetura modernista brasileira ganhou reconhecimento mundial com o projeto de Brasília, capital inaugurada em 1960. Projetada por Oscar Niemeyer e planejada por Lúcio Costa, Brasília se tornou um símbolo, não apenas brasileiro, mas mundial da modernidade e do progresso. O pós-guerra também viu um aumento no acesso à educação e na expansão das universidades brasileiras e instituições como a Universidade de São Paulo (USP) se tornaram centros de excelência e de produção intelectual.

Pesquisadores e acadêmicos desempenharam papéis importantes na formação de um pensamento crítico e na promoção de debates sobre a identidade e o desenvolvimento do Brasil. A crescente urbanização e industrialização levaram à formação de movimentos sociais e sindicatos, que lutaram por melhores condições de trabalho e por seus direitos civis. A década de 1960 também foi marcada pelo surgimento de movimentos estudantis, que desafiaram a ordem estabelecida ao demandaram reformas sociais e políticas (Silva, 2010).

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) fundado por Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda de Ataliba Nogueira Penteado, localiza-se sob a marquise do Parque Ibirapuera, em São Paulo, em um edifício inserido no conjunto arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer em 1954 e reformado por Lina Bo Bardi em 1982, para abrigar o museu. É uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, sem fins lucrativos, que tem por objetivo a conservação, a extroversão e a ampliação de seu patrimônio artístico, visando à divulgação de arte moderna e contemporânea por meio da organização de exposições e de atividades culturais e educativas⁴⁹.

Já o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) foi idealizado por um grupo de empresários presidido por Raymundo Ottoni de Castro Maia, como uma organização particular sem fins lucrativos. Ele foi palco de diversos acontecimentos de grande relevância para a vanguarda artística brasileira, e reuniu, ao longo de sua história, uma vasta coleção de arte moderna e contemporânea altamente representativa. Parte dessa coleção, infelizmente, se perdeu no trágico incêndio de 1978. Conserva, hoje, aproximadamente 15 mil obras de arte, sendo 6.600 de coleção própria e as demais em regime de comodato, advindas da Coleção Gilberto Chateaubriand, desde 1993⁵⁰.

Ambos foram inspirados pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) e são frutos do ambiente de grande efervescência cultural e do progresso socioeconômico que caracterizou o Brasil no período. Hoje, os Museus de Arte Moderna e Contemporânea no Brasil são essenciais para a valorização e para a preservação da diversidade artística e cultural do país, pois eles não apenas celebram as conquistas artísticas do passado, mas também atuam como laboratórios vivos para a criação e para a inovação no campo das artes visuais (Santos, 2005).

Desde o advento da fotografia, seguida pela videoarte, muitas vezes conectadas a instalações e à arte ambiental, os espaços museológicos foram aumentando de tamanho para abrigar os mais variados tipos de arte. Ao mesmo tempo, o crescimento quantitativo da produção artística e a centralidade crescente de seu papel na cultura levaram ao aumento da construção de novos museus, eles mesmos sendo obras de arte arquitetônicas. Essa grandiosidade dos museus funciona como índice do tipo de sensibilidade do nosso tempo em relação à arte, mas é certo também que o imenso investimento financeiro que eles implicam denuncia um outro aspecto mais problemático no circuito da arte contemporânea: a dependência

⁴⁹ Ver mais em: <<https://mam.org.br/>>.

⁵⁰ Ver mais em: <<https://mam.rio/>>.

que esse circuito tem da cultura oficial, de vultosos subsídios e do alto comércio (Santaella, 2009).

3.2.2. A Política Nacional de Museus

Em países de diferentes portes, orçamentos e abrangências, as instituições de arte permitem refletir sobre seu papel em sociedades nas quais a desigualdade se aprofunda, a justiça social é ilusória, a política está polarizada e a crise ambiental é destaque na mídia por ser um fato inquestionável (Szántó, 2022), palpável até mesmo em classes sociais mais abastadas (Beck, 2010). Desse senso de urgência advém a oportunidade de mudar e de fazer a diferença tanto na dimensão museológica, quanto patrimonial.

Não estamos falando exclusivamente da Convenção de Repatriação de Patrimônios Culturais Importantes da Unesco (Crich), ocorrida em 1970, que discorreu sobre os meios de proibir e de impedir importação e transferências ilícitas de propriedade cultural; ou de seus desdobramentos mais recentes, como a recomendação da Unesco sobre o retorno de bens culturais, especialmente objetos retirados durante períodos coloniais, aos seus países de origem (Robertson, 2019). Embora não seja uma convenção legalmente vinculativa, ela encoraja o diálogo e orienta a cooperação entre países e entre instituições para facilitar a repatriação de itens culturais como nos casos emblemáticos do diamante indiano Koh-i-Noor, capturado pela Coroa Inglesa após a anexação da região de sua provável origem, em 1849, durante o domínio colonial britânico na Índia. Para nós, brasileiros, um exemplo mais familiar é o caso do manto Tupinambá, que retornou ao Brasil em 2023, com destino ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro, devolvido pelo Museu Nacional da Dinamarca, onde esteve exposto desde 1689, segundo informações oficiais, na coleção etnográfica do Nationalmuseet (Roxo, 2023).

Em 2022, a Assembleia Geral Extraordinária do Conselho Internacional de Museus (ICOM) esteve reunida em Praga, quando aprovou a atualização da definição de museu, com 92,41% dos membros presentes. Como era de se esperar, ela retrata o museu de arte como algo muito maior do que um depósito do belo e do valioso, em termos econômicos, trazendo um conceito enfático sobre sua função de servir às necessidades da sociedade como um todo:

Um museu é uma instituição sem fins lucrativos, a serviço permanente da sociedade e que pesquisa, coleta, conversa, interpreta e exibe heranças tangíveis e intangíveis. Aberto ao público, acessível e inclusivo, o museu preconiza pela diversidade e pela sustentabilidade. Eles operam e comunicam profissional e eticamente e com a participação da comunidade, oferecendo experiências variadas de educação,

entretenimento, reflexão e socialização do conhecimento (Icom, 2022, s. p., tradução nossa)⁵¹.

Com a responsabilidade de oferecer diversificadas experiências de educação, reflexão e compartilhamento de conhecimentos, os museus têm se esforçado para ampliar seu alcance, sobretudo promovendo o engajamento de gerações mais jovens e contemplando as demandas de grupos marginalizados (Szántó, 2022). No Brasil, em 2023, comemorou-se os 20 anos do lançamento da Política Nacional de Museus (PNM, o que representou uma mudança de postura do Ministério da Cultura, ao contemplar “todos os museus brasileiros, independentemente da sua vinculação institucional, ou se público ou privado” (Brasil, 2007). Nesse documento, fica clara a demanda de articulação entre os entes da Federação e da Sociedade Civil, bem como há uma preocupação com a consolidação de políticas públicas não só voltadas aos bens culturais de interesse nacional, mas também aos estaduais e municipais (Tolentino, 2007).

Em 2008, o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva instituiu o Estatuto de Museus, e em 2009 foi criado o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), entidade do Governo Federal responsável pela gestão e pela fiscalização de museus públicos federais, bem como pela organização do Sistema Brasileiro de Museus. Entretanto, o setor museal, a exemplo de todas as outras políticas culturais, passou por um processo de desmonte sistemático nos últimos anos. Com a recriação do Ministério da Cultura, que passou a ter em 2023 o maior orçamento de sua história, o cenário se reverte e torna-se possível vislumbrar a retomada de uma política museal como instrumento de ampliação do acesso à cidadania, tendo como valores a democracia e o respeito à diversidade cultural brasileira (Rocha; Silva, 2023).

Segundo o Ministério da Cultura, na Política Nacional de Museus (Nascimento; Chagas, 2007; Neto, 2021), as primeiras experiências museológicas brasileiras remontam ao século XVII, com a instalação de um Museu e Jardim Zoobotânico no Palácio de Friburgo – residência de Maurício de Nassau na ilha de Antônio Vaz, em Recife – no período da ocupação holandesa. Na sequência, já no século XVIII, é criada a Casa de Xavier dos Pássaros, um museu de História Natural no Rio de Janeiro. Ambos os espaços já estão extintos. Foi apenas com a transferência da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, que os museus passam a ser perenes em nossa história: nasce o Museu Real (1818), hoje Museu Nacional da Quinta da Boa

⁵¹ No original: “A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.”

Vista, que, apesar do incêndio de 2018 – evento que destruiu 92,5% de seu acervo –, segue vivo e em reconstrução.

Ao longo do século XIX, muitos museus foram fundados no território Nacional, alguns bastante eurocêntricos e elitistas, como a Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro; outros, ainda tinham um certo caráter de “gabinete de curiosidades”, herança do Renascimento, a exemplo do Museu Paranaense (Curitiba-PR) e de seu acervo diversificado, que inclui artefatos etnográficos, arqueológicos, de artes e de ofícios dos povos tradicionais.

Marca o século XX a criação do Museu Histórico Nacional, em 1922, e o atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em 1937, que, desde o princípio, em seus projetos de criação, almejava o resgate e a preservação das culturas vernaculares e das genuínas manifestações artísticas por todo território nacional.

Em 1956, foi realizado em Ouro Preto o 1º Congresso Nacional de Museus e, em 1958, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, aconteceu o Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus. É de 1986 a criação do Sistema Nacional de Museus, que objetiva estabelecer redes participativas em uma nova museologia ativa e democrática, com base em duas cartas internacionais: *Declaração de Santiago* (1972) e *Declaração de Quebec* (1984). Em tempos de globalização, intensificada pelas inovações tecnológicas nos meios de informação e pelos impactos socioambientais bastante evidentes em todo o planeta, o Brasil publicou a *Carta do Rio Grande* (2002), que impulsionou o lançamento da Política Nacional de Museus (PNM) em 2003, em vigor na atualidade.

A PNM foi desenvolvida com ampla participação da sociedade civil e entende os museus como:

Práticas e processos socioculturais colocados a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, politicamente comprometidos com a gestão democrática e participativa e museologicamente voltados para as ações de investigação e interpretação, registro e preservação cultural, comunicação e exposição dos testemunhos do homem e da natureza, com o objetivo de ampliar o campo das possibilidades de construção identitária e a percepção crítica acerca da realidade cultural brasileira (Brasil, 2007, p. 23).

Os princípios da PNM oficializam o comprometimento com a questão social e compactuam – indiretamente, mas não em menor consistência –, com o discurso contemporâneo de preservação, de conservação ambiental e de desenvolvimento sustentável.

Nas cidades, onde se concentra a maioria da população mundial (Silva, 2005), estão alocadas as instituições culturais em maior proporção do que no campo. Os museus urbanos têm intrinsecamente caráter educacional e, na contemporaneidade, responsabilizam-se de forma

crescente acerca de questões comuns e inquietantes a respeito do futuro. A PNM (Brasil, 2007) orienta claramente as instituições culturais brasileiras a priorizarem suas condutas nesse sentido. Assim, os desdobramentos práticos observados, ainda que por vezes ainda tímidos, começam a ganhar força no direcionamento de acervos e de expografias, nas condutas, nos textos curatoriais e nas ações educativas. O desafio está justamente em amplificar, destacar e evoluir iniciativas que costurem arte, cultura, história, gênero, raça, ciência, política, desenvolvimento e sustentabilidade.

Podemos distinguir dois macros grupos ao falar de museus: os museus de Ciência e os museus de Arte. Estaremos concentrados no segundo grupo, a fim de explorar as instâncias sutis da Educação Ambiental não-formal na comunicação pela arte – bastante diferente daquela didática das mostras pautadas na ciência e em seus artefatos.

O tempo disponível e dedicado na vida das pessoas para o conhecimento é limitado e decisório. Portanto, a inclusão de situações extracurriculares que contribuam com a educação significa expandir o tempo para o conhecimento (Figueiredo; Vidal, 2013). Assim, os museus com seu espaço peculiar e convidativo, inclusive nas questões de acesso e de ineditismo, configuram equipamento urbano de forte potencial contributivo na educação não-formal.

Iniciativas internacionais, como a seleção do tema “Museus, Sustentabilidade e Bem-estar” para marcar o Dia Internacional dos Museus, em 2023, pelo Icom; replicada nacionalmente pelo Ibram, como temática para a 21ª Semana Nacional dos Museus; e, logo na sequência, “Memórias e Democracia: LGBTQ+, indígenas e quilombolas”, como tema das 17ª Primavera dos Museus, denotam a preocupação por parte destas organizações, e dos próprios museus, em fazerem parte ativa das mudanças necessárias para o desenvolvimento da sustentabilidade e da diversidade. Ainda, no evento “Jornada Ibero-Americana Museus e Sustentabilidade: Ferramentas, Práticas e Estratégias”, ocorrido nos dias 5 e 6 de junho de 2023, as práticas relacionadas ao uso de energias renováveis, à redução do consumo e ao destino correto de seus resíduos foram tópicos abordados sob uma visão empresarial destas instituições, com enfoque na gestão e na governança. Na ocasião, foi oficialmente lançado o Guia de Autoavaliação em Sustentabilidade de Museus, uma ferramenta exclusiva e inovadora para promover práticas sustentáveis⁵².

⁵² Ver mais em: <<http://www.iber museos.org/pt/recursos/noticias/apresentamos-o-guia-de-autoavaliacao-de-sustentabilidade-de-museus-uma-ferramenta-exclusiva-e-inovadora-para-promover-praticas-sustentaveis/>>.

Quanto ao caráter educacional, função primária e existencial de qualquer museu, não é surpresa observar tendências voltadas à questão socioambiental abordada nessa pesquisa. As falas dos gestores ficam muito focadas em questões bastante evidentes, em especial por parte dos museus de ciência, com suas exposições de caráter técnico. Parece ser abstrato demais – quando, de fato, não é – a sensibilização produzida pelo deslumbramento espacial, tão próprio dos museus, ou pela emoção muitas vezes “inexplicável” transmitida pelas obras da arte, como disse Hooper (2024, s. p., tradução nossa), em sua famosa citação: “Se você pudesse pôr em palavras, não haveria necessidade de pintar”⁵³. Pouco se fala, ainda, sobre a contribuição dessas instituições como fontes de ensino e de pesquisa socioambiental, a partir de suas próprias ações expositivas, como veremos adiante, mais detalhadamente.

3.3. O PAPEL DA CURADORIA

Atualmente, “curadoria” refere-se ao ato de selecionar, organizar e cuidar de uma coleção de itens ou de informações, seja em um contexto artístico, digital ou outro. O curador é visto como um especialista que aplica seu conhecimento e sua perspicácia para criar experiências significativas e educativas para o público. No latim, “curare” significava “cuidar,” “tratar” ou “supervisionar.” Este verbo deu origem ao substantivo “curator,” que designava a pessoa responsável pelo cuidado ou administração de algo. Na Idade Média, “curator” era frequentemente usado para designar pessoas encarregadas de supervisionar e de administrar propriedades, finanças e outras responsabilidades, sendo de uso comum em contextos jurídicos e administrativos (Greenberg; Ferguson; Nairne, 1996).

O termo “curadoria” tem sido usado em contextos muito variados (Obrist, 2014) desde o trabalho de seleção e de organização de uma exposição dos Grandes Mestres da pintura, até, em termos mais forçados, para a seleção de postagem de memes em um perfil de redes sociais. A expressão “fazer curadoria” foi cunhada no século XX, segundo Obrist (2014) transportando o ofício de um indivíduo (curador) a um projeto, muitas vezes assinado por equipe multidisciplinar (curadoria). A multiplicidade de informações a que estamos expostos com o amplo acesso da população global à internet soma-se à incessante e abundante produção de bens materiais e de objetos físicos. A relação de importância na escassez é sempre mais fácil, sendo assim, é cada vez mais pujante o trabalho intelectual de seleção e de interpretação da

⁵³ No original: “If you could say it in words, there would be no reason to paint”.

informação e de objetos, para que seja possível ao observador, no caso de exposições de artes visuais, realizar uma reflexão focada.

Para o autor, o diálogo entre artistas e espaços e entre públicos e exposições podem ser catalisados pelo papel do curador profissional, que aglutina quatro principais funções: a) a preservação das obras de arte, que são parte fundamental do patrimônio de uma nação; b) a seleção de novas obras, tornando-se o cuidador do legado que o museu trará para a posteridade; c) a contribuição para a história da arte por meio de pesquisa acadêmica de obras já reunidas; e, finalmente, c) a tarefa de exibir criticamente e de organizar a arte nos espaços expositivos das instituições, hoje não mais restritos às paredes de galerias. A arte contemporânea vem dialogando com outros espaços e passa a ser exposta mesmo em espaços abertos e jardins, ou nas fachadas, podendo até exceder os limites dos museus, conectando a própria estrutura urbana como espaço expositivo.

Glória Ferreira em “A Política das Exposições: Curadoria, Museus e Arte Contemporânea” (2012), examina o papel da curadoria no contexto da museologia contemporânea, destacando suas influências políticas, sociais e culturais. Ferreira, uma renomada crítica e historiadora de arte brasileira, explora como os curadores moldam a experiência do público e a percepção a partir da arte contemporânea. A autora destaca como a curadoria se expandiu de uma função puramente administrativa para um campo de prática criativa e crítica.

Ela argumenta que as escolhas curatoriais são intrinsecamente políticas, influenciando como as narrativas são construídas e apresentadas ao público. Obrist (2014, p. 52) retoma um comentário do pintor Manet: “Expor é encontrar aliados na luta” em relação ao vivido por Courbet. O artista fora rejeitado pela academia, decidindo então expor por conta própria, o que inaugurou o período moderno na pintura francesa, em que o artista, e não seu patrono, se tornava o protagonista da arte. Ele ajudou a libertar as exposições para o público, não mais sob a autoridade do Estado ou da Coroa.

As exposições que historicamente representavam o poderio, no tradicional formato “Salon”, forravam as paredes do chão ao teto, e as imponentes molduras douradas, lado a lado, tinham função de separar as obras, além de lhe conferirem destaque dentro de uma hierarquia de importância e de luxo da coleção. Com o advento do modernismo, os artistas passaram a exercer o papel de curador no campo emergente de exposições e de instalações. Inovaram a partir do século XX a forma de dispor obras nos espaços, penduradas com espaçamento vazio, reduzindo a necessidade de molduras decorativas. A intenção foi trazer o foco para as obras,

permeadas de discursos muitas vezes políticos e nada agradável para a classe dominante (Obrist, 2014).

A forma como os curadores utilizam o espaço expositivo, a disposição das obras e as tecnologias interativas para engajar o público podem ser determinantes na melhor percepção de narrativa pretendida pela organização da mostra. A narrativa expositiva, ponto onde curadoria atua diretamente com a expografia, pode transformar a experiência do visitante, facilitando a criação de conexões emocionais e intelectuais com as obras.

Ferreira (2012) defende que a curadoria deve promover a inclusão de vozes e de perspectivas diversas, desafiando as tradições excludentes do mundo da arte. Exposições são capazes de integrar artistas de grupos marginalizados, contribuindo para uma representação mais equitativa no campo das artes. Segundo a autora, os curadores colaboram com educadores de museus para desenvolver programas e atividades que ampliam o impacto das exposições e que destacam a importância da mediação cultural e das práticas educativas que envolvem diferentes públicos, desde especialistas até visitantes ocasionais.

Na visão de Alves (2005, p.39), o papel que hoje desempenha o curador é, antes de tudo, aquele que transita com familiaridade através das “emaranhadas florestas das produções artísticas” – nas palavras do escritor, um dos entrevistados de nossa pesquisa. Segundo o autor, e hoje curador chefe do MAM-SP, curadores devem conviver com artistas, elaborar conceitos, projetos, coordenar pesquisas, circular pelo mundo, absorvendo informações e tendências. Assim, poderá organizar os espaços expográficos estabelecendo aproximações e diálogos entre as obras, “a partir de suas significações, temas, gêneros, localização histórica ou geográfica” (Alves, 2005, p.120). Para o autor, “o curador vem se desprendendo de uma função meramente institucional e burocrática para dar ao seu trabalho um estatuto autoral, transformando em uma das formas possíveis de arte o próprio recorte específico que estabelece na densa e intrincada malha das artes” (Alves, 2005, p. 121).

Obrist (2014) relembra contatos com artistas contemporâneos à época em que decidiu trilhar a carreira de curador:

Foi em minha primeira visita no estúdio deles que tive a epifania. Eu nasci no ateliê de Fischli e Weiss⁵⁴: foi lá que decidi que queria fazer curadoria de exposições, [...]

⁵⁴ Peter Fischli e David Weiss foram uma dupla de artistas suíços conhecidos por suas obras colaborativas que misturam escultura, instalação, fotografia, vídeo e performance, criando obras que desafiavam as convenções artísticas e se divertiam com a arte conceitual. Eles trabalharam juntos de 1979 até a morte de Weiss em 2012, produzindo um corpo de trabalho caracterizado pelo humor, pela observação aguda da vida cotidiana e pela exploração das banalidades da existência.

então comecei a desenvolver uma consciência crítica, uma motivação para explicar e justificar minhas reações à arte, para participar de um diálogo. Por causa do alcance extraordinário deles, também comecei a pensar em termos mais globais. Através de suas obras, Fischli e Weiss expandiram minha definição de arte – e esta talvez seja a melhor definição arte: aquela que expande a definição (Obrist, 2014, p. 13).

Crescentemente o curador busca trabalhar com os artistas no desenvolvimento e na apresentação de suas obras. Assim, seu papel deixa de ser o de um zelador de objetos, deslocando-se para a função de um mediador e intérprete ou, até mesmo, produtor. O artista também se transforma em um agente mediador e facilitador, que supervisiona um time colaborativo e habilita a interação do usuário para a contribuição que este presta à obra. O público de hoje, muitas vezes, também se torna autoria – uma ideia intencional que parte de curadores e de artistas contemporâneos que subverte a noção tradicional do museu como um templo para a contemplação de objetos sacralizados e intocáveis por aquelas instituições de extrema elite (Santaella, 2009).

Obrist (2014) defende que o curador deve aprender a trabalhar com o espaço, mostrando que a arte e a arquitetura estão interligadas. Reflete, ainda, que a curadoria pode ser uma forma de urbanismo ao tratar, por exemplo das mutações das cidades. Reconhece, contudo, que não é trabalho do curador impor sua assinatura, mas ser um mediador entre o artista e o público.

3.3.1 Temas insurgentes e o meio ambiente

A curadoria em museus de arte está em constante evolução, refletindo as mudanças sociais, culturais, tecnológicas e políticas da sociedade contemporânea. Nos últimos anos, diversos temas emergentes têm moldado as práticas curatoriais, influenciando como as exposições são concebidas e apresentadas ao público.

Desde as últimas décadas do século XX, a arte apresenta visíveis transformações, segundo Zielinsky (2009). Para a autora, a produção artística contemporânea rompe fronteiras e nas grandes mostras pelo mundo observa-se o pluralismo indiscriminado de práticas e de experiências em confluências multiculturais.

A sustentabilidade e a ecologia têm se tornado temas centrais nas exposições de arte contemporânea e os curadores estão cada vez mais focados em promover a conscientização ambiental e em abordar as crises ecológicas globais através da arte. Em “Visualizing the Climate Crisis: Julian Charrière’s Haunting Glacial Landscapes” (2022), por exemplo, ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Francisco (SFMoma), explorou-se como a arte pode

responder às mudanças climáticas⁵⁵. Segundo o *website* do museu, as exposições sobre sustentabilidade não apenas sensibilizam o público para questões ambientais, mas também incentivam práticas sustentáveis dentro dos próprios museus, como a redução do uso de energia e de materiais descartáveis.

Demos (2020) aborda a interseção entre arte contemporânea e questões ambientais, explorando como as exposições de arte refletem e respondem às crises ecológicas do nosso tempo. O autor, conhecido por seu trabalho interligando ecologia, política e arte, oferece uma análise aprofundada das práticas curatoriais que tematizam o meio ambiente e a sustentabilidade. Ele aborda o Antropoceno, termo geológico que define a atual era marcada pela significativa influência humana sobre o planeta, contextualizando o conceito historicamente, além de descrever as práticas curatoriais utilizadas para engajar o público em questões como mudanças climáticas e perda de biodiversidade.

A promoção da diversidade e da inclusão é uma prioridade crescente na curadoria. Isso envolve a representação equitativa de artistas de diferentes origens étnicas, culturais e socioeconômicas, bem como a inclusão de narrativas diversas e plurais. Dessa forma, a justiça social e os Direitos Humanos são igualmente temas entrelaçados nas práticas curatoriais contemporâneas, de modo que exposições que abordam questões como desigualdade, racismo, feminismo, migração e direitos indígenas estão se tornando cada vez mais comuns.

Houve no Brasil um caso bastante emblemático de censura que nos cabe destaque. Em agosto de 2017, foi inaugurada a exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, no Santander Cultural, atual Farol Santander, de Porto Alegre-RS. Uma mostra de grandes dimensões, com 223 obras de 84 artistas, como Adriana Varejão, Volpi, Lygia Clark e Leonilson, datadas dos anos 1950 até os dias atuais, com a proposta de se falar sobre gênero e diversidade (Carneiro, 2018). Menos de um mês depois da abertura, a mostra foi cancelada pelo próprio patrocinador, após uma série de ataques que afirmavam que a exibição fazia apologia à pedofilia e zoofilia, além de ser ofensiva à moral cristã. O caso foi parar no Ministério Público Federal, que entendeu que as obras da *Queermuseu* não faziam apologia ou incentivo à pedofilia e recomendou a reabertura da exposição – o que acabou não sendo cumprido, evidentemente, em virtude dos danos comerciais sofridos pelo patrocinador, frente aos clientes endinheirados e ultraconservadores. Passados cinco anos, o curador Gaudêncio

⁵⁵ Ver mais em: <<https://www.sfmoma.org/read/visualizing-the-climate-crisis-julian-charrieres-haunting-glacial-landscapes/>>.

Fidelis analisa o caso (Ortega, 2022) como um prenúncio de um tempo ainda mais difícil para as liberdades de expressão: “A censura da *Queermuseu* não era um incidente isolado, mas uma investida precisa de setores da ultradireita e dos fundamentalistas, direcionada àquela plataforma para alavancar uma agenda regressiva que teria continuidade” (Fidelis *apud* Ortega, 2022, s. p.).

FIGURA 10 – OBRAS POLÊMICAS NA CURADORIA QUEERMUSEU.



FONTE: Divulgação (2017)

Outro tema emergente significativo trata da integração de tecnologia nas práticas curatoriais, tais como o uso de realidade aumentada (AR), de realidade virtual (VR), de inteligência artificial (IA) e de outras tecnologias interativas para criar novas formas de engajamento com o público.

No Museu Municipal de Arte de Curitiba – MuMA (ARTSOUL, 2024), houve a exposição “O lugar do outro”, do artista e professor Marcelo Conrado, sob a curadoria de Bené Fonteles. A mostra apresentou obras que transitam por diversos meios, tais como pinturas e retratos produzidos por Inteligência Artificial (IA). Interessou ao artista as implicações que a tecnologia da IA traz para o campo da arte, em especial sobre a questão de autoria. Questionou-se, assim, sobre quem seria o autor de tal obra: o *software* ou o artista?

Conrado, nessa experiência, produziu autorretratos, descrevendo a sua própria figura e as obras que produz manualmente em técnicas tradicionais, e seu ateliê. Também produziu, por meio de IA, pessoas em situação de vulnerabilidade social, das quais o artista, que também é advogado, aproximou-se, quando prestou assessoria jurídica gratuita. A produção expositiva levou em consideração a localização do museu, que se situa ao lado de um dos principais terminais de transporte público de Curitiba, garantindo, assim, acessibilidade ao público.

Os temas emergentes na curadoria de museus de arte refletem as mudanças e os desafios da sociedade contemporânea, tais como sustentabilidade, diversidade, tecnologia, justiça social, revisões históricas e globalização, que, entre outros, estão moldando a prática curatorial. Ao abordar essas questões, os curadores desempenham um papel crucial na promoção da conscientização, do diálogo e da transformação social, utilizando a arte como uma ferramenta poderosa para a reflexão e a ação. Abrangentemente, a arte transcultural é tema importante, que reflete a crescente interconectividade do mundo contemporâneo. Exposições que exploram influências culturais cruzadas e diálogos entre diferentes tradições artísticas estão em ascensão.

3.3.2 Produção do conhecimento e a educação não formal nos museus

Em editorial para a revista de *Ciência e Educação*, da Universidade de São Paulo (USP), Marta Marandino (2017) recapitula a visão de muitos autores que discutem modalidades educativas em teorias acadêmicas. A autora descreve que países em desenvolvimento apresentavam, no século XX, uma lenta adaptação às mudanças socioeconômicas em curso, exigindo que diferentes setores ou atores da sociedade se articulassem para enfrentar as novas demandas sociais. A publicação de um documento pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em 1972, estabeleceu um marco teórico. “*Learning to be: the Faure report*” firmou metas quanto à “educação ao longo da vida” (*lifelong education*) e à “sociedade de aprendizagem” (*learning society*).

Discutindo sobre essas mesmas questões, Smith (1996) em seu mais famoso texto sobre educação, sintetiza uma divisão teórica de fácil compreensão, que distingue a educação formal, educação não-formal e educação informal.

- *Educação formal*: sistema de educação hierarquicamente estruturado e cronologicamente graduado, da escola primária à universidade, incluindo os estudos acadêmicos e as variedades de programas especializados e de instituições de treinamento técnico e profissional.

- *Educação não-formal*: qualquer atividade organizada fora do sistema formal de educação, operando separadamente ou como parte de uma atividade mais ampla, que pretende servir a clientes (público) previamente identificados como aprendizes e que tem objetivos de aprendizagem.

- *Educação informal*: processo realizado ao longo da vida em que cada indivíduo adquire atitudes, valores, procedimentos e conhecimentos por meio da experiência cotidiana e

das influências educativas de seu meio – através da família, do trabalho, do lazer e das diversas mídias de massa. Aqui é preciso observar uma atualização sobre as mídias de massa citadas pelo autor, que hoje compreendem, também, as mídias digitais online, inclusive as redes sociais digitais.

É crescente o interesse acadêmico e governamental por pesquisas em espaços de educação não formal. No Brasil, a partir dos anos 2000, políticas públicas voltadas à inclusão social foram propostas, por meio do fomento a criação de museus e de centros de ciência, do incentivo à realização de feiras de ciência, de olimpíadas científicas, de semanas nacionais de ciência e tecnologia, etc., com a finalidade de ampliar o acesso e a qualidade das ações de educação e de divulgação (Marandino, 2017).

Para Gohn (2009), a concepção de educação é mais ampla do que a de aprendizagem e se associa ao conceito de *cultura*. Desse modo, a *educação não-formal*, aquela modalidade que aqui nos interessa por estar relacionada ao espaço do museu como portador de educação socioambiental, trata-se de um processo com várias dimensões, relativas à aprendizagem política dos direitos dos indivíduos enquanto cidadãos; à capacitação dos indivíduos para o trabalho, por meio de aprendizagem de habilidades; à aprendizagem e ao exercício de práticas que habilitam os indivíduos a se organizarem com objetivos voltados para a solução de problemas coletivos; à aprendizagem dos conteúdos da educação formal, de modo e em espaços diferenciados; e à educação desenvolvida na e pela mídia. Para a autora, entretanto, a *educação não-formal* não contempla experiências do convívio em família, com amigos, ou mesmo através de livros ou de redes sociais, em uma visão atualizada. Essas formas de se transmitir conhecimentos sem a presença de planejamento estariam enquadradas, segundo ela, na *educação informal*, já que têm caráter espontâneo, fortuito e efêmero.

Falk e Dierking (2013), por sua vez, cunharam a expressão *free-choice learning* (“aprendizagem por livre escolha”, em tradução livre) para compreender todo tipo de aprendizagem que pode ocorrer fora da escola, especialmente em museus, em centros de ciências, em organizações comunitárias e nas mídias impressa e eletrônica, incluindo a internet. Na aprendizagem por livre escolha, o interesse e a intenção do aprendiz têm origem no indivíduo, de forma ativa. Logo, a aprendizagem não é imposta por elementos externos, como ocorre nos ambientes de ensino formal.

Contudo, as diferentes formas de educar, independente de títulos, teorias ou características das modalidades que carreguem, atingem sua melhor performance em termos de aprendizagem do indivíduo por intermédio da diversificação de abordagens, quando constituem um *continuum* (Rogers, 2004).

Da teoria crítica emerge Paulo Freire (1992), que coloca o ser humano simultaneamente como agente e objeto da história, sendo capaz de modelar a realidade, sob a influência de fatores sociopolíticos, econômicos e culturais. Contribui Brandão (1994) sobre a educação crítica: é preciso levar em conta os interesses das classes sociais historicamente subalternizadas na construção de um trabalho pedagógico de hegemonia popular. Gadotti; Gualdrini (2008) destacam a importância dos valores da autonomia, da cidadania e da justiça social como princípios básicos da educação e estabelece assim a ponte entre as parcelas minorizadas da população e a construção de uma consciência ambiental, por meio do que chama de direto à diferença.

Uma participação política cada vez mais importante, grupos sociais se organizam com base em proposições específicas e rompem com a hegemonia do discurso único (homossexuais, negros, mulheres, indígenas, jovens, idosos, etc.). [...] As diversas ações que visam alcançar uma sustentabilidade mundial só estarão em condições de enfrentar os desafios políticos e ecológicos de nossa época se incluírem, em sua argumentação, a existência dessa justiça (a justiça social) Gadotti; Gualdrini, 2008. p. 40-42).

Em pesquisa de campo, Valginhak e Del Vecchio-Lima (2022) constataram, ao verificar se e como a dimensão socioambiental estava inserida em quatro cursos de bacharelado da Universidade Federal do Paraná (UFPR), entre outros resultados, que há “carência com relação à formação socioambiental nos quatro cursos pesquisados durante o ano de 2019, não contemplando, inclusive, as respectivas Diretrizes Curriculares Nacionais” (Valginhak; Del Vecchio-Lima, 2022, p.29. Isso demonstra a necessidade de inserção de conteúdos sobre meio ambiente de forma transversal nos currículos dos cursos superiores brasileiros, de forma a, com dados e argumentos, sensibilizar e conscientizar esses novos profissionais, que saem da universidade para o mercado de trabalho, sobre a crise socioambiental em curso, o que torna necessária uma abordagem temática além dos domínios acadêmicos.

As crises socioambiental e educacional da atualidade, interligadas de várias maneiras, têm na Educação a possibilidade de uma contribuição fundamental em seu enfrentamento. Isso inclui a sensibilização e conscientização sobre a crise climática, bem como sobre seus efeitos e consequências, mas, principalmente, suas causas e suas origens. Sem compreender o sistema produtivo hegemônico no qual vivemos, não se pode cogitar novos horizontes, ou seja, não se desenvolvem habilidades para ação ambiental sem se pensar em alternativas de produção e consumo.

Examinar essas crises requer uma abordagem holística, que inclui esforços para melhorar a qualidade da educação, para torná-la acessível a todos, para promover a

conscientização ambiental e para implementar políticas públicas e práticas sustentáveis em diferentes escalas: na gestão urbana, nas empresas, e, essencialmente, na própria dinâmica de vida das pessoas. Esses desafios exigem a colaboração de governos, de instituições educacionais, da sociedade civil e do setor privado, a fim de criar soluções integradas e eficazes (Mosquin, 2004).

Nesse contexto, a informação é pedra fundamental no processo educacional, para que os diversos atores da sociedade possam evoluir pensamentos e transformar diretrizes público-político-governamentais de controle e incentivar ações que visem à redução dos conflitos degradantes do atual modo de viver e à reaproximação da humanidade com a “Mãe Terra” (Mosquin, 2004). É preciso enraizar o entendimento de que nossa espécie, *sui generis* e dominante, não está apenas inserida nos ecossistemas regionais, tampouco é autossuficiente: nós os integramos e dependemos ativamente deles. É nesse campo que o pensamento decolonial, com a valorização das comunidades tradicionais e com a inclusão das minorias e dos grupos minorizados, ganha força no conceito de pluriversidade (Santos, 2015) na epistemologia contemporânea.

Ao final, salientamos que é no *continuum* educacional de abordagens diversificadas proposto por Rogers (2004) que observamos a potencialidade das instituições culturais no caso específico de nossa pesquisa, os Museus de Arte – na contribuição para uma educação não-formal, fazendo-se, assim, presente de forma mais frequente na vida cotidiana.

Em se falando de museus como pontos irradiadores de educação não-formal inovadora, na década de 1960, a América Latina já se configurava como um laboratório para o museu de arte da contemporaneidade (Szántó, 2020). O projeto do Museo Nacional de Antropología, na Cidade do México (1964), buscou afastar-se do padrão europeu de grandes galerias e de corredores que acabam por oprimir o espectador e, em mudança, queria tornar o próprio desenho arquitetônico como uma experiência rítmica:

O arquiteto encarregado, Ramírez Vázquez, sentia que, uma vez que o museu abordava a herança e a história mexicana, este deveria começar sua poética desde essa mesma herança. Então, baseando-se na configuração do Cuadrángulo de las Monjas en Uxmal, decidiu criar uma sequência de volumes ao redor de um pátio no qual cada volume tivesse autonomia do outro e que, por sua vez, formasse uma conexão do percurso como as contas de um colar (Duque, 2017, p.).

Das experiências mexicanas daquele período, nos parece bastante simbólica a fundação da Casa Azul como Museu (1958) em memória à vida e obra da artista plástica Frida Kahlo. O trabalho da artista permaneceu relativamente pouco conhecido até os anos de 1970,

quando foi destacado por historiadores de arte e por ativistas políticos (Weidemann, 2008). No início dos anos 1990, ela havia se tornado uma figura reconhecida na história da arte por abordar questões de territorialidade, identidade, gênero, raça, classe e política, motivo pelo qual foi considerada ícone feminista e do movimento LGBTQIA+, em sua constante postura intransigente e autêntica (Broude, Garrard, 1992). O trabalho de Frida segue sendo celebrado internacionalmente como emblemático das tradições nacionais e indígenas de seu país. Além de sua origem indígena por parte materna, foi, junto de seu esposo, o muralista Diego Rivera, colecionadora de arte popular e de artefatos pré-hispânicos, expostos posteriormente nesse museu⁵⁶.

Outro exemplo emblemático e inovador dos museus brasileiros são os icônicos cavaletes de concreto e vidro propostos por Lina Bo Bardi em 1968 (ARCHDAILY TEAM, 2023), em inovadora expografia para velhas pinturas. Usamos esse termo, pois o acervo inicial do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) foi constituído em seus primórdios principalmente de obras clássicas, de célebres artistas acadêmicos europeus. A arquiteta projetou não apenas o arcabouço do museu de forma bastante arrojada, em linhas brutalistas, mas também quebrou paradigmas de expografias ao estabelecer o contraste entre o acervo e a própria ambiência onde estão abrigados.

FIGURA 11 - EXPOGRAFIA INOVADORA DE LINA BO BARDI PARA O MASP



FONTE: Archdaily (2023).

⁵⁶ Conhecer em: <<https://www.museofridakahlo.org.mx/museo/#casaazul>>.

Em sua expografia, não foram apenas as pinturas europeias que ganharam os holofotes na nova casa do Masp. Em 1968, dezenove anos depois da sua criação, o acervo foi transferido para sua mais conhecida e atual sede, no centro da Avenida Paulista. Cerca de mil objetos que representam a rica cultura brasileira fizeram parte da exposição de inauguração intitulada “A Mão do Povo Brasileiro”, em 1969, com curadoria disruptiva da própria arquiteta (Bellesa, Sayão, 2017). Havia uma polifonia de sentidos e de intercâmbios na época e isso fez com que a produção popular ocupasse no museu um lugar tão importante quanto a erudita (Belluzo, 2017). Objetos da cultura popular nordestina, carrancas, ferramentas, objetos têxteis, brinquedos, cerâmicas marajoaras, esculturas barrocas setecentistas, mobiliário caipira do nosso Brasil profundo, trouxeram a mensagem: “A arte popular se tornou o agente principal para se pensar em práticas culturais ligadas à modernidade quando isso se impôs para um país como o Brasil, de cultura e economia dependentes. Lina propunha como saída a ênfase na cultura autóctone, nas forças vitais do país” (Belluzo, 2017, p.77).

FIGURA 12 - EXPOSIÇÃO “A MÃO DO POVO BRASILEIRO” DE LINA BO BARDI (1969)



FONTE: Belluzo (2017).

A virada para o século XXI inaugurou uma fase de pluralismo nas instituições de arte, não mais obrigadas a reproduzir modelos antigos e europeus, conferindo, dessa forma, liberdade

criativa e educativa, com autonomia e posicionamento identitário, culturalmente inclusivo e socialmente justo.

Essa pesquisa aborda o papel de exposições museológicas na área socioambiental, portanto, é inerente vê-las igualmente como formas de produção de conhecimento e meio de educação não-formal. Obrist (2014) afirma que montar uma coleção é reunir e abrigar itens diversos em um ambiente seguro, a exemplo dos museus. É também, invariavelmente uma maneira de pensar sobre o universo: os princípios, as classificações, as conexões, as justaposições, as descobertas empíricas, científicas e intelectuais advindas desse processo, pode-se dizer “é um método de produzir conhecimento” (Obrist, 2014, p. 55).

The Way Beyond “Art”, de Alexander Dörner (1947) é, para Obrist, um dos livros mais influentes sobre o potencial dos museus em construir conhecimentos e os transformar em prática educativa, pois o espaço expositivo deve “construir um locus para o cruzamento entre a arte e a vida [...] em última instância, um laboratório” (Obrist, 2014, p. 83-84).

4. PERCURSO METODOLÓGICO

Abrimos esse capítulo retomando o caráter multidisciplinar dessa pesquisa, reforçando nossa intenção de aproximar a arte do meio ambiente. Seguimos, então, explicitando o funcionamento da metodologia qualitativa de análise interpretativa, a qual visa proporcionar uma compreensão aprofundada sobre o tema central dessa investigação: os textos de apresentação curatorial e as transcrições das entrevistas concedidas por dois curadores de diferentes instituições.

4.1.O MEIO AMBIENTE E A CULTURA: UMA ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR

Iniciamos essa discussão voltando-nos às ações e às atitudes socioambientais necessárias para a mudança de um mundo em acirrado processo de degradação ambiental, baseado em um sistema de consumo que produz e reproduz injustiças sociais, riscos variados e vulnerabilidades diversas. Além disso, multiplicam-se seguidamente os desrespeitos aos direitos humanos. Nesse contexto, inserimos, de forma interdisciplinar, duas áreas convergentes de estudos: a arte e a educação.

A inquietação vem da percepção de que existem diversos meios possíveis e fontes alternativas de sensibilização para as emergências ambientais que vivenciamos. Nem todas as pessoas têm ou tiveram acesso a uma formação específica, em grade curricular escolar ou acadêmica, a ponto de se engajarem em ações cotidianas a favor da conservação da vida no planeta.

A situação dos estudantes agravou-se com a pandemia da Covid-19, em especial no período 2020-2022, que aprofundou a crise educacional brasileira, já instaurada e com as mesmas raízes da crise socioambiental: inação. No atual contexto cultural e educacional, é possível imaginar que, mesmo aquelas pessoas que tenham estudado alguns dos temas correlatos às crises socioambientais e educacionais, podem acabar sendo “envolvidas” pelo sistema dominante se não forem, a todo tempo, sensibilizadas e reeducadas na busca constante do reequilíbrio socioambiental necessário.

A presente pesquisa de mestrado rastreia pontos em que um campo de conhecimento pode formar alicerce para o outro. Ulpiano Meneses (1994, p. 10) pontua que as ações expográficas têm uma importância vital no museu, pois “a partir da seleção mental, ordenamento, registro, interpretação e síntese cognitiva na apresentação visual, ganha-se

notável impacto pedagógico”. Arte e educação, portanto, em convergência. A partir disso, observaremos em que medida as ações expositivas, no período marco do Centenário da Semana de Arte Moderna, em museus brasileiros, representam o engajamento institucional perante a crise socioambiental contemporânea.

Muitos formatos de caráter educativo-cultural podem contribuir com esses esforços, em especial a partir de situações inusitadas, eventualmente engendradas, em ambientes não escolares, ou seja, não formais. Com dados atualizados e com modos inovadores de educar é possível sensibilizar a população em relação às questões socioambientais de forma abrangente e em momentos específicos dos cotidianos individuais, em suas vivências com a política, com a cultura, com a arte, com o entretenimento e com o lazer.

Em que pese o esforço das gestões de direita que governaram o país entre os anos de 2016-2022⁵⁷, alguns dos setores públicos – e, portanto, executores e fiscalizadores de políticas públicas – mais prejudicados conseguiram se fazer visíveis. Sobre isso, destacamos o caso emblemático da Saúde, que conseguiu controlar, por meio da vacinação, o surto de infecções e de mortes originadas pelo vírus Covid-19, a despeito da contrapropaganda massiva por parte do Governo Federal sobre a campanha, retardando a aquisição de doses vacinais e indicando, inclusive, de forma política, tratamentos com medicamentos sem eficácia comprovada.

Se não bastasse o isolamento social necessário durante o período pandêmico, que dificultou, atrasou e até inviabilizou o ensino de diversas faixas da população – em especial a dos mais pobres, sem acesso à equipamentos de informática e à rede de internet – o setor da educação formal, historicamente carente de recursos, sofreu cortes sumários de orçamento. Apesar disso, os educadores persistiram.

O setor cultural, forte aliado da educação formal, mas também aliado da área de saúde como enriquecedor de consciência e de qualidade de vida – com suas contribuições polimórficas, na música, no teatro, na dança, no cinema, na literatura, na proteção e na manutenção das tradições regionais, nas artes visuais – foi deixado às margens pela gestão pública no período político que mencionamos; entretanto, foi inspirador observar as formas inovadoras com que os sujeitos inseridos nesses espaços procuraram não só se manter, como ainda transpor os limites impostos pela negligência governamental durante a pandemia. Dados

⁵⁷ O governo Michel Temer teve início no dia 12 de maio de 2016, quando o vice-presidente da República, Michel Temer, assumiu interinamente o cargo de presidente da República Brasileira, após o afastamento da presidente Dilma Rousseff, em consequência do processo de impeachment promulgado pelo Senado Federal. Deferida a deposição do cargo, no dia 31 de agosto, Temer ocupa o cargo de forma definitiva até o dia 1º de janeiro de 2019, quando teve início o governo Bolsonaro, finalizado em 31 de dezembro de 2022.

oficiais divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) registraram que, em função da pandemia, houve uma queda de mais de 10% nos postos de trabalho do setor. Mesmo assim, as pesquisas constataram que o setor da cultura emprega 4,8 milhões pessoas no Brasil, o que representa 5,6% do total de pessoas ocupadas no país (Barros, 2021). Perante toda a dificuldade, artistas, produtores e demais profissionais uniram esforços de resistência e conseguiram desenvolver trabalhos importantes e sensibilizadores.

Diante desse conjunto de observações contextuais sobre o período de recorte dessa pesquisa, e a partir de uma formação multidisciplinar e das disciplinas cursadas no curso de mestrado em Meio Ambiente e Desenvolvimento, foi possível perceber a oportunidade de cruzar três temas centrais na trajetória desse pesquisador: arte, educação e meio ambiente.

Certeau (1998), teórico francês cuja obra abrange diversos campos, como história, antropologia, sociologia e estudos culturais, destaca a importância da multidisciplinaridade na pesquisa acadêmica ao integrar perspectivas de várias disciplinas. Para ele, trata-se de uma possibilidade de análise rica e detalhada das práticas cotidianas, demonstrando como a abordagem multidisciplinar pode levar a uma compreensão mais profunda e completa dos fenômenos sociais ao não se restringir a um único campo de estudo. A multidisciplinaridade, portanto, para o autor, oferece uma visão mais holística e detalhada das práticas cotidianas, revelando as formas sutis de resistência e de criatividade que escapam às análises monodisciplinares, fazendo possível, desse modo, obterem-se *insights* mais abrangentes e inovadores.

Com base nessas abordagens teórico-metodológicas, começamos a visitar museus, os mais variados, na busca pela construção de um recorte mais apurado. Os museus focados em história e ciência nos pareciam, à primeira vista, um rico campo de pesquisa, e desempenham um papel importante na educação socioambiental, a exemplo dos museus de história natural em geral. Porém, fomos compreendendo, com o avanço dos estudos interdisciplinares, a forte proximidade desse tipo de museu com modelos de educação formal: por mais lúdicos, plásticos e visuais que possam ser e por mais que estimulem e sensibilizem o observador por sua espacialidade e com recursos audiovisuais interativos e tácteis, o foco dessas instituições no Brasil está no público escolar, como complemento da grade curricular formal de estudos.

Já os museus de arte, com uma abrangência de público maior e mais heterogênea, a cada visita, nos levavam a observar a incidência crescente e a relevância das temáticas socioambientais. Mesmo que seja de forma menos explícita, essa abordagem é sempre sensibilizadora e tem potencial para permitir reflexões e possíveis formas de conscientização sobre as temáticas socioambientais inseridas nas obras, devido ao modo como são expostas e

às interseccionalidades de conteúdo, ou mesmo autorais, que carregam em si. Essa característica foi sendo percebida principalmente em Museus de Arte Moderna e Contemporânea, ou seja, alinhada com o recorte temporal e celebrativo escolhido para o ano de 2022, que marcou o Centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil.

Todo artista, ao materializar ideias, tem algo a transmitir com sua criação. Ao selecionarmos as artes visuais de forma isolada – que podem estar em coleções particulares, ateliês, instituições privadas – corremos o risco de pesquisarmos sobre obras de arte. Assim, mesmo que tenham forte apelo educacional e ambiental, se não tiverem acesso ao público em geral, acabam pouco compreendidas como objetos singulares que buscam comunicar algo intelectual, para além do valor estético e/ou de mercado. É desse ponto que emergem produções expositivas temporárias dos museus de arte como proposta de objeto de pesquisa.

Instituições culturais, os museus reúnem equipes multidisciplinares que promovem o universo que gravita ao redor das artes visuais: profissionais de criação, produção, gestão, finanças, comunicação, educação, tecnologia da informação, logística, financeiro, segurança, conservação e restauro, pesquisa, manutenção. Nas instituições de maior porte, haverá sempre um time disposto a propagar as mensagens que as obras de arte têm o potencial de transmitir, com força, ao serem apresentadas por meio de uma narrativa curatorial. Isso porque é o conjunto de obras que fala, não mais obras isoladas. De forma singular, a cada obra cabem interpretações. De forma conjunta, as obras ganham a potência do coletivo, se interconectando por um prisma curatorial. Em exposições abertas ao público, o papel da pesquisa e da curadoria⁵⁸ é fundamental para situar o observador em determinado contexto interpretativo, ou seja, para a educação não formal. Foi assim que definimos que nosso *corpus* se basearia nas produções expográficas e não apenas no acervo exposto.

As primeiras explorações de campo foram essenciais no traçado do recorte temporal, as quais, segundo Trivinõs (1987, p. 109), “permitem ao investigador aumentar sua experiência em torno de determinado problema. O pesquisador parte de uma hipótese e aprofunda seu

⁵⁸ Nas palavras de Corrêa e Bertocchi (2012, p. 23): “Em sua etimologia, o termo curadoria está vinculado ao ato de curar, zelar, vigiar por algo: um conceito originalmente relacionado aos campos do Direito e das ordens monásticas. Com a evolução social o termo passa a relacionar-se com o campo das artes, dos museus e de seus respectivos acervos”. Ou seja, as autoras entendem, portanto, que as atuais representações de curadoria, ligadas à ação humana e ampliadas para contextos sociais, referem-se sobretudo “às atividades de seleção, organização e apresentação de algo a partir de algum critério inerente ao indivíduo curador. Estão, também, ligadas às atividades de mediação de um especialista que realiza interações entre grupos, públicos, objetos e exposições organizados com base em critérios de ordem desse mediador, nesse caso, o curador.

estudo nos limites de uma realidade específica, buscando antecedentes”, de forma a poder planejar o prosseguimento da pesquisa.

O aprofundamento dos estudos com as disciplinas gerais do PPGMade e das disciplinas da linha de pesquisa Urbanização, Cidade e Ambiente Urbano, somado às visitas aos museus de arte, permitiram a certeza sobre o recorte que apresentamos a seguir. O ano da pesquisa exploratória era o de 2022, quando se completou 100 anos da Semana de Arte Moderna no Brasil; estabelecemos aí a linha condutora desta investigação. O que, em 1922, se iniciou no universo artístico? O que mudou desde então na sociedade brasileira, em geral? Quais são nossas pautas hoje?

São muitas as reflexões possíveis e parte delas repercutiram na seleção das instituições. Decidimos investigar nos próprios Museus de Arte Moderna (MAMs) – as respostas para o problema de pesquisa. O MAM de São Paulo⁵⁹ e o MAM do Rio de Janeiro⁶⁰ se destacam imediatamente no cenário nacional por estarem localizados nos maiores centros urbanos do país, cidades com notável dinamismo cultural. Trata-se de instituições emblemáticas, ativas e muito acessadas pelo público local e por turistas. Os dois museus possuem importantes acervos permanentes, sempre expostos em recortes curatoriais diferentes, excluindo a monotonia de expografias permanentes ou de longa duração. Além disso, trazem a sensação de ineditismo aos seus visitantes, inclusive aos frequentadores mais assíduos. As exposições temporárias integram a esse acervo próprio obras advindas de empréstimos, comodatos, ou mesmo trazem criações novíssimas, comissionadas a artistas de produção vigente, especialmente para essas mostras. Ambas as instituições dispõem de vasto material multimídia em seus *websites*, bem estruturados e atualizados.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) foi fundado em 1948, tendo como primeiro presidente Raymundo de Castro Maya, um empresário e colecionador de arte, e, como presidente de honra, Gustavo Capanema, que foi Ministro da Educação e da Saúde no período em que se projetou e se construiu o icônico edifício modernista que sediará esse Ministério no Rio de Janeiro⁶¹, ainda capital federativa. O MAM-RJ detém uma das mais

⁵⁹ Ver mais em: <<https://mam.org.br/>>.

⁶⁰ Ver mais em: <<https://mam.rio/>>.

⁶¹ O projeto do Ministério da Educação e da Saúde (MES) foi concebido em 1937 por Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge M. Moreira e Lucio Costa, que contaram com a consultoria de Le Corbusier, arquiteto francês considerado o pai da arquitetura modernista. Sua construção foi finalizada apenas em 1945 e precocemente tombada pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (Iphan) em 1948. O monumento é considerado um marco na arquitetura modernista brasileira, colocando o Brasil como uma referência internacional. Posteriormente, o prédio recebeu o nome de Palácio Gustavo Capanema, em homenagem ao ministro da Educação e da Saúde durante a execução do projeto. O palácio integra obras de expoentes modernistas das artes plásticas

relevantes coleções de arte moderna e contemporânea da América Latina, com mais de 16 mil obras, incluindo o acervo pessoal do colecionador Gilberto Chateaubriand⁶². É uma instituição cultural constituída como sociedade civil de interesse público, sem fins lucrativos, apoiada por pessoas físicas e por empresas. Sua atuação se dá a partir do tripé arte-educação-cultura. Ao longo de sua história, realizou exposições que até hoje marcam as expressões e as linguagens das artes e da cultura, tendo sido palco de movimentos que transformaram o país⁶³.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi também fundado no ano de 1948, quando o acervo de Ciccillo Matarazzo foi doado para a Universidade de São Paulo (USP)⁶⁴, sendo ele próprio fundador e primeiro presidente do MAM-SP (Tosetto, 2020; Oliveira, 2015). Localiza-se sob a marquise do Parque Ibirapuera, em São Paulo, em um edifício inserido no conjunto arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer em 1954 e reformado por Lina Bo Bardi em 1982 para abrigar o museu. Caracteriza-se como uma sociedade civil de interesse público, sem fins lucrativos. Seu acervo possui mais de 5 mil obras de arte moderna e contemporânea, principalmente brasileira. Segundo seu *website* oficial, “tanto a coleção como as exposições privilegiam o experimentalismo, abrindo-se para a pluralidade da produção artística mundial e a diversidade de interesses das sociedades contemporâneas” (MAM, 2023).

Por não haver em Curitiba, a cidade que elegemos para desenvolver essa pesquisa, um MAM, elegemos o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC), que é a instituição mais voltada às pautas ligadas a essa pesquisa no estado do Paraná. Apesar de seu nome, reúne em seu acervo permanente grande número de obras modernistas e foi criado em 1970 sob orientação do então chefe da Divisão de Planejamento e promoções Culturais da Secretaria da Educação, o artista Fernando Velloso. Já em 1972 promoveu eventos inéditos, como a comemoração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna⁶⁵. Infelizmente, não encontramos a

brasileiras, como Candido Portinari, Bruno Giorgo, Adriana Janacópulos, Celso Antônio e Jacques Lipchitz, bem como os jardins projetados por Burle Marx (ARCHDAILY TEAM, 2023).

⁶² Segundo Teixeira (2022), Gilberto Chateaubriand, diplomata de formação e filho do homem mais poderoso do Brasil: o dono dos Diários Associados, Assis Chateaubriand, fundador do Museu de Arte de São Paulo (Masp). Foi, como o pai, mecenas por paixão e reuniu uma das mais significativas coleções de arte moderna e contemporânea do Brasil.

⁶³ Ver mais em <<https://www.museusdorio.com.br/site/index.php/museus-cidade-do-rio/area-de-planejamento-2/item/80-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-mam-rio>>.

⁶⁴ Segundo Oliveira (2015), Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Ciccillo Matarazzo, estudou engenharia na europa e tornou-se o único proprietário e administrador da Metalúrgica Matarazzo-Metalma, império erguido por seu tio. Entusiasta das artes, graças à ajuda do grande industrial norte-americano, Nelson Rockefeller, da Standard Oil, ele consegue acordo de cooperação com o Museum Of Modern Art – MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York). A partir de então, assume a responsabilidade do projeto para a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP).

⁶⁵ Ver mais em: <<https://www.mac.pr.gov.br/Pagina/Historia>>. Acesso em: 03 maio 2023.

mesma vastidão de informações e de atualizações em seu *website* oficial, como no caso dos MAM do Rio e de São Paulo, mas é possível coletar dados relevantes à pesquisa, com lacunas que as entrevistas poderão preencher.

Notamos, então, ao analisar os dois MAM e o MAC que não há distinção prática entre as terminologias Moderna e Contemporânea para os exemplos selecionados. Os três museus, de forma muito semelhante, se originaram com obras modernistas e seguem atualizando seus acervos com produções de caráter pós-moderno/contemporâneo. Os três perpetuam, dessa maneira, o gosto disruptivo anti-academicista preconizado pelos artistas do início do século XX, que hoje, enquadrados historicamente, são chamados de *modernistas*.

Colocadas essas descrições sobre os três museus inicialmente selecionados para exame de suas exposições, avançamos para alguns aspectos específicos da metodologia. De acordo com Gil (2002), para um conhecimento atingir o *status* de ciência, é preciso que, na investigação proposta, estejam definidos claramente o objeto de estudo e os métodos a serem adotados. Estando postos os objetos, vamos aos métodos. Definir procedimentos metodológicos em estudos interdisciplinares é tarefa complexa e necessária para que seja possível entregar um desfecho coerente.

As Ciências Ambientais evoluem necessariamente das áreas clássicas do conhecimento: as chamadas Ciências Físicas, Biológicas e Sociais. É recorrente que as Ciências Humanas, como a História, o Direito e as Artes, abordem aspectos ambientais, e mesmo a Economia, a Administração e as Engenharias vêm tratando sobre a utilização dos recursos naturais e sobre os riscos das atividades humanas na incontornável tensão que ocorre no interior do tema “sustentabilidade”. Mas, entre as diversas ciências que envolvem as questões ambientais, “a educação constitui, possivelmente, a que mais tem sido requisitada a oferecer contribuições neste campo” (Gil, 2002, p. 578), como elemento crítico no combate à crise ambiental, incorporando as dimensões socioeconômica, política, cultural, comunicativa e histórica, considerando-se, assim, as condicionantes locais.

Também nos cabe discorrer brevemente sobre os paradigmas influenciadores adotados pelo metodólogo. Muito embora a exploração seja constituída de procedimentos técnicos, é relevante a “visão de mundo” de quem escreve. No campo das pesquisas sociais, o enfoque positivista ainda apresenta certa hegemonia nas pesquisas brasileiras, assim como tem ocorrido nas pesquisas socioambientais, mas os paradigmas crítico e fenomenológico têm ganhado campo (Gil, 2002) inclusive na área de educação ambiental.

O paradigma crítico fundamenta-se na crença de que uma pesquisa em educação ambiental deve ser utilizada com o propósito de emancipar as pessoas por meio da crítica às ideologias que promovem a inequidade e da promoção de mudanças no conhecimento e nas ações das pessoas com vistas à melhoria das condições sociais (Gil, 2002. p. 582).

Em uma visão dialética de mundo, a qual entendemos ser bastante adequada ao desenvolvimento frente às condições globais de múltiplas crises, o paradigma crítico é aquele que melhor se enquadra em nossa investigação. Historicamente, a produção artística carrega aspectos críticos de produção e de interpretação. Na arte e na museologia contemporânea, eles ganham centralidade em um novo *status*: o de crítica. As produções meramente plásticas, o belo pelo belo, o objeto pelo objeto, são menos consumidas pelo público engajado, e as artes decorativas são banalizadas pela intelectualidade e pelos artistas politicamente engajados.

Barreto (2020) argumenta que essa banalização das artes decorativas reflete uma visão limitada e elitista da arte, na qual estética e funcionalidade são subvalorizadas em relação ao conteúdo político e social. Ele destaca que, embora a arte socioambiental tenha um papel crucial na conscientização e na luta por mudanças, as artes decorativas também têm um valor significativo que não deve ser ignorado. Barreto (2020) aborda a evolução da arte brasileira no contexto das desigualdades sociais e das preocupações ambientais. O livro investiga como artistas e críticos de arte têm reagido aos desafios socioambientais, frequentemente desprezando as artes decorativas em favor de uma arte mais engajada e politicamente mais consciente.

Sob o prisma da educação, que busca transformar indivíduos pelo conhecimento e pelo desenvolvimento cognitivo individual e coletivo, trabalharemos conceitos e verificaremos as formas com que se reproduzem nos nossos objetos de pesquisa as exposições temporárias. A educação tem como missão fundamental formar cidadãos e integrar na contemporaneidade o que chamamos de “Educação Ambiental” (EA). O termo EA soa, a princípio, como uma formação técnica e especializada, mas, no fundo, deve ser encarado como fundamento para a formação básica cidadã. Por essência, a EA deve ser compreendida como uma agenda multi-inter-transdisciplinar, como Floriani (2013) sugere em suas reflexões epistemológicas. As abordagens em EA podem estar permeadas em diversas práticas educacionais e culturais, bem como presentes em diversas fases da vida do ser-humano (Anjos, 2010; Antunes, 2020).

4.2. METODOLOGIA EXPLORATÓRIO-BIBLIOGRÁFICA

O lugar de fala do pesquisador é fundamental para a compreensão e para a interpretação dos dados coletados. Reconhecemos que o pesquisador não é uma entidade neutra, mas alguém

com experiências, conhecimentos e perspectivas que influenciam o processo de pesquisa e de interpretação dos dados. Nesse sentido, é essencial que o pesquisador reflita sobre seu próprio posicionamento, sobre suas expectativas e sobre seus preconceitos, garantindo uma abordagem crítica e consciente durante toda a investigação (Bauer; Gaskell, 2003).

A metodologia qualitativa é particularmente adequada para explorar experiências subjetivas e contextuais, pois nos permite captar a riqueza e a complexidade das experiências dos entrevistados e dos materiais observados oferecendo uma compreensão mais profunda e detalhada dos fenômenos estudados. Nela, a reflexão crítica do pesquisador é essencial.

A principal técnica de coleta de dados utilizada foi a entrevista em modelo semiestruturado, que se caracteriza por sua flexibilidade e pelo aprofundamento que permite, de modo que os entrevistados podem compartilhar suas histórias e suas experiências de maneira espontânea e detalhada (Bardin, 2009). As entrevistas foram conduzidas com foco em episódios específicos relacionados às produções expositivas, no recorte temporal pretendido, permitindo esclarecimentos sobre eventos concretos.

Por isso elegemos entrevistas em profundidade semiestruturadas: ela encoraja os entrevistados a refletirem sobre o passado recente e sobre suas próprias atuações profissionais. Como afirmam Bauer e Gaskell (2003), as entrevistas em profundidade proporcionam uma referência concreta a acontecimentos específicos, o que é essencial para a análise das produções expositivas no contexto do Centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil.

A análise dos dados coletados, que incluem os textos de apresentação curatorial, as imagens das exposições e as falas dos curadores, foi realizada por meio de técnicas metodológicas com ênfase qualitativa e interpretativa (Bardin, 2009) descritas com maior minúcia ao início do Capítulo 4, de análise. A abordagem interpretativa nos permite compreender não apenas o conteúdo das entrevistas e dos materiais, mas também os significados e as implicações subjacentes nas histórias contadas pelos entrevistados.

O procedimento de análise de conteúdo envolveu a identificação e a categorização de temas focais em nossa pesquisa, mas também aqueles recorrentes trazidos pelos dados levantados. A interpretação dos textos e das imagens, em conjunto com as experiências compartilhadas, nos possibilitou contextualizar os relatos dentro dos marcos institucionais, políticos e sociais das produções expositivas, o que levou a uma compreensão reflexiva e aprofundada dos fenômenos estudados, valorizando as perspectivas e as vivências dos participantes.

A metodologia adotada nesta pesquisa, centrada nas entrevistas semiestruturadas e na análise qualitativa interpretativa, com cruzamento teórico previamente revisado, e nos

documentos complementares supracitados, proporcionou uma abordagem rica e detalhada para a compreensão das produções expositivas sob o marco do Centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil. Por meio da reflexão sobre o lugar de fala do pesquisador e da valorização das falas dos entrevistados, foi possível explorar os tópicos por nós elencados para a compreensão dos fenômenos museológicos, na pauta socioambiental no recorte temporal proposto.

A fase de planejamento, já explorada na Introdução deste trabalho, compreendeu a formulação do *problema*, a *premissa de pesquisa*, e os *objetivos* – geral e específicos. A coleta de dados, de forma a alcançar os objetivos apresentados, foi realizada de três principais modos. Em primeiro lugar, fizemos uma fundamentação teórica com base na literatura já produzida sobre os conceitos envolvidos na pesquisa, formando os chamados “Capítulos teóricos” 1 e 2. Em segundo lugar, coletamos as informações disponíveis abertamente ao público dos museus selecionados, sendo: a) via meios digitais: *websites* e redes sociais (inclusive arquivos para *download*); b) via meios físicos: exposições (visualização imagética de obras de arte e percepção ambiental de expografia), plotagens (textos disponíveis no ambiente expositivo, incluindo etiquetas ao lado das obras) e impressos (*folders* e catálogos). Em terceiro lugar, entrevistamos representantes dos museus: os curadores. Assim, uma vez estabelecidos os conceitos que nortearam nossa prática, nos confrontamos com a realidade empírica para se alcançar as análises interpretativas das dialéticas teórico-práticas pretendidas.

A coleta de dados, através da técnica de observação, buscou conseguir informações, utilizando os sentidos no objetivo de alcançar certos aspectos da realidade, à primeira vista incompreensíveis (Silva; Fossá, 2015). Esse é um instrumento de investigação advindo do campo da Antropologia, onde se constitui uma técnica de pesquisa fundamental que auxilia o pesquisador a obter e a identificar indícios sobre os objetivos de que os indivíduos não têm consciência, e que, entretanto, guiam seu comportamento. A observação contemplativa e exploratória desempenha papel importante, pois coloca o investigador a estabelecer um contato direto com a realidade estudada (Marconi; Lakatos, 2002).

Na revisão de literatura, obedecemos a uma lógica de raciocínio que parte do conceito de arte como elemento socioambiental, ou seja, é uma estância simbólica, materializada por diversos objetos e/ou performances, que está em nossas vidas cotidianas, em nossa história e nos territórios que ocupamos e onde nos reconhecemos. A arte é elemento de futuro: mune-se de saberes coletivos do passado em evoluções geracionais, é executada no presente e permanece no futuro, por mais efêmera que seja sua existência. Nem toda manifestação artística precisa ser resistente ao tempo, como costumam ser as esculturas, as pinturas e, por essência, a

arquitetura. Mesmo se for de caráter fugaz, a exemplo de performances em museus ou em outros ambientes urbanos, se mantém viva no imaginário dos observadores, enquanto manifestação artística em seu legado cultural. Essa permanência podemos observar nas tradições musicais e nos ritos religiosos.

Os três museus selecionados para este estudo foram visitados pessoalmente durante os anos de 2021, 2022 e 2023, sendo possível observar uma parcela considerável das mostras organizadas nas Tabelas 2 e 3. As exposições em que não houve possibilidade de apreciação presencial por nossa parte foram avaliadas a partir dos dados disponíveis nos *websites* e nas redes sociais oficiais dos respectivos museus. Eventualmente, recorreremos também a publicações jornalísticas disponíveis na internet sobre determinada exposição.

Para organizar as informações obtidas nas entradas de campo que se sucederam por meio de coletas de informações nos meios digitais e nos meios físico, nós as reordenamos em tabelas, a fim de organizar os dados pertinentes, os pressupostos e os objetivos a serem revisados na etapa analítica da pesquisa. Essa esquematização nos auxiliou na construção das entrevistas institucionais. Consideramos documentos não apenas os escritos, mas também os imagéticos para esta pesquisa.

Na primeira coluna, encontra-se a data de abertura da exposição para o público. Na segunda coluna, a data de seu encerramento. Elencamos todas as exposições temporárias que ocorreram no ano de 2022, mesmo que tenham se iniciado em 2021, ou se encerrado em 2023. Nas terceira e quarta colunas, respectivamente, há o título da exposição e o(s) curadore(s) responsáveis por ela. Já nas colunas quinta e sexta, a partir da leitura atenta dos textos de apresentação curatorial ou dos textos introdutórios das exposições, destacamos se houve ou não interface com a temática socioambiental (“sim”, se houve correlação socioambiental” ou “não”, se não houve), seguido de observação sintética a fim de respaldar o enquadramento. Ainda, embora não se trate de uma análise quantitativa, percebemos a necessidade de entender a proporcionalidade da frequência da temática socioambiental. Para este fim, adicionamos na última linha, na quinta coluna, um dado percentual relativo à incidência de “sim”.

TABELA 2 – LEVANTAMENTO MAM-RIO

	Abertura	Encerramento	Título	Curadoria	Temática Socioambinetal	Observações
1	04/09/2021	06/02/2022	A memória é uma invenção	Beatriz Lemos , Keyna Eleison e Pablo Lafuente	sim	Diversidade, acervos invisibilizados.
2	04/09/2021	13/02/2022	Vulcão	Carmela Gross	não	Projeções na fachada a partir da estética dos vulcões em erupção.
3	09/10/2021	08/05/2022	Composições para tempos insurgentes	Beatriz Lemos , Keyna Eleison e Pablo Lafuente	sim	As obras, criadas por artistas de diversas gerações e contextos, versam sobre as relações entre natureza e comunidades, e trazem cosmovisões em torno de territórios e maneiras de habitá-los.
4	09/10/2021	06/02/2022	O que se degrada segue em frente	Beatriz Lemos	não	Degradação, fragmentos construção civil.
5	13/11/2021	03/04/2022	América	Beatriz Lemos	sim	Território, colonialidade, memória e ancestralidade.
6	13/11/2021	30/01/2022	Whirligig (Molinete)	Beatriz Lemos , Keyna Eleison e Pablo Lafuente	não	reflexão sobre as noções de público e privado e sobre os limites entre percepção e ilusão (instalação)
7	26/03/2022	24/07/2022	Terra em tempos: fotografias do Brasil	Beatriz Lemos	sim	História, território, sociedade, identidade.
8	17/09/2022	26/02/2023	Nos traquejos do tempo [vibração um]	Ana Lira	sim	Oficinas interativas, culturas tradicionais.
9	30/09/2022	11/12/2022	Atos de revolta: imaginando outra história	Beatriz Lemos	sim	Intervenções sobre gravuras de Debret (arte decolonial).
10	17/09/2022	28/05/2023	Atos de revolta: outros imaginários sobre independência	Beatriz Lemos , Keyna Eleison, Pablo Lafuente e Thiago de Paula Souza	sim	Conflitos do sistema colonial, contradições da historiografia brasileira, apagamentos de populações negras, indígenas e mulheres.
11	09/07/2022	18/12/2022	Nakoada: estratégias para a arte moderna	Denilson Baniwa e Beatriz Lemos	sim	Revisão crítica do modernismo e arte indígena contemporânea.
12	11/12/2022	28/05/2023	Aqui Estamos	Beatriz Lemos	sim	Trabalho de mapeamento e interconexão entre indígenas, principalmente em contextos urbanos, seguindo linhas de parentesco construídas a partir da terra e de contatos possibilitados pelas águas.
					75%	

FONTE: O autor (2024).

TABELA 3 – LEVANTAMENTO MAM-SP

	Abertura	Encerramento	Título	Curadoria	Temática Socioambinetal	Observações
1	25/05/2021	22/01/2022	Campo Fraturado, SOS	Cauê Alves	sim	Mundo devastado, colapso da natureza e cultura. "Em vez de promessa de felicidade, de crença num mundo melhor, a obra parece tratar da falência e da impossibilidade de salvação".
2	26/10/2021	06/03/2022	Zona da Mata	Ana Magalhães, Cauê Alves , Marta Bogéa	sim	Violência da colonização, resgate de saberes ancestrais, repactuação da humanidade com o meio natural.
3	16/12/2021	13/03/2022	Os pássaros de fogo levantarão voo novamente. As formas tecidas de Jacques Douchez e Norberto Nicola	Assume Vivid Astro Focus	não	Artistas pós-modernos de tapeçaria tridimensional não figurativa.
4	22/01/2022	26/06/2022	Samson Flexor: além do moderno	Kiki Mazzucchelli	não	Modernismo e abstração.
5	22/01/2022	26/06/2022	Sete décadas de exposições modernistas no MAM São Paulo	Cauê Alves	não	Seleção de cartazes de exposições de artistas modernos.
6	22/01/2022	26/06/2022	Pintura de emergência	Cauê Alves	sim	Destruição de um vasto patrimônio cultural e natural, aquecimento global, polarização política.
7	02/04/2022	03/07/2022	ruptura e o grupo: abstração e arte concreta, 70 anos	Heloisa Espada e Yuri Quevedo	não	Arte abstrata, discussões sobre a forma.
8	02/04/2022	03/07/2022	Retromemória	Cauê Alves	não	Ressignifica perdas do acervo.
9	14/09/2022	10/12/2022	Arte Moderna na Metrópole: 1947-1951 – Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo	José Armando Pereira da Silva	não	Mercado de arte modernista.
10	23/07/2022	15/01/2023	37º Panorama da Arte Brasileira – Sob as cinzas, brasa	Cauê Alves , Claudinei Roberto da Silva, Cristiana Tejo e Vanessa K. Davidson	sim	Propõe desconstruir paradigmas naturalizados em relação ao Brasil Colônia, observa problemas causados pelo modelo de desenvolvimento adotado nos últimos séculos.
					40%	

FONTE: O autor (2024).

TABELA 4 – LEVANTAMENTO MAC-PR

	Abertura	Encerramento	Título	Curadoria	Temática Socioambiental	Observações
1	02/12/2021	03/04/2022	Enquanto Tudo Queima	Ana Rocha e Ué Prazeres	sim	Antropoceno, crise climática, política e sanitária.
2	11/08/2022	31/10/2022	67º Salão Paranaense de Arte Contemporânea	Ana Rocha, Emanuel Monteiro, Fabricia Jordão, Keyna Eleison, Milla Jung	sim	Disputa de narrativas históricas, reparação. Revisionismo de políticas de acervo e aquisição visando ampliação de representatividade de raça e gênero. Expografia multimodal. Ampliação de linguagens artísticas como texto, arte digital, performance e intervenção urbana.
3	11/03/2022	06/05/2022	Em Tempos de Opacidade	Roberta Stubs	sim	Discurso curatorial político de resistência contra censura e ditadura: "o peso das hierarquias ainda insiste em ceifar a vida".
4	05/05/2022	31/07/2022	Insólitos	Pollyana Quintella	sim	Aborda o incomum, o anormal, o não habitual das produções revolucionárias dos anos 1960-70 como luta sociopolítica.
5	18/10/2022	26/02/2023	20 anos de Faxinal das Artes: Lacunas e Processos	Jhon Erik Voese	sim	Residência artística em meio natural, disputa de políticas culturais.
6	18/11/2022	26/02/2023	Interferências	Ana Cavali, Carolina Loch, Cláudia Rejane, Schavarinski Almeida Santos, Cristlene Bueno de Carvalho Galdino, Gilmar Luiz Kaufmann Junior, Joanes Barauna, Lara Naomi Nagata Carazzai, Larissa de Almeida Corrêa, Lucia Venturin de Matos, Milena Carolina Ribeiro, Pedro de Carvalho, Thais Cristina Wroblewski	não	Relação de obras do acervo com o espaço expositivo. Curadoria coletiva da equipe do MAC.
7	10/12/2022	23/04/2023	Os Significadores do Insignificante	Maria José Justino	sim	Materiais reciclados, reversibilidade entre o pobre e o rico.
					85%	

FONTE: O autor (2024).

Realizamos a organização pré-analítica acima referente às três instituições enquadradas em nossa pesquisa, segundo os critérios metodológicos adotados. Entramos em contato, via e-mail, com os curadores que se envolveram com a maior quantidade de exposições por nós enquadradas com relação às temáticas socioambientais⁶⁶, a saber: Beatriz Lemos, pelo MAM-Rio; Cauê Alves, pelo MAM-SP; e Ana Rocha, pelo MAC-PR. Todos concordaram e agendaram prontamente um horário para realizarmos entrevistas online. Por motivos de ordem pessoal e por conflitos de agenda, a entrevista com Beatriz Lemos, mesmo com remarcações, acabou não sendo realizada. Assim, serão aqui analisadas as entrevistas concedidas por Cauê Alves e por Ana Rocha, como veremos com maiores detalhes a seguir.

3.3 ENTREVISTAS COM ATORES INSTITUCIONAIS

Pelo escopo interdisciplinar desse trabalho, sem se excluírem eventuais elementos quantitativos, realizamos pesquisa de ênfase qualitativa, pois “a pesquisa qualitativa envolve processos e contextos históricos, e busca mostrar a complexidade e as contradições dos fenômenos” (Oliveira Jr. et al, 2012, p. 195). As abordagens qualitativas servem ainda para se entender a relação entre a pluralidade e a singularidade dos fenômenos, segundos os autores, e seus contextos podem envolver o campo empírico local, regional e/ou nacional.

⁶⁶ Excluímos curadores convidados a fim de trabalhar com pessoal próprio das instituições e assim absorver dados não apenas relativos às exposições, mas também à gestão museal.

Estudos qualitativos exploratórios vêm ganhando, ao longo do tempo, notoriedade nas pesquisas, substancialmente em trabalhos, como essa dissertação, fundamentados nas abordagens das Ciências Sociais, tendo em vista temas emergentes relacionados à subjetividade da arte e da educação. A cientificidade se estabelece ao seguirem estes estudos recomendações e etapas necessárias para a construção da análise, previstas por autores que propuseram ou popularizaram o uso da técnica, como Bardin, a partir da década de 1970 (Silva; Fossá, 2015).

Uma vez colocadas as questões metodológicas nesses termos, já não cabe a tensão entre objetividade e neutralidade, que era própria de algumas áreas, e que também classificava com frequência muitos trabalhos por sua capacidade de distanciamento. Desde a entrada das perspectivas hermenêuticas, da fenomenologia de abordagem qualitativa, das visões sobre o artesanato científico (Becker, 2007), esses aspectos da separação entre saberes objetivos, subjetivos, de neutralidade e de objetividade já não são percebidos como condição indispensáveis ao fazer científico. O investigador precisa, com criatividade e com compromisso, eleger e desenvolver os métodos de pesquisa que deem conta de resolver os problemas com os quais se depara e de aprofundar sua consciência relativa aos aspectos históricos, sociais, institucionais, entre outros, que influenciam a produção do conhecimento (Lenoir, 1998).

Para tanto, o caminho que elegemos coloca em diálogo campos de abordagens da realidade, seja dos sentidos produzidos por pessoas, instituições, ou por textos. Assim, toda a realidade investigada, interpretada e sistematizada nesse trabalho é, também, uma construção dos enfoques que propusemos como premissas, os quais poderão explicar as hipóteses e cumprir com os objetivos dessa investigação.

É no diálogo entre dados e teorias que se concentra a riqueza da pesquisa propriamente dita, como expressa Cecília Minayo (2003), ao afirmar que a relação entre teoria e realidade empírica se dá em um processo dialético, na medida em que a realidade informa a teoria, que, por sua vez, a antecede.

Optamos, para coleta de dados, pela realização de entrevistas, pois elas são um dos mais importantes métodos para tal levantamento, visto que a fala dos indivíduos de determinado grupo social pode revelar a base dos sistemas de valores e de normas e os símbolos que orientam seu discurso. Além disso, a fala transmite representações sociais em suas condições históricas, socioeconômicas e culturais, em que o pesquisador entre em contato com uma maiores amplitude e profundidade de informações, capazes de triangular diferentes impressões e observações, e consegue conferir discrepância emergente no decorrer do trabalho de campo

(Bauer; Gaskell, 2003). O método adapta-se ao objeto e isso significa identificar quais as exigências de cada um desses objetos em determinado campo do saber.

Bardin (2009) demonstra interesse pelos estudos inerentes à comunicação visual e teoriza a análise de conteúdo enquanto método, entendendo-o como o conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos para descrição do conteúdo das mensagens, através da prática.

Nesse contexto metodológico, além da coleta de material informacional – documentos museológicos, textos curatoriais, materiais de arte-educação – as entrevistas realizadas e sua análise complementaram, de forma fundamental, as informações necessárias à execução da pesquisa.

A tipologia escolhida é a da entrevista semiaberta ou semiestruturada, a ser realizada com base em um roteiro prévio, disposto nos Apêndices dessa dissertação, seguido da transcrição das entrevistas, localizada nos Anexos I e II. Pudemos adotar essa metodologia pelo recorte compatível com os recursos pessoais, tempo disponível, mas, fundamentalmente, pela abertura encorajadora por parte dos próprios atores representantes dos museus os quais contatamos desde os levantamentos iniciais de campo.

Szántó (2022)⁶⁷ publicou uma série de diálogos realizados de forma remota – devido ao distanciamento físico necessário no período pandêmico – com líderes de 28 museus de diversas regiões do globo. Com enfoques diferentes, a depender da carreira de cada entrevistado, mas principalmente variando de acordo com o histórico e com o posicionamento institucional de cada um dos museus que os entrevistados representavam, as perguntas foram elaboradas como fio condutor das conversas. É neste modelo semiaberto que estabeleceremos as entrevistas de nossa pesquisa. Szántó (2022) nos serve como referência ao situar-se historicamente em um momento próximo de nossa pesquisa e, embora apresente um recorte bastante diverso, se desenvolve a partir de um mundo em drásticas transformações:

Não podíamos prever que a covid-19 continuaria a devastar o mundo de forma tão implacável, gerando novas mutações e dominando novos territórios. [...] Os líderes de museus [...] não podiam imaginar por completo a terrível aceleração da crise climática: a separação de blocos do tamanho de um país das plataformas de gelo

⁶⁷ András Szántó, Ph.D em Sociologia, atua como consultor de estratégia cultural em museus, fundações, instituições ao redor do mundo. Já publicou em diversos jornais e revistas, tais como *New York Times*, *Artforum* e *Art Newspaper*. Foi diretor jornalístico na Columbia University e coordenador de colóquios no Metropolitan Museum of Art, em New York. Desde os anos 1990, organiza conversas e mesas-redondas com líderes do mundo da arte, e media debates da Art Basel Conversations (Szántó, 2022).

polares, as ondas de calor apocalípticas e os incêndios florestais em vastas extensões de terra em dois hemisférios (Szántó, 2022, p. 9).

O autor segue, em seu prefácio, exemplificando algumas transformações, pertinentes à nossa pesquisa, que estão presentes em muitas instituições museais atualmente:

Eles [os líderes de museus] não tinham ouvido falar na contratação de diretores não brancos e de curadores indígenas por algumas de nossas instituições mais importantes. O reconhecimento tardio de artistas marginalizados – na forma de bolsas, exposições, publicações e prêmios – ainda estava por vir (Szántó, 2022, p. 9-10).

Mais adiante, na etapa de análise, serão organizadas e sistematizadas as informações obtidas, com base em Bardin (2009), de forma a alcançarmos o cumprimento dos objetivos propostos e a possibilitar respostas interpretativas ao problema levantado. Nós as confrontaremos, também, com a premissa inicial, a fim de analisar os resultados e as possíveis discussões que suscitarão.

5. PRODUÇÕES EXPOSITIVAS SOB O MARCO DO CENTENÁRIO DA SEMANA DE ARTE MODERNA NO BRASIL

Nesse capítulo, depuramos e aplicamos a metodologia anunciada no capítulo anterior para realizarmos a análise interpretativa das entrevistas realizadas com curadores de museus de arte moderna e contemporânea no Brasil, a partir do enfoque nas abordagens socioambientais que são expostas em suas práticas curatoriais. Os textos e as imagens selecionadas, a respeito das exposições presentes em 2022, fazem parte de nossas investigações e de análises com menor protagonismo e profundidade; ou seja, agem como respaldo e como complemento à análise estruturada a partir das entrevistas realizadas com Cauê Alves, representante do MAM-SP e Ana Rocha, representante do MAC-PR.

Para uma aplicabilidade coerente do método, a análise de conteúdo a qual nos propusemos estabelecer responde à tipologia classificatória, a partir de respostas a perguntas abertas. Sendo assim, os estágios “bardinianos” organizam-se em torno de três núcleos, : 1) A pré-análise; 2. A exploração do material; e, por fim, 3. O tratamento dos resultados: a inferência e a interpretação (Bardin, 2009), conforme esclareceremos:

1. Pré-análise: consistiu em sistematizarmos as ideias iniciais colocadas pelo referencial teórico-bibliográfico e em estabelecermos pontos de interpretação das informações coletadas presencialmente nas exposições e nos dados disponíveis nas plataformas online dos museus. A leitura geral do material eleito para a análise, no caso as entrevistas realizadas com curadores de museus, foram devidamente transcritas, como orienta Bardin (Anexo II). Agendamos as entrevistas com os curadores dos três museus que elegemos como os mais representativos do recorte de nossa pesquisa, a saber: MAM-SP, MAM-Rio e MAC-PR. Como já mencionamos, a então curadora do MAM-Rio, Beatriz Lemos, não pôde conceder entrevista, e, desse modo, seguimos com nossa análise a partir de entrevistas concedidas por Ana Rocha, então diretora e curadora do MAC-PR, e Cauê Alves, no momento curador-chefe do MAM-SP. Ambas as falas foram bastante elucidativas e representativas, perante a perspectiva adotada em nossos objetivos.

De forma geral, efetuou-se a organização do material. Neste ponto, segundo o método de Bardin (2009), estamos habilitados para conduzir as operações sucessivas de análise.

QUADRO 1 – LEVANTAMENTO DE INFORMAÇÕES SOBRE OS MUSEUS EM SEUS RESPECTIVOS WEBSITES

Museus	Programação 2021/2022/2023	Setor educativo	Pesquisa e documentação	Redes sociais
MAC Paraná	Dados parciais	Visitas; guias para educadores; articulação com a sociedade.	Biblioteca, Hemeroteca	Facebook, Twitter, Instagram
MAM São Paulo	Dados completos	Programas permanentes; eixos transversais (ex.: Arte e Ecologia); projetos; festival corpo palavra; cursos; oficinas.	Não consta.	Facebook, Twitter, Instagram, Spotify, YouTube, Google Arts & Culture.

FONTE: O autor (2024).

Previamente, como fonte inicial de dados, destacou-se a realização da técnica de observação direta de exposições nos museus selecionados, de forma presencial, conforme mencionamos no capítulo metodológico. Fizemos isso para facilitar o entendimento do fazer curatorial e expográfico, enquadrados como um formato comunicativo e educacional de museus, de forma geral. Esse tipo de observação ocorre quando o pesquisador está presente no local, monitorando e explorando a cena em pauta, de forma flexível. Essa prática nos remete ao sentipensar – abordagem integradora que combina sentimentos e pensamentos, argumentando que a verdadeira compreensão da realidade social requer uma síntese entre a racionalidade científica e a sensibilidade emocional (Escobar, 2014). Desse modo, encontra-se livre para experimentar diferentes posições, para mudar o foco das observações ou para se concentrar em fatos inesperados, além de permitir o início de um esboço comparativo entre a teoria, a realidade e as diferentes possibilidades que estavam sendo estudadas e a forma como foram observadas empiricamente. Por outro lado, não podemos creditar total confiança às nossas percepções e às nossas impressões sensoriais, pois, vez ou outra, podemos chegar a conclusões precipitadas, visto que nosso olhar é limitado a um único ponto de vista (Cooper; Schindler, 2003).

Na sequência, as plataformas digitais das instituições foram exploradas e, assim, puderam fornecer dados técnicos estruturados, como o período que durou a exposição, quais os profissionais envolvidos, suas imagens oficiais de divulgação (fotografias das exposições) e os chamados textos curatoriais, que explicam ao público de que se trata a proposta. Tanto a pesquisa de campo e quanto a feita nas plataformas *online* foram determinantes para eleger os profissionais a serem convidados para as entrevistas, bem como para selecionar as produções

que contribuiriam com maior assertividade, como exemplos práticos, às etapas que seguem na análise.

2. Exploração do material: iniciou-se a construção das operações de codificação, considerando-se o conteúdo curatorial conceitual e expográfico-imagético das exposições ocorridas no recorte temporal das instituições cujos representantes conseguimos entrevistar. Os recortes dos textos em unidades de registros e a classificação por agregação das informações foram organizadas em categorias simbólicas ou temáticas, iniciais, intermediárias e finais, estabelecendo, assim, um funil interpretativo que nos possibilita fazer inferências. Trata-se, portanto, da transformação dos dados brutos em unidades significativas. Através desse processo indutivo ou inferencial, procura-se não apenas compreender o sentido da fala dos entrevistados, mas também estabelecer, da perspectiva do pesquisador-analista, outra significação pela confluência de mensagens objetivas e simbólicas, as quais fazem sentido aos objetivos da pesquisa (Fossá, 2003). Nesse contexto, foram definidas as categorias de análise, que, em nosso caso, delimitamos em: *1. Os temas socioambientais emergentes; 2. A estratégia curatorial e o ativismo; e 3. A produção do conhecimento e a educação não formal.*

3. Tratamento dos resultados, inferência e interpretação: a inferência, conforme Bardin (2009) discorre, é o processo de derivar conclusões a partir dos dados analisados. Esse processo é crítico na análise de conteúdo, pois envolve a interpretação das informações categorizadas para gerar *insights* significativos. Ou seja, é necessário captar os conteúdos manifestos e latentes contidos em todo o material coletado (entrevistas, documentos e observações). Já a interpretação propriamente é a fase final e mais complexa da análise de conteúdo, onde os dados codificados e inferidos são contextualizados e compreendidos. Segundo Bardin (2009), a interpretação se presta a identificar os significados subjacentes e as implicações dos dados, indo além das aparências superficiais, bem como aplicar um olhar crítico e reflexivo sobre os resultados, questionando suposições e explorando diferentes perspectivas.

5.1 ENTREVISTAS E ANÁLISES

Essa pesquisa trata da experiência de curadores em exercício em museus de arte moderna e contemporânea, no período em que se celebrou o marco histórico dos 100 anos da Semana de Arte Moderna no Brasil. Entrevistas narrativas oportunizam que estes atores, fundamentais no processo expositivo-museal, falem a respeito de suas experiências institucionais e pessoais, a partir de um distanciamento que permite reflexões, visto que as falas ocorreram, aproximadamente, dois anos após o recorte temporal determinado para essa

investigação. Além disso, nos servimos dos textos de apresentação curatorial produzidos por esses curadores e eventuais colaboradores, bem como selecionamos imagens das próprias exposições, o que nos forneceu dados enriquecedores para a interpretação de suas falas, em um contexto expandido.

As entrevistas, realizadas com curadores de instituições de destaque, oferecem um panorama abrangente sobre as práticas e sobre as concepções que norteiam a curadoria atual no país. Esse trabalho se apresenta em um esquema explicativo através de categorias percebidas nas falas dos entrevistados.

Iniciamos a análise abordando brevemente o perfil dos curadores entrevistados, incluindo suas formações acadêmicas, suas trajetórias profissionais e suas visões sobre curadoria. Seguimos, a partir de então, por categorias. A primeira categoria volta-se para avaliar a conexão entre as produções expositivas e as causas socioambientais, principal inquietação desse trabalho com o que chamamos de temas emergentes. Nesse momento, nos valem com maior intensidade dos dados documentais recolhidos, além das entrevistas. Na segunda categoria, abordamos as estratégias curatoriais empregadas pelos profissionais e pelas instituições que representam e tratamos do ativismo no ambiente museal. A terceira e última categoria destaca as formas pelas quais se gera conhecimento e se realiza a educação não formal ao se produzir uma exposição temporária de arte moderna e contemporânea. Finalizamos com um breve apanhado sobre possíveis desafios e oportunidades apresentados aos curadores, considerando o impacto de suas abordagens e as suas perspectivas relacionadas ao futuro dos museus.

Isso foi feito por meio da análise das narrativas realizadas em situação de entrevista, as quais oportunizam a capacidade reflexiva sobre o passado – neste caso específico, bastante recente – e sobre si mesmo, quanto à própria atuação profissional. Trabalhamos, portanto, com narrativas episódicas semiestruturadas, centralizadas no problema de pesquisa. As entrevistas foram conduzidas de forma a encorajar e a estimular o entrevistado a contar acontecimentos importantes acerca dessas produções expositivas e dos contextos institucional, político e social em que se inseriram.

Ao analisar as entrevistas, transcritas a partir de suas gravações de vídeo e de áudio, autorizadas pelos participantes, buscamos compreender como esses dois curadores brasileiros estão correspondendo às demandas contemporâneas por uma curadoria mais consciente e engajada com os problemas ambientais e sociais. Esta análise é fundamental para revelar se há transformações ou continuidades nas práticas museológicas desde a Semana de Arte Moderna, bem como para identificar tendências emergentes que podem influenciar o cenário da curadoria

no Brasil. Isso nos possibilita uma compreensão maior dessa prática e um comparativo com as teorias previamente discutidas neste trabalho.

As entrevistas aconteceram no mês de junho de 2024, a partir de um roteiro semiestruturado com perguntas abertas. Este foi desenvolvido com base no referencial teórico e bibliográfico já apresentado, especialmente pautados pelas perspectivas de Szántó (2022), Obrist (2014) e Vergès (2023). As perguntas elaboradas tinham como objetivo, principalmente, entender como se deu a curadoria nos museus referidos, bem como qual era a percepção do entrevistado sobre a curadoria perante o marco histórico celebrado e sobre suas relações com os temas emergentes da sociedade – principalmente, questões socioambientais. Outro aspecto que abordamos foi a relação que se estabeleceu com o público. Desse modo, nos encaminhamos ao debate sobre a função social do museu e sobre seu papel intrínseco como espaço de educação e de comunicação, tal qual preconizado por Freire (1998). As demais perguntas que compuseram o questionário tinham por objetivo detalhar informações ou esclarecer eventuais dúvidas durante os depoimentos.

Para melhor compreensão de nossa análise, abordaremos os tópicos de interesse nesse exercício de interpretação organizando-os por categorias. Estarão, assim, estruturados em uma corrente compreensiva, que pode não corresponder exatamente à ordem cronológica em que os temas surgiram durante as entrevistas.

5.1.1 Perfil dos curadores

Ana Rocha (AR) cursou Artes Visuais e percorreu um período de experimentações profissionais enquanto estagiária em uma galeria de arte, em uma empresa de restauro de obras de arte e no Museu Oscar Niemeyer, no setor de mediação, ou seja, de viés educativo. Foi com o ambiente da galeria de arte que a diretora e curadora mais se identificou, ao organizar exposições. Profissionalmente, seguiu atuando de forma independente na produção executiva e em curadorias, estabelecendo laços com o setor artístico e museal, em um perfil orientado à prática e à operacionalização de projetos. Paralelamente, fez uma especialização e MBA voltado à gestão. Atualmente, cursa Mestrado em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA/EFLCH/UNIFESP). Seu ingresso na diretoria do MAC-PR ocorreu no início de 2019, a partir de um convite da Secretaria Estadual de Cultura do Paraná, órgão responsável pela instituição.

Cauê Alves (CA) possui perfil acadêmico aprofundado, com Bacharelado, Licenciatura, Mestrado e Doutorado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Fez estágio no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), no setor educativo, e atuou como educador na icônica exposição *Brasil + 500*, referente aos 500 anos do Brasil, sediada no Pavilhão Bienal do Parque Ibirapuera, na capital paulista. Destaca o profissional, em seu depoimento, que sempre teve interesse por arte, estética e museologia. Fez parte de um grupo de crítica de arte, o que o levou a contribuir com publicações periódicas e com participações em galerias privadas, de modo independente. A partir de seu doutoramento, começou sua carreira na docência⁶⁸. Ingressou como curador de museus por meio de concursos, um caminho condizente com seu rigoroso e linear perfil acadêmico, em instituições de organogramas mais estruturados – primeiramente no Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia (Mube)⁶⁹ (2016-2020) e, na sequência, o MAM-SP (2020-atual).

AR, atuando como diretora no MAC-PR, aglutinou diversas funções, dentre elas, a de curadora, uma vez que a instituição é composta por um organograma enxuto. Portanto, o perfil multifuncional da trajetória de AR foi de grande importância para prover não apenas as demandas corriqueiras, burocráticas e operacionais, mas profundas atualizações na estrutura da instituição, a níveis de políticas museológicas e de práticas expositivas, as quais se encontravam em defasagem. A própria entrevistada afirma: “Consegui apresentar um plano [...] dos principais objetivos e desejos que eu tinha para o MAC – o de ser um Museu mais de laboratório, de estar mais próximo da universidade e ser um museu que participe da formação dos artistas, curadores, produtores, da classe artística do Paraná”. Nessa fala, pode-se vislumbrar sua intenção de orientar a instituição à produção do conhecimento e à educação. Menciona que o início de sua atuação no MAC-PR foi de caráter mais diagnóstico – não apenas do acervo e das atividades de rotina, mas igualmente do histórico de atuação do museu perante a sociedade. A partir disso, buscou preencher as lacunas do museu, estabelecendo protocolos, condutas, e diversificação da equipe e das narrativas curatoriais e expográficas.

⁶⁸ É professor do Departamento de Artes da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras, e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (FAFICLA/PUC-SP) e do Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. É professor do curso de Pós-Graduação lato sensu em Arte: Crítica e Curadoria e coordenador do curso de especialização (Pós-Graduação lato sensu) em Museologia, Cultura e Educação da PUC-SP (Regina, 2023).

⁶⁹ Ver mais em: <<https://www.mube.space/>>.

Como curador-chefe do MAM-SP, CA posiciona-se em um organograma mais estruturado, com equipes mais robustas do que as disponíveis no MAC-PR. Apesar disso, o entrevistado afirma se deparar com algumas carências: “Embora eu não seja diretor artístico – que é o que seria, pois no MAM não há um diretor artístico –, há uma diretoria composta por seis membros. Tem um diretor mais voltado para comunicação, um mais para administrativo, um jurídico, uma diretoria que tem presidente, vice-presidente – a diretoria [geral] – e abaixo da diretoria há um superintendente, que cuida das áreas “meio” e o curador-chefe, que cuida das áreas “fins”. Nenhuma é subordinada à outra”. Desse modo, CA é responsável pelos setores Acervo, Biblioteca, Educativo e Comunicação, o que lhe permite uma boa sinergia, em especial com o setor Educativo, como veremos a seguir. Como curador-chefe, realiza a gestão de curadorias, mas também participa como curador diretamente, em uma ou duas exposições ao ano. No papel de curador, trabalha na pesquisa, seleciona as obras, acompanha os artistas; quando há previsão de obras comissionadas, redige o texto, idealiza e edita o catálogo. Em suma, participa ativamente de todas as etapas da exposição, até de sua montagem.

Os entrevistados ingressaram nas suas respectivas instituições no período mais conturbado que nossa geração experienciou: a pandemia causada pelo vírus covid-19 (2020-2022). A situação foi ainda agravada pela gestão pública federal de extrema-direita (2018-2022), pautada por ideais conservadores, inclusive de cunho religioso, com posicionamento sanitário negacionista e avesso às questões educacionais e culturais. Nas palavras de CA, sobre o período: “Não existia Ministério da Cultura; existia uma agenda muito definida de **não** incentivar a cultura e os museus. A arte contemporânea e moderna não eram prioridade”. Como esperado, ambos comentaram sobre o desafio de manter o museu vivo em meio a esse cenário de desmontes.

As dificuldades advindas do período da pandemia não estavam apenas relacionadas ao distanciamento social necessário, mas também a cortes orçamentários, já que a maior parte da renda de ambas as instituições advém de orçamentos diretos do poder público, ou de outros mecanismos que sofrem impactos da União, como Leis de Incentivo – inclusive para o MAM-SP, mesmo em sua condição de instituição privada. Orçamentos complementares advém de Associações – tal qual o “Amigos do museu”, que ambas as instituições desenvolveram –, em que iniciativas paralelas podem gerar alguma renda, por meio de Lei Rouanet, normalmente. AR salienta que 2022 foi o ano da retomada desse contato, de se reestabelecer o vínculo com as pessoas, com o público, o maior motivo de um museu existir.

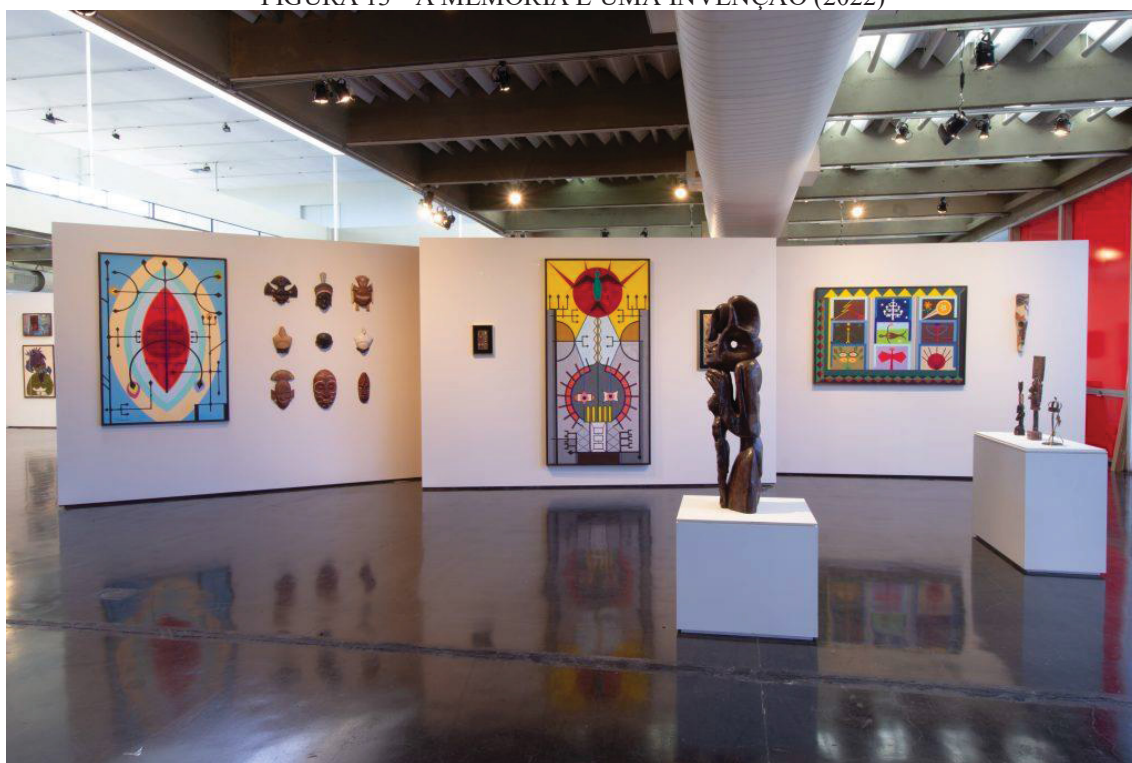
5.1.2. **Primeira categoria:** *Os temas socioambientais emergentes*

Quando iniciamos as coletas de campo, as visitas aos museus de arte nos surpreenderam ao notarmos que, com frequência e proeminência, temas de cunho socioambiental figuravam em cartaz. Essa constatação fica clara, quando retomamos as Tabelas 2, 3 e 4, dispostas no Capítulo 4 dessa pesquisa, que abarcaram os três museus inicialmente selecionados por nós.

No ano de 2022 o MAM Rio exibiu 12 diferentes exposições temporárias. Destas, apenas três (3) não apresentavam correlações com a temática socioambiental. Portanto, a temática emerge em 75% das produções curatoriais. Abaixo, analisaremos alguns exemplos marcantes do que encontramos.

A exposição “A memória é uma invenção”, curada por Beatriz Lemos, Keyna Eleison e Pablo Lafuente, trouxe uma maneira de repensar o acervo próprio, em diálogo com obras emprestadas de outras instituições na intenção de enaltecer o legado artístico cultural da diáspora africana. Para Lafuente, “[...] longe de compensar as violências do passado, acredita [a exposição] em outras formas de criar memórias que inspirem múltiplas possibilidades de vida no presente e no futuro” (MAM RIO, 2024, s. p.) e deste modo pudemos constatar a interface socioambiental perante a consciência segregacionista do passado, gerada pelos mesmos agentes causadores da emergência climática, na intenção de pensar soluções alternativas de inclusão e equilíbrio ecológico, em seu mais amplo sentido relacional humanidade-natureza.

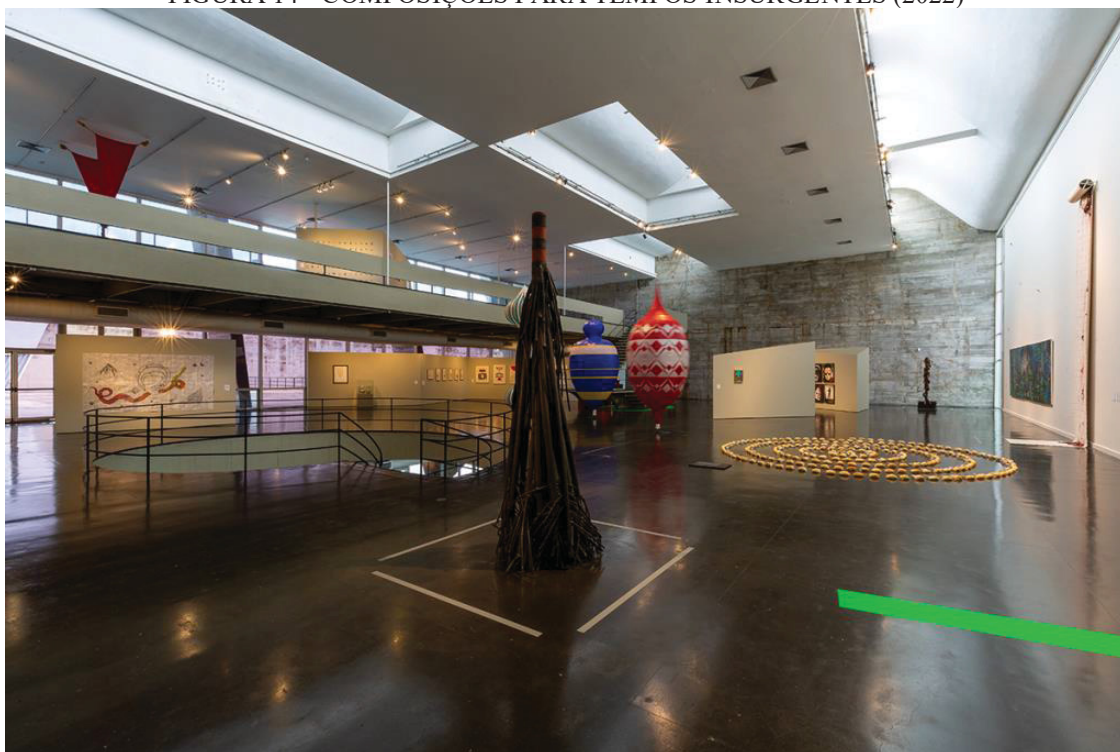
FIGURA 13 - A MEMÓRIA É UMA INVENÇÃO (2022)



Fonte: MAM-Rio (2024).

Em “Composições para tempos insurgentes”, curada por Beatriz Lemos, Keyna Eleison e Pablo Lafuente, expuseram-se obras de artistas de diversas gerações e contextos, as quais versam sobre as relações entre natureza e comunidades, e trazem cosmovisões em torno de territórios e de maneiras de habitá-los. A exposição nos remete diretamente às questões socioambientais de territorialidades e saberes, amplamente discutidas nas pautas pró sustentabilidade.

FIGURA 14 - COMPOSIÇÕES PARA TEMPOS INSURGENTES (2022)



Fonte: MAM-Rio (2024).

“América”, exposição individual da artista goiana Sallisa Rosa, curada por Beatriz Lemos, fez um diálogo entre obras históricas e a produção contemporânea, abordando questões como território, colonialidade, memória e ancestralidades. O discurso decolonial, como vimos anteriormente, é amplamente empregado por autores focados em alternativas futuras de equilíbrio planetário.

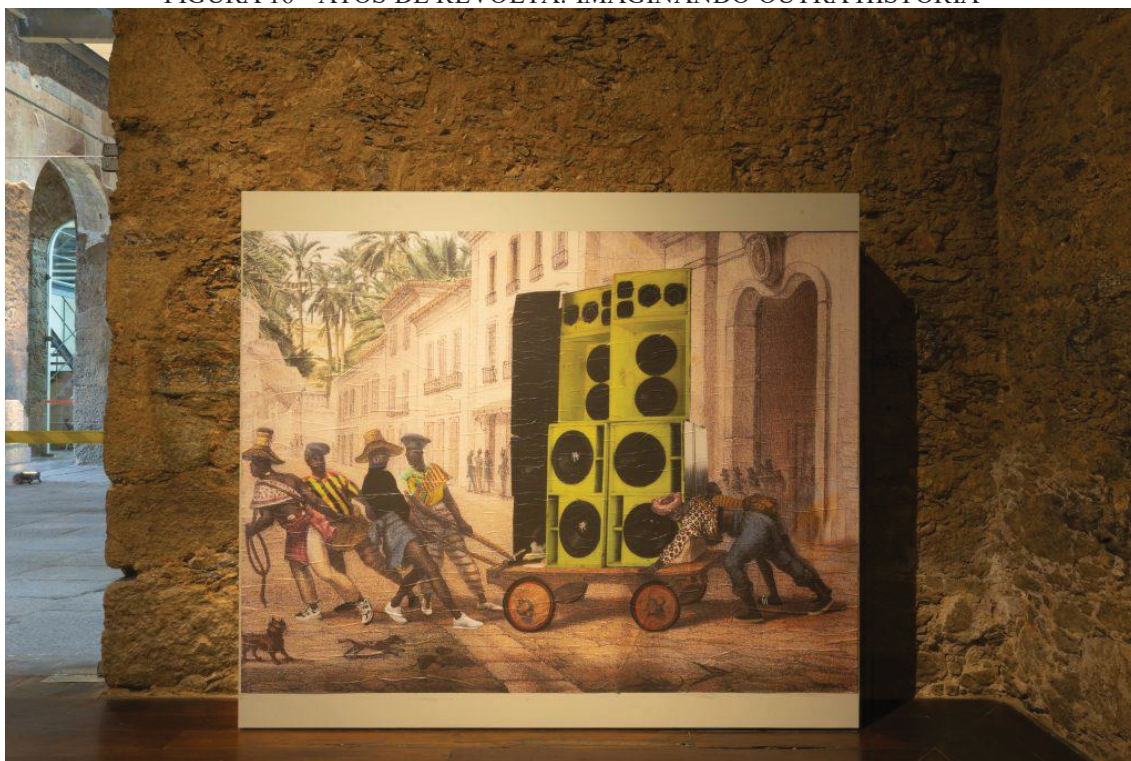
FIGURA 15 - AMÉRICA (2022)



Fonte: MAM-Rio (2024).

Em “Atos de revolta: imaginando outra história”, exposição curada por Beatriz Lemos, a artista Gê Viana reconfigura o imaginário visual que associa corpos racializados a situações de violência, para apresentá-los como agentes e protagonistas. A partir de litografias realizadas no século XIX por Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, a artista apresenta imagens que aludem a cenas cotidianas em que pessoas negras e indígenas ganham o direito ao descanso, à alegria, à abundância, e à liberdade. O discurso imagético e simbólico desta produção sugere o empoderamento de classes subalternizadas, por meio de sátiras contundentes para a reflexão socioambiental pretendida pela curadoria em seu texto de apresentação.

FIGURA 16 - ATOS DE REVOLTA: IMAGINANDO OUTRA HISTÓRIA



Fonte: MAM-Rio (2024).

Já na exposição “Atos de revolta: outros imaginários sobre independência”, curada por Beatriz Lemos, Keyna Eleison, Pablo Lafuente e Thiago de Paula Souza, as obras abordam conflitos do sistema colonial, revelando as contradições que a historiografia brasileira produziu ao gerar o apagamento de personagens determinantes na história nacional, sobretudo de mulheres e de indivíduos oriundos de populações negras e indígenas, em uma mesma linha curatorial percebida em outras exposições aqui exemplificadas, de buscar no passado a consciência no tempo presente, a fim de valorizar as diferenças e engajar o espectador a sopesar novos modos necessários de viver em sociedade e coabitar o planeta.

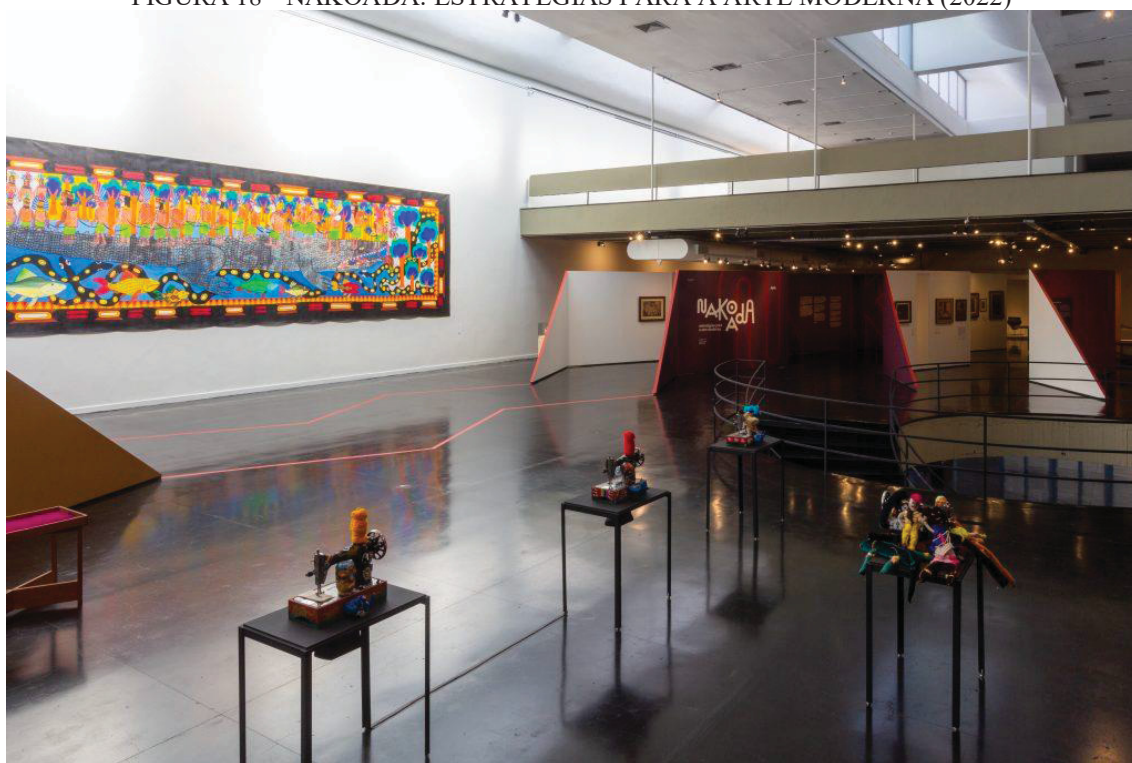
FIGURA 17 - ATOS DE REVOLTA: OUTROS IMAGINÁRIOS SOBRE A INDEPENDÊNCIA (2022)



Fonte: MAM-Rio (2024).

Por fim, a exposição “Nakoada: estratégias para a arte moderna”, sob curadoria de Denilson Baniwa e de Beatriz Lemos, propôs profunda revisão crítica do modernismo, integrando obras de Di Cavalcanti e Tarsila à arte indígena contemporânea, muitas vezes produzidas por coletivos de artistas, mostrando o melhor paralelo dentre os exemplos que trouxemos, em formato expositivo, do mote preterido por esta pesquisa. Observa-se paralelamente dentro do projeto expográfico a mudança dos temas emergentes da sociedade trazidas pelos modernistas de então, versus as causas atualmente defendidas por artistas e curadores ao articularem-se em exposições de caráter ativista abertas ao público.

FIGURA 18 - NAKOADA: ESTRATÉGIAS PARA A ARTE MODERNA (2022)



Fonte: MAM-Rio (2024).

O MAM-SP, no ano de 2022, executou 10 exposições temporárias. Destas, 4 trouxeram os temas socioambientais, como veremos a seguir.

Em “Campo Fraturado, SOS”, o curador Cauê Alves fala sobre um mundo devastado, sobre o colapso da natureza e da cultura, onde, ao invés de cumprir com uma felicidade prometida, ou de transparecer esperança em um mundo melhor, o artista parece preconizar uma espécie de falência inevitável, ou de salvação impossível (MAM-SP, 2024) para um mundo a beira de um colapso ecológico.

FIGURA 19 - CAMPO FRATURADO, SOS (2022)



Fonte: MAM-SP (2024).

Em “Zona da Mata”, curada por Ana Magalhães, Cauê Alves, Marta Bogéa, aparece tematizada a violência da colonização, o resgate de saberes ancestrais e a repactuação da humanidade com o meio natural através do texto curatorial e da expografia.

FIGURA 20 - ZONA DA MATA (2022)



Fonte: MAM-SP (2024).

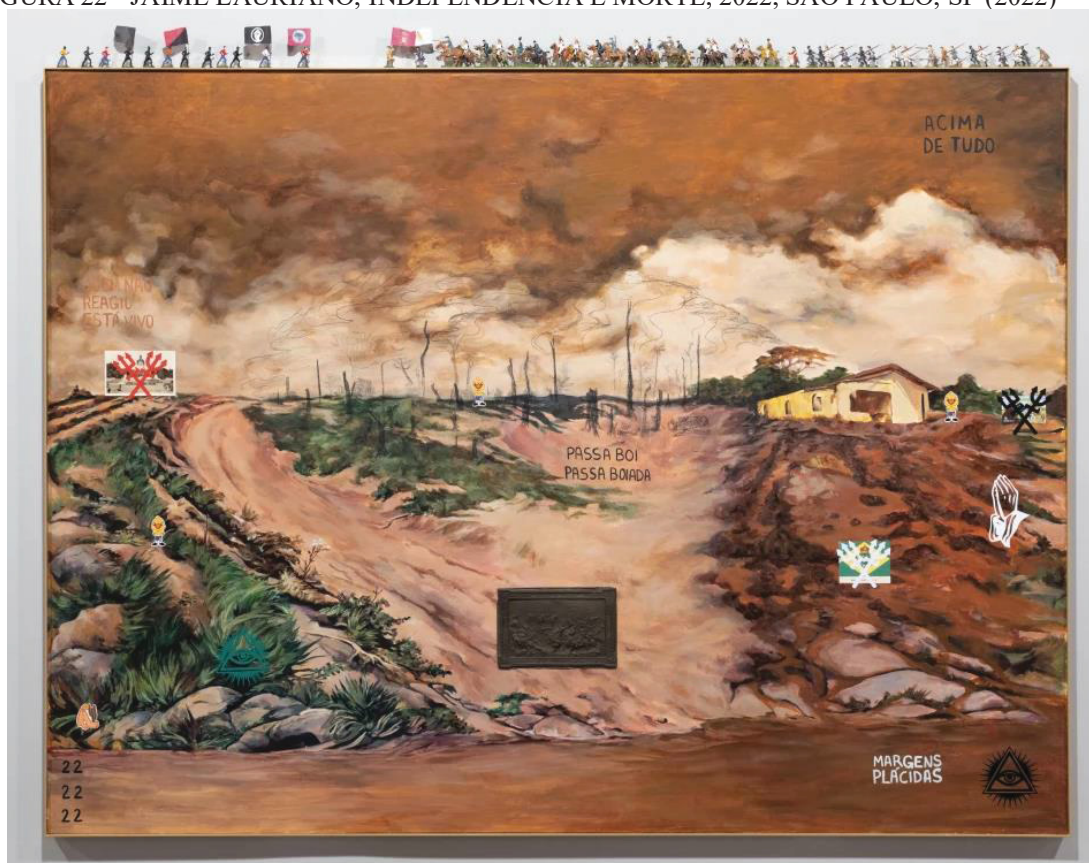
No “37° Panorama da Arte Brasileira – Sob as cinzas, brasa” a curadoria de Cauê Alves, Claudinei Roberto da Silva, Cristiana Tejo e Vanessa K. Davidson, propõe desconstruir paradigmas naturalizados em relação ao Brasil Colônia e observa problemas causados pelo modelo de desenvolvimento adotado nos últimos séculos que perpetuam novas formas de colonialismo, causando enorme dificuldade de se vislumbrar alternativas necessárias para a manutenção da vida humana e não humana no planeta.

FIGURA 21 - 37º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA: SOB AS CINZAS, BRASA (2022)



Fonte: MAM-SP (2024).

FIGURA 22 - JAIME LAURIANO, INDEPENDÊNCIA E MORTE, 2022, SÃO PAULO, SP (2022)



Fonte: MAM-SP (2024).

O MAC PR foi o museu por nós revisado com maior incidência dos temas socioambientais em suas exposições temporárias de 2022, que apareceram em 6 das 7 exposições realizadas no ano, totalizando 85% de recorrência, como veremos a seguir.

“Enquanto Tudo Queima” curada por Ana Rocha e Ué Prazeres aborda o Antropoceno e as crise climática, política e sanitária – temas absolutamente alinhados com nossos estudos bibliográficos e com as discussões de meio ambiente, ecologia e sustentabilidade, assíduas na sociedade contemporânea por conta dos efeitos sentidos por todos decorrentes do desequilíbrio socioambiental.

FIGURA 23 - ENQUANTO TUDO QUEIMA (2022)

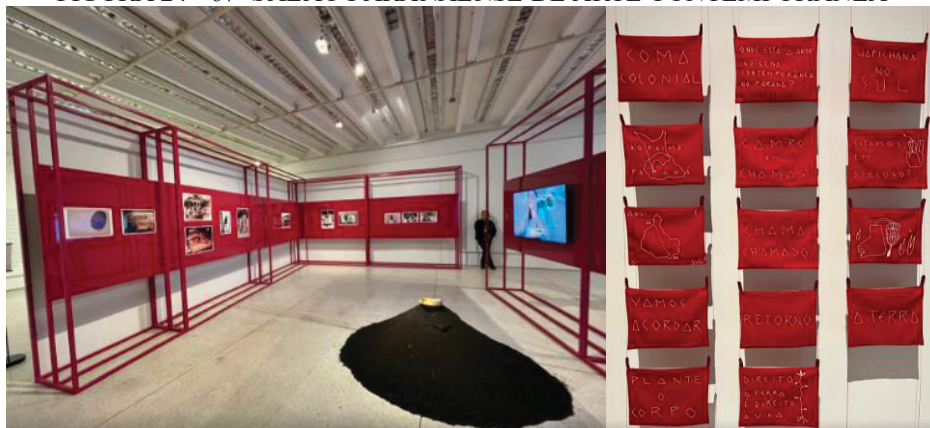


Fonte: MAC-PR (2024).

O “67º Salão Paranaense de Arte Contemporânea” curado por Ana Rocha, Emanuel Monteiro, Fabricia Jordão, Keyna Eleison, Milla Jung, traz à tona disputas de narrativas históricas e de reparações. A mostra estabelece a necessidade de um revisionismo de políticas de acervo e de aquisição, visando à ampliação de representatividade de raça e gênero na instituição. Para isso, serve-se de uma expografia multimodal e faz uma ampliação de linguagens artísticas com texto, arte digital, performance e intervenção urbana, onde é possível observar a relevância das emergências socioambientais desde o edital de seleção, até as obras,

textos e modais de exposição na busca de provocar o expectador a pensar nos ganhos de se promover a diversidade e inclusão em todas as áreas da sociedade, como preconiza, por exemplo, a agenda 2023 da ONU.

FIGURA 24 - 67º SALÃO PARANAENSE DE ARTE CONTEMPORÂNEA



Fonte: O autor (2024).

FIGURA 25 - COMA COLONIAL (2020)



Fonte: Kraw Penas/SECC (2022).

Em “20 anos de Faxinal das Artes: Lacunas e Processos”, o curador Jhon Erik Voese trouxe obras produzidas em Residência artística em meio natural, há vinte anos atrás, a fim de abordar a urgência da disputa de políticas culturais do presente, com relação às culturas originárias, tradicionais e a natureza.

FIGURA 26 - 20 ANOS DE FAXINAL DAS ARTES: LACUNAS E PROCESSOS



Fonte: MAC-PR (2024).

Em “Os Significadores do Insignificante” curada por Maria José Justino, as obras de Efigênia Rolim e Hélio Leites, produzidas a partir de materiais reciclados, exploram a reversibilidade entre o pobre e o rico, trazendo não apenas a questão ambiental por meio dos resíduos urbanos, mas uma tensão social agravada na atualidade, que ignora a emergência planetária abordada diariamente na mídia, e segue nutrindo a busca pelo poder e acumulação, possível a apenas uma camada mínima da sociedade.

FIGURA 27 - SIGNIFICADORES DO INSIGNIFICANTE (2022)



Fonte: MAC-PR (2024).

O material documental disponível nos *websites* oficiais, com textos de apresentação curatorial e imagético, foram fundamentais para esta parte de nossa análise, ainda englobando o MAM-Rio, o qual também teríamos analisado, se a entrevista com a curadora Beatriz Lemos tivesse ocorrido.

Ao serem indagados sobre a principal intenção de narrativa curatorial que entregaram, tanto Cauê Alves quanto Ana Rocha deixam clara a opinião de que o museu atende às demandas emergentes da sociedade. AR pontua, ainda, uma visão peculiar ao descrever sua intenção narrativa como uma estratégia de autocritica do museu:

De olhar para a história do MAC, de entender quais eram as lacunas dessa coleção, qual era a ideia de arte contemporânea que tinha norteado a criação do museu. E de como a gente podia revisar isso [...]. Atualizar, no sentido de trazer essas questões urgentes de hoje, da década de 2020, para a coleção do MAC, para a programação.

A entrevistada segue em sua resposta, chegando a um ponto fundamental de sua explicação para o enfoque de nossa pesquisa:

Não foi intencional trazer questões tipicamente socioambientais para as narrativas curatoriais, mas este é um tema emergente na sociedade, portanto, naturalmente, a museologia o traz, atuando em seu devido lugar de comunicador e educador, como um agente de reequilíbrio social e ambiental. É preciso que agentes influenciadores e tomadores de decisão, como os museus e seus curadores, deem não apenas ouvidos às categorias subalternizadas, mas sim voz, e atuem lado a lado, como aliados na responsabilidade de reequilibrar a sociedade e suas ecologias. Acho que o primeiro deles foi a questão da diversidade da coleção.

Nesse viés, trazemos o pensamento de CA sobre sua intencionalidade curatorial:

A gente discute isso muito aqui no nosso setor. Poderíamos eleger “Esse ano vamos fazer tal coisa”, mas, de fato, em 2021/2022 a discussão sobre a Semana de Arte Moderna foi algo importante no MAM [...] [que tem] uma coleção voltada muito para a arte contemporânea, apesar do nome de *Arte Moderna* [...]. Não diria que tem uma narrativa única, mas a gente tenta dar conta das questões contemporâneas sem “levantar bandeira”. Tenta ser mais orgânico, assumindo que essas são questões fundamentais para o campo da cultura [...]. É dar espaço para todos: não se trata de escolher um único eixo, mas de absorver e estar permeável o suficiente para o mundo próximo das urgências contemporâneas, sem virar as costas, mas também sem ter uma posição... não exatamente “sectária” [...]. Certamente, isso passa também pela questão socioambiental, que a ideia das queimadas [ilegais], as brasas que continuam acesas por baixo dessas cinzas [...], uma metáfora, é uma imagem, que serve tanto para questões ambientais, mas sempre para questões sociais, para questões de resistência, [entendendo a] chama como esse lugar da vibração, da pulsão, mas também num lugar destrutivo, [como] da chama que destruiu o Pantanal, que tem destruído a Amazônia [...]. Trazem discussões sobre os povos indígenas, os povos originários e sobre o modo como eles têm conseguido contribuir pra um equilíbrio do planeta, porque as áreas que eles ocupam são as mais bem conservadas, e os saberes da floresta que eles trazem.

Observamos, nesse contexto, a preocupação de demonstrar, de diversas maneiras, comprometimento com as causas de relevância social, aparecendo de formas ora mais óbvias (a exemplo dos textos de apresentação curatorial das exposições que estabeleceram uma interface mais concreta com os temas socioambientais), ora mais sutis, não apenas pelo envolvimento de obras de arte menos figurativas, de que a compreensão pode não ser imediata, mas também pela acessibilidade física e digital e pela capacidade de atração e de preparo para receber um público diverso, incluindo pessoas com deficiência, grupos marginalizados e comunidades periféricas, reconhecendo as interseccionalidades a fim de transpô-las.

As produções expositivas demonstram esta reflexão por diversas formas. Sobre a experiência no MAM-SP, CA discorre:

Um jeito de abordar o Centenário de 1922, mas também o bicentenário que falava da Independência do Brasil é a partir de uma chave que trazia discussões ecológicas, socioambientais, mas também raciais – discussões com o protagonismo de muitos artistas periféricos, negros, indígenas. Então, a ideia foi problematizar isso a partir dos

artistas contemporâneos [...]. Começaram em 2021, vão se desdobrar em 2022. Foram fundamentais [...] para a programação do MAM, a fim de refletir se sobre esse Centenário de modo crítico, e não só celebratório.

As posições dos entrevistados sobre as questões emergentes estão muito próximas dos argumentos trazidos por suas intenções narrativas enquanto curadores, como já analisamos. Na atualidade, a temática emergente é centrada na demanda da sociedade ampla e não se restringe mais aos interesses das elites, as quais constituíram os museus e que idealizaram o próprio movimento modernista, cem anos atrás.

Para encerrarmos essa seção, trazemos uma observação de AR sobre este processo evolutivo institucional, no que concerne à crise ambiental:

No início dos anos 2000 trouxeram isso [relação com meio ambiente] como uma temática muito forte, mas eu acho que isso só entra como uma preocupação institucional agora, na década de 2020, com políticas de sustentabilidade, de reaproveitamento. Desde pensar “como você vai desenhar uma exposição, e o que é que você vai fazer com aquele monte de MDF?”, até pensar nisso como temática da programação das instituições, é uma questão que hoje eu vejo muito forte e vejo que no início de 2000 foi abordado muito mais como temática das exposições do que como mudanças estruturais, [que] hoje eu vejo [...], desde 5S à coleta seletiva, até o planejamento das aquisições de coleção. Então eu acho que isso hoje é mais estrutural.

Ou seja, a questão socioambiental parece não está mais restrita apenas às temáticas expositivas, mas também a aspectos estruturais e de funcionamento e organização dos museus.

5.1.3. Segunda categoria: *A estratégia curatorial e o ativismo*

Quando do estabelecimento de uma retrospectiva do percurso da arte desde a Semana de Arte Moderna no Brasil, a fim de entender as mudanças significativas na produção e no consumo de arte, a fala dos dois entrevistados revelou um entendimento comum: o de que o divisor de águas nesse cenário foi a institucionalização da arte promovida por esse acontecimento, muito em função da massiva urbanização brasileira e da própria criação dos museus que estamos referenciando. Essas instituições alavancaram a organização da classe artística e do próprio consumo de arte, a partir dos anos 1940/1950. Sobre isso, AR afirma em seu depoimento: “Alguns anos depois, vem a Bienal de São Paulo. Então eu acho que esse cenário é muito fruto da Semana de 1922.” O mercado de arte, hoje, representa cifras de alta relevância, não apenas em investimentos, mas também na economia da sociedade, pois gera empregos, estimula turismo, contrata serviços auxiliares etc. Nesse sentido, CA reconhece: “As

idades são fundamentais para o campo da cultura. É nas cidades que surge essa cultura que eu digo institucionalizada, musealizada”.

Percebemos que ambos os curadores entrevistados partilham dos anseios em atender demandas contemporâneas da sociedade como estratégias curatoriais. Na primeira categoria, fica evidente que a temática socioambiental ali se origina. Portanto, a estratégia curatorial de ambos os entrevistados segue a mesma linha, estando em sintonia com a realidade da população em geral, de forma por que o planejamento curatorial busca ampliar o envolvimento da sociedade com o campo artístico, de modo bastante abrangente, em todas as fases que compreendem uma produção expositiva. Isso afeta o pessoal de pesquisa, a equipe do museu, os artistas selecionados, os produtores técnicos, a aquisição de origens das obras, pois, ao refletirem os interesses do público, acabam atraindo-o, em um movimento que se retroalimenta.

Os museus buscam em suas estratégias, aproximar-se de forma efetiva do público, contemplando, assim, temáticas diversas em suas exposições e dando abertura para a participação do público por meio de canais de comunicação, de ações educativas, de eventos diversos e de editais de participação. O MAC-PR apresenta um projeto chamado “Ocupe o Museu”, quando a sociedade, de forma geral, pode propor, sem maiores burocracias, atividades no interior do espaço museológico, sem que precise se tratar necessariamente de uma exposição de arte ou de atividade direta de arte ou de educação.

O ativismo artístico nas instituições, porém, é compreendido de modo ligeiramente divergente entre os dois entrevistados. AR afirma que, para ela, ter uma postura ativista na atualidade é essencial para subverter a intimidação do espaço elitizado e a sacralização colonial instituída historicamente por museus tradicionais:

A gente precisa estar negociando com as questões urgentes, com o que está acontecendo do lado de fora. Não podemos manter o museu nesse espaço apartado da sociedade, como o modernismo construiu, aqui, dentro do cubo branco, discutindo questões de linguagem, questões específicas da arte. É preciso esquecer que eu sou Ana Rocha, uma mulher bissexual de uma família mestiça com um histórico no Brasil, um país escravocrata da América Latina.

Já para CA o museu já se posiciona politicamente cada vez que traz um artista em exposição, ou seja, entende esse posicionamento como algo inerente ao fazer museal por meio de suas curadorias. No entanto, estritamente falando sobre ativismo, a sua posição de discurso retoma às noções de *essência* do museu de arte, ou seja, afirma que a relevância artística como precursora de outras motivações:

O museu acolhe levando em consideração que o fundamental é a arte. Já tivemos possibilidades de fazer exposições que eram muito mais de movimentos sociais do que de arte. E existem essas

demandas, sobre exposições de movimentos sociais, mas não é o lugar. O museu é de arte. Então o ativismo entra quando ele está no interior da área. Não se trata de fazer campanha política e panfletagem, simplesmente, mas quando o artista elabora as suas questões políticas no interior da sua produção, óbvio que isso está presente. Não tem como dizer que o museu é um lugar neutro, não se pretende.

O ativismo pode ser percebido em obras específicas ou na trajetória de artistas/coletivos, bem como na estratégia curatorial. Sempre que objetos artísticos ou expografias são apresentados em espaço público na defesa de alguma causa, podemos intitulá-la *ativismo*. Em nossa análise, é nítido o caráter de ativismo socioambiental nas três instituições pela simples razão de a temática emergir como alerta para assuntos de tamanha relevância, tanto para o meio ambiente, quanto para a sociedade.

Outro ponto importante tocado por CA é a questão ética que subjaz ao fazer museal. No caso desse trabalho, podemos pensá-la por duas perspectivas: o respeito ao acervo artístico desses museus e a forma com que a curadoria constrói o discurso sobre eles. Nesse ponto, deve-se levar com toda seriedade a poética do artista e de seu trabalho, demonstrando respeito tanto ao artista que a produziu, quanto ao público que a consumirá. Além disso, chamamos atenção para a gestão desses museus e para a forma como eles percebem com austeridade seu posicionamento, como uma Instituição na construção dos discursos institucionais, que nascem, também, a partir das curadorias propostas e desenvolvidas (Meneghetti, 2016).

5.1.4. **Terceira categoria:** *A produção do conhecimento e a educação não formal*

Na prática, o que se pode observar nos museus pesquisados é que a posição do curador tem seus limites de atuação borrados. Nas instituições onde as equipes são enxutas, dificulta-se o estabelecimento de funções bem definidas no organograma de pessoal. Assim, os agentes naturalmente trabalham em sinergia, atuando em várias e diferentes etapas de um processo curatorial, na busca de um mesmo resultado que culmina, por fim, na produção expositiva (Meneghetti, 2016).

AR afirma: “Consegui apresentar um plano [...] dos principais objetivos e desejos que eu tinha para o MAC ser um Museu mais de laboratório, de estar mais próximo da universidade e ser um museu que participe da formação dos artistas, curadores, produtores, da classe artística do Paraná”. Ela prioriza, portanto, um espaço onde se pode vislumbrar sua intenção de orientar a intuição à produção do conhecimento e à educação. CA, como curador-chefe do MAM-SP, como vimos, mesmo em um museu com uma estrutura um pouco mais definida, ainda exerce múltiplos papéis, responsável por setores diversos.

O incremento de obras nos acervos, em especial obras contemporâneas, carrega a essência do fazer museal em instituições modernas e contemporâneas. Para isso, adota-se o mecanismo de prêmios aos artistas que têm suas obras adquiridas pelo museu, mediante um rigoroso critério estabelecido em edital pela instituição. Ou seja, são obras selecionadas por rigor técnico que atendem ao plano museal das instituições, visando, inclusive, a atração de público. Ou seja, se a sociedade muda, é preciso contemplar essas mudanças no acervo, como já mencionado na categoria anterior de nossas análises e, nesse sentido, editais são formas de produção do conhecimento a partir do momento em que oportunizam a criação artística e a pesquisa, tanto de quem produz, quanto de quem observa as criações. Novamente, trata-se de um ciclo que se retroalimenta em termos de produção de conhecimento, pois o próprio fazer artístico e todas as demais ações/atividades a ele relacionadas podem desdobrar-se a partir de manifestações de arte, tais como críticas, exposições, interações, referenciais teórico-imagético etc.

A definição de museu pelo Conselho Internacional de Museus (Icom) e pela Política Nacional de Museus (PNM) do Brasil se fazem presentes a todo o tempo no discurso dos entrevistados, com protagonismo absoluto no tocante ao viés educacional. Isso pauta a responsabilidade de ambos em preservar e em comunicar o patrimônio cultural para promover a compreensão e o aprendizado contínuo na sociedade. Os setores de Pesquisa, de Educação e de Comunicação são mencionados continuamente na fala tanto de CA, quanto de AR.

A promoção de programas de formação e de capacitação para profissionais de museus e para professores da rede pública de escolas, como multiplicadores do conhecimento difundido em visitas escolares; a divulgação dos acervos e das atividades dos museus por diversos meios contemporâneos, a exemplo das redes sociais digitais; o desenvolvimento de ações que aumentam a visibilidade e a relevância dos museus na sociedade; o fomento à pesquisa científica; a documentação dos acervos; e, naturalmente os programas educativos, são algumas das atividades planejadas para corresponder à demanda de diversos públicos, como escolas, famílias e grupos comunitários, com o objetivo de facilitar o aprendizado e a interação entre público e acervo. AR comenta sobre projetos expositivos que incentivam a participação ativa dos visitantes, utilizando tecnologias e abordagens inovadoras para engajar diferentes audiências:

Visitar uma exposição tem várias camadas: você pode circular pela sala de exposição como se você estivesse vendo vitrines do shopping center. Em 5 minutos, você sai da sala. Você tem uma caminhada contínua que vai até o final da sala e volta. Ou você pode ter uma visita em que o trabalho te aproxime dele. Ter uma etiqueta com um pouco mais de texto? Você pode ler essa etiqueta, você pode se sentar para ver um vídeo. Você pode ter trabalhos que te convidem a

permanecer na sala mais um tempo. E eu acho que tanto uma visita mediada, que é uma visita guiada, com o setor educativo, quanto a atividades de sensibilização dentro da sala são mais uma forma de você construir vínculo com o público.

As intervenções de mediadores culturais que atuam como facilitadores do conhecimento, promovem diálogos e reflexões a partir das obras e temas expostos foram citados por ambos os entrevistados – eles tiveram experiências como educadores mediadores e compartilham a importância desta função. AR defende ainda a aproximação de atividades educativas em espaços expositivos, sendo estes, espaços enriquecedores para as práticas educacionais. CA defende a integração necessária da curadoria com o setor educativo em cada exposição a fim de que não sejam projetos planejados em separado – ao contrário, devem criar e planejar estratégias juntos para as produções expositivas. Exemplifica, pensando no objetivo na nossa pesquisa: “O museu como um lugar da educação – e a educação socioambiental também é fundamental – então a gente tem linhas de trabalho educativo nas exposições que abordam isso.”

FIGURA 28 - AÇÕES EDUCATIVAS EM MAC-PR



FONTE: MAC-PR (2024).

Lembramos que a definição de museu pelo Icom e pela Política Nacional de Museus do Brasil refletem uma visão de museus como agentes de transformação social e educativa. As entrevistas demonstram, portanto, como esses conceitos são incorporados na prática diária dos museus sob responsabilidade dos entrevistados, destacando seu papel crucial na promoção da educação, da inclusão e do desenvolvimento cultural.

Para finalizar nossa análise, recuperamos as reflexões dos entrevistados sobre a última indagação que fizemos, reconhecendo seu caráter abstrato. Ambos os entrevistados recorreram

sobre o museu do futuro como uma instituição aberta, representativa e relevante para a sociedade ampla e diversificada, produzindo conhecimento por meio de pesquisa e do ensino não formal. CA enfatiza o papel da educação, para que haja um verdadeiro relacionamento com o público, podendo a instituição, assim, atender à sua vocação social:

[O museu] é uma instituição colonial. Não tem como escapar disso. Mas tem como também [...] a gente amenizar ou problematizar, refletir, discutir e dar transparência pra essas questões. [...] A gente acredita que o educativo, ele é fundamental no momento que a gente está revendo o papel do museu no futuro. É o lugar da formação, não é só o lugar da contemplação, [...] é o lugar do estudo, da pesquisa, do atendimento ao público. Então, eu não consigo imaginar que o museu possa abrir as portas sem ter um jeito de acolher os diversos públicos, sem ter estratégias.

Para finalizar esse capítulo, recorremos às palavras de AR, sobre a missão de futuro dos museus: “Construir uma história mais plural, ou pensar em várias histórias”.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na apresentação do Livro “Ainda Moderno?”, de Cavalcanti e Lago (2005, p.09), o então Ministro da Cultura, o músico Gilberto Gil, ícone do movimento tropicalista nos anos 1960, cita Mário Pedrosa, afirmando que “o Brasil é um país condenado à modernidade”. O que quis dizer o célebre curador, responsável pela aclamada 60ª edição da Bienal de Veneza (Biennale Arte, 2024) ao citar a frase imperativa? A resposta está em olhar para o passado e compreender o legado modernista e os desdobramentos desse movimento intelectual e artístico, que foi justamente o foco de inquietação e de interesse dessa pesquisa acadêmica multidisciplinar. Costuramos as teorias de crise socioambiental com as teorias da arte e da curadoria, representadas pela museologia e por seu papel comunicador e educador.

A discussão sobre a temática das curadorias e das expografias no museu é pertinente, pois é por intermédio da exposição que o museu propõe um canal de comunicação entre o acervo e o visitante, possibilitando a interação e a apropriação do conhecimento, não apenas pela fruição estética, mas sim, por uma interpretação crítica e engajada acerca de temas emergentes da sociedade. Isso se dá por meio das relações que se estabelecem entre as obras expostas e os textos curatoriais nas paredes, nas etiquetas das obras, em catálogos e em publicações, sejam físicas ou digitais, sem falar nas ações educativas pretendidas por um departamento especializado das instituições museais (Xavier, 2017). Schwarcz (in CARNEIRO; MESQUITA, 2019, p. 5) salienta que “as imagens produzem sentido em contexto, mas também em relação”; ou seja, o contexto histórico, político, ambiental e as relações que estabelecem entre outras informações comunicacionais e com o(s) observador(es) podem alterar ou aprofundar a compreensão acerca daquela obra.

Reconhecemos por meio da trajetória de muitos artistas que vieram a cabo desta pesquisa que são estes os primeiros atores a compreenderem as urgências da sociedade e imprimirem plasticamente mensagens importantes, muitas vezes de denúncia, que precisam ser exaltadas. O museu, hoje articulado em maior amplitude com a cidade, se torna o “autofalante” destas mensagens, como um lugar de acolhimento de público para apreciação e aprendizagem por meio de expressões plásticas e expositivas. Cabe a futuras investigações descrever em maior detalhamento quais são os atores com maior poder de decisão sobre os temas a serem trazidos aos museus. Seriam os editais elaborados pelo poder público, seriam os Planos Museológicos de cada instituição, seriam os conselhos, naquelas instituições que os mantém, seria a gestão vigente, seriam os curadores - de fato? Seriam ainda os arte-educadores ou seriam os tais artistas, ou os visitantes... ou até mesmo a própria sociedade?

Recordemos: hegemonia eurocêntrica e patriarcal se entrelaça intimamente com o capitalismo, um sistema econômico baseado na exploração de recursos naturais, humanos e sociais em prol do lucro e do crescimento contínuo. A busca incessante por acumulação de capital e de poder segue fomentando práticas predatórias, que impactam diretamente o meio ambiente, desencadeando a crise climática que enfrentamos hoje (Federici, 2017). Sob uma perspectiva decolonial, a análise dessa sociedade hegemônica centrada no homem branco cis-heteronormativo-patriarcal nos permite entender as origens da discriminação social e da subalternização das minorias, bem como suas conexões com a emergência climática que se acentua nos dias atuais.

Isso porque valores como o racionalismo e a supremacia branca estabeleceram uma hierarquia de conhecimento, de poder e de dominação que marginalizou e oprimiu outras formas de ser, de conhecer e de existir. Essa estrutura impôs padrões culturais, sociais e econômicos que se pautam na e que perpetuaram a exclusão e a exploração de indivíduos e de comunidades consideradas “outros”, através de violências e de processos de colonização, que seguem sendo reproduzidos de diversas formas na sociedade contemporânea (Ribeiro, 2018).

O levantamento bibliográfico dessa pesquisa forneceu valiosos *insights* críticos sobre as intersecções entre colonialismo, capitalismo, discriminação social e questões socioambientais, convidando-nos a repensar as relações que estabelecemos com o meio ambiente e com as comunidades historicamente marginalizadas. A luta recente por segmentos da sociedade pela diversidade e pela inclusão está historicamente ligada à atual crise ambiental por várias razões. Dentre elas, populações minorizadas e racializadas, como comunidades indígenas, quilombolas e ribeirinhas, têm um profundo conhecimento do meio ambiente natural e de práticas de vida sustentáveis, no que tange a habitar, a consumir e a extrair da natureza recursos de forma sustentável. Essas comunidades foram, ao longo da história colonial, frequentemente exploradas e deslocadas de suas terras em nome de um suposto progresso e do lucro econômico, resultando em violações dos direitos dessas pessoas, na degradação ambiental e na perda de biodiversidade. Essas comunidades frequentemente enfrentam os piores impactos das mudanças climáticas, apesar de serem as que menos contribuem para as emissões de carbono.

A exclusão dessas vozes tem, por exemplo, levado à falta de consideração de métodos tradicionais de manejo ambiental de fato sustentáveis. As exposições contemporâneas e os museus de arte trazem de forma ativa – e política – obras que representam estes saberes tradicionais, associados às lutas de resistência, diferentemente de cem anos atrás, em que eram

representadas pelo fazer artístico da classe dominante, sendo enaltecidas de forma idealizada ou exótica, como nas obras da famosa pintora Tarsila do Amaral.

As desigualdades estruturais perpassam não apenas cor e raça, mas também gênero, orientação sexual e comunidades marginalizadas do acesso a recursos e à tomada de decisões na sociedade. Assim, o meio ambiente segue sendo agredido, relegado às decisões hegemônicas, que vêm sendo perpetuadas desde a instauração do mercantilismo, o embrião do sistema econômico avassalador atual, que, sem limites, domina e consome o planeta. Há, ainda, muito discurso sobre sustentabilidade, mas pouca prática. Nesse sentido, a batalha por se fazerem ouvir as vozes subalternizadas em exposições contemporâneas dos museus tem contribuído para aumento da consciência a respeito das crises social e ambiental e produzem e disseminam conhecimentos científicos e não científicos. Desse modo, espera-se, a partir da educação não formal e da sensibilização decorrente de estratégias dos museus, promover o engajamento social ativo contra a degradação do meio ambiente e contra a segregação de minorias.

Examinamos nessa pesquisa aspectos emergentes e urgentes no âmbito da dimensão cultural; no campo das artes e da museologia, por meio de objetos criativos e curatoriais, que expressam, em sua materialidade estética, a dimensão simbólica da crise socioambiental, no período em que se celebrou o primeiro centenário do evento mais marcante na História da Arte Brasileira: a Semana de Arte Moderna no Brasil. As instituições prepararam-se para tal reflexão e nos valem de alguns exemplos, a fim atendermos os objetivos estabelecidos a partir de nossas premissas e pressupostos.

Pressupomos que os Museus de Arte Moderna e Contemporânea brasileiros têm permitido espaço significativo para exposições que abordam a temática socioambiental em suas exposições e em suas atividades mais recentes e pudemos constatar que, efetivamente, nas exposições de maior vulto de ambas as instituições pesquisadas, elas se voltaram integralmente às demandas da sociedade por equilíbrio social e ambiental, sob a égide da Arte, como esclarece o curador do MAM-SP, Cauê Alves, em entrevista concedida para essa investigação.

À medida que a crise ambiental, em suas diferentes manifestações e interseccionalidades, afeta a sociedade, as produções expositivas vão organicamente absorvendo as manifestações artísticas, que, à sua maneira, propagam mensagens de ativismo – o chamado ativismo artístico, ou artivismo. Para além dos limites do museu, o engajamento se dá pela abertura e pelo interesse recente destas instituições sobre a vida real, em função de políticas de atração, acessibilidade, comunicação e educação. O engajamento institucional e educacional perante a crise socioambiental contemporânea atende também às premissas

pautadas pelo Icom e pelo Ministério da Cultura, que voltou a existir a partir de 2023, por meio de sua Política Nacional de Museus, abordada no corpo de nossa investigação científica. São constatações que desenvolvemos ao longo do trabalho, de modo a clarificar a problematização da pesquisa.

A bandeira que se ergue por diversidade e por inclusão está intrinsecamente ligada à justiça ambiental, conforme preconizam Acselrad, Mello e Bezerra (2009). Reconhecer e valorizar perspectivas e experiências diferentes é essencial para abordar questões ambientais de forma holística e equitativa, amplamente debatidas em projetos curatoriais retratados.

Sobre esse aspecto, Lisbeth Rebollo Gonçalves (2008, p. 48) comenta que o trabalho de curadoria é crítico, porque “constrói um espaço de experiência”, sendo que esse espaço construído promove relações interdisciplinares com outros campos das áreas humanas e com outras tantas áreas, tornando a prática curatorial semelhante ao processo de um cientista social, que tem a mesma capacidade de interpretar e de analisar um fato social.

As entrevistas concedidas por curadores e a este trabalho foram cruciais para a aproximação dos assuntos revisados, para o esclarecimento de nossas hipóteses, mas principalmente no atingimento de nossos objetivos. Nosso entendimento sobre o universo das produções expográficas sob o marco do Centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil seria superficial se não houvesse a contribuição destes personagens fundamentais para a cultura brasileira. A interseção entre os temas socioambientais emergentes, a estratégia curatorial e o ativismo, e a produção do conhecimento e a educação não formal é fundamental para o desenvolvimento de práticas artísticas e educativas que abordam questões contemporâneas.

Os temas socioambientais emergentes, como a mudança climática, a justiça social e a biodiversidade, são frequentemente o foco de exposições que buscam sensibilizar o público e promover a reflexão crítica. Nesse contexto, a estratégia curatorial se torna um meio poderoso para articular essas questões, utilizando o espaço expositivo como um agente de transformação social. O ativismo, por sua vez, integra arte e ativismo, estimulando ações coletivas e engajadas que visam não apenas conscientizar, mas também mobilizar a comunidade.

A produção do conhecimento e a educação não formal complementam essa dinâmica ao oferecer espaços de aprendizagem alternativos que incentivam o diálogo e a troca de saberes. Através da educação não formal que se desdobra das produções expositivas, essas iniciativas promovem uma compreensão mais profunda das questões socioambientais e capacitam os indivíduos a se tornarem agentes de mudança em suas comunidades.

Assim, a articulação entre essas três categorias potencializa a criação de um ecossistema cultural que não apenas reflete as inquietações da sociedade, mas também promove a ação e o empoderamento dos cidadãos na busca por soluções sustentáveis e justas.

Compreendemos, para além do estético, as formas com que as produções expositivas nos museus de arte no Brasil, sob o marco do Centenário da Semana de Arte Moderna, buscaram incitar a produção do conhecimento científico e não científico em abordagens socioambientais. Observou-se como a seleção de obras de arte e os textos publicados demonstram revisar com afincos conceitos históricos e teóricos da arte como elemento socioambiental, aspecto outrora excludente, hegemônico, e, hoje, disruptivo e voltado à consciência e à inclusão plural.

A disseminação do conhecimento produzido pela arte nos museus avança por diversos modos, a fim de garantir acessibilidade ao público em geral, buscando publicidade por meio de plataformas e redes sociais digitais diversas, mas mantendo o papel fundamental dos setores educativos com suas ações pautadas no principal papel social que um museu pode exercer.

A diversidade de culturas e de conhecimentos está intimamente ligada à biodiversidade e à saúde dos ecossistemas. Proteger e celebrar a diversidade humana é essencial para promover a conservação ambiental e para enfrentar a crise climática. Portanto, a promoção da diversidade e da inclusão não é apenas uma questão de justiça social, mas também se mostra imperativa para a construção de soluções sustentáveis e equitativas para a crise ambiental que vivenciamos.

Através dessa investigação, buscamos contribuir para um entendimento mais profundo das relações entre arte, sociedade e meio ambiente, evidenciando o papel crucial dos curadores na promoção de uma museologia mais inclusiva, voltada à sustentabilidade, no mais amplo conceito do termo, e concluimos na consciência da brevidade de nossa abordagem. Mas, esperamos que esse exercício de pesquisa possa ser ponto de partida para novas investigações interdisciplinares e para ações em maior escala, profundidade e publicidade, na busca de necessários novos modos de coabitar o planeta em reestabelecimento ecológico.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, A. **O bem viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Autonomia literária; Elefante, 2016.

ACSELRAD, H.; MELLO, C.C.A.; BEZERRA, G.N. **O que é injustiça ambiental**. Rio de Janeiro: Garamon, 2009.

AGUILAR N. (Org.). **Artes indígenas**. São Paulo: Mostra do Redescobrimento, 2000.

_____. **A formação do gosto artístico**: museus, academias e crítica de arte. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

_____. **Arte Moderna**. São Paulo: Brasil 500 Anos, 2000. Exposição realizada na Mostra do Redescobrimento, Parque do Ibirapuera, São Paulo.

ALCÂNTARA, M. F. de. **Gentrificação**. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: edUSP, Departamento de Antropologia, 2018.

ALVES, C. A curadoria e outras alternativas. **Bien'art**, São Paulo, n. 10, p. 39, 2005.

ANDRÁS SZÁNTÓ. Disponível em: <<https://www.cobogo.com.br/andras-szanto>>. Acesso em: 1º out. 2023.

ANJOS, A. C. C. **Arte-Educação e Educação Ambiental**: uma reflexão sobre a colaboração teórica e metodológica da Arte-Educação para a Educação Ambiental. São Paulo: edUSP, 2010.

ANGELO, Claudio. **A espiral da morte**: como a humanidade alterou a máquina do clima. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANTUNES, M. H. **Educação Ambiental e Metodologias Ativas**: caminhos e perspectivas. São Paulo: edUSP, 2020.

ARAUJO, E. (Org.). **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, 2010.

ARAÚJO, I. S. **Comunicação e Saúde**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2007.

ARCHDAILY TEAM. **Iphan e Ministério da Cultura elaboram plano de ocupação para o Palácio Gustavo Capanema**, 19 maio 2023. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/1001133/iphane-ministerio-da-cultura-elaboram-plano-de-ocupacao-para-o-palacio-gustavo-capanema?ad_source=search&ad_medium=projects_tab&ad_source=search&ad_medium=search_result_all>. Acesso em: 29 out. 2023.

ARIAS, P. G. Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia. (Primera Parte). **Calle14: Revista de investigación en el campo del arte**, v. 4, n. 5, p. 80-94, 2010.

ARTSOUL. **Exposição o lugar do outro.** Disponível em: <<https://artsoul.com.br/revista/eventos/exposicao-o-lugar-do-outro-do-artista-marcelo-conrado>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

ASSIS, Tatiane. **O Levante Indígena.** Revista Piauí, n 199, 2023. Disponível em <<https://revistapiaui.pressreader.com/revista-piaui/20230401?token=>>> Acesso em: 25 out. 2023.

BARROS, Alexandre. **Com pandemia, setor cultural perde 11,2% de pessoas ocupadas em 2020.** Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/32482-com-pandemia-setor-cultural-perde-11-2-de-pessoas-ocupadas-em-2020>>. Acesso em: 31 abr. 2024.

BARDI, P. M. **O Modernismo no Brasil.** São Paulo: Sudameris, 1978.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo.** Lisboa: Edições 70, LDA, 2009.

BARR JR., A. H. **A History of the Museum of Modern Art.** New York: The Museum of Modern Art, 1946.

BATISTA, Tarciano Silva. **Modernidade e colonialismo: o conceito de vida nua com e para além de Giorgio Agamben.** 2024. Disponível em <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/59814>> Acesso em: 31 agosto. 2024.

BAUMGARTEN, A. G. **Aesthetica.** Frankfurt: Kleyb, 1750.

BAZIN, G. **The Museum Age.** New York: Universe Books, 1967.

BECK, U. **Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade.** São Paulo: Editora 34, 2010.

BELLES, M. **O projeto de Lina Bo Bardi de tornar a cultura popular referência para o desenvolvimento.** 14 nov. 2017. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/mao-do-povo-brasileiro>>. Acesso em: 14 fev. 2024.

BELTING, H. **The end of the history of art?.** Chicago: Chicago University Press, 1987.

_____. **Das Ende der Kunstgeschichte?** Munique: Deutscher Kunstverlag, 1983.

BIENNALE ARTE. **Foreigners Everywhere: 60th International Art Exhibition.** Disponível em: <<https://www.labiennale.org/en/art/2024>>. Acesso em: 18 jun. 2024.

BOFF, Leonardo. **Sustentabilidade: o que é: o que não é.** Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

BONFIM, A. H. A.; DIAS, F. A. C.; TEIXEIRA, M.; HOLANDA, M.; SILVA JR, J. G. Comunicação e arte: estratégias educacionais na saúde em Sobral-CE. **SANARE**, Sobral, v. 7, n. 2, p. 71-78, jul./dez 2008.

BORDA, O. F. **Una sociología sentipensante para América Latina.** Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Buenos Aires: CLACSO, 2009.

BOURDIEU, P. **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

BOURGUIGNON, J. A.; OLIVEIRA JR, C. R. de. **Pesquisa em Ciências Sociais: interfaces, debates e metodologias**. Ponta Grossa: Toda Palavra, 2016.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Educação Crítica: Um caminho para a transformação**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Política nacional de museus**. Brasília: MinC, 2007.

_____. Ministério da Educação. Lei n. 9394, de 20 de dezembro de 1996. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. **Diário oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 20 dez. 1996. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9394.htm#art39>. Acesso em: 06 maio 2024.

BRUM, Eliane. **Banzeiro òkòtó: uma viagem à Amazônia Centro do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BURTON, A. **Vision & accident: The story of the Victoria and Albert Museum**. London: V&A Publications, 1999.

CAMARGO, G. L. V. de. Esculturas públicas em Curitiba e a estética autoritária. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 25, p. 165-175, jun. 2006.

CAMPBELL, B. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CANTON, K. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAPRA, F. **O ponto de mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente**. São Paulo, Cultrix, 1982.

CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. Entre o visível e o não-dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lilia Moritz Schwarcz. **MASP Afterall**, São Paulo, n. 5, p. 1-14, 2019. Entrevista.

CARNEIRO, J. D. **‘Queermuseu’, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio**. 16 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>>. Acesso em: 14 maio 2024.

CASARIN, R. F. **Roberto Burle Marx: relações entre arte e paisagismo**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

CAVALCANTI, L. **Dezoito graus: a biografia do Palácio Capanema**. 2. ed. São Paulo: Olhares, 2018.

CAVALCANTI, L.; LAGO, A. C. **Ainda moderno?**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CESÁRIO, Ana Cleide Chiarotti. **Max Weber e a crise do liberalismo**. Mediações Revista de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina – UEL. v. 9 n. 1 (2004) Disponível em < <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/9054>> Acesso em: 25 agosto 2022.

CHAIA, M. Ativismo – Política e Arte Hoje. **Aurora Revista de Arte Mídia e Política**, v. 1. São Paulo, p. 9-11, 2007.

CHANGEUX, J-P. **O verdadeiro, o belo e o bem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CHIARELLI, T. **De Almeida Jr a Almeida Jr: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

COLI, J. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

COMISSÃO MUNDIAL sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento. **Nosso futuro comum**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991.

CORRÊA, E. S.; BERTOCCHI, D. O algoritmo curador – o papel do comunicador num cenário de curadoria algorítmica de informação. In: XXI Encontro da Compós, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora: UFJF, 2012.

COUCHOT, E. **A natureza da arte**. Trad. de Edgard A. Carvalho. São Paulo: UNESP, 2018.

CURITIBA. **Meio ambiente de Curitiba**. Disponível em: <www.curitiba.pr.gov.br/151onteúdo/meio-ambiente-de-curitiba/182>. Acesso em: 10 jan. 2022.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. de Heci R. Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Casa da Antipatia, 2005.

DEMOS, T. J. **Curating the Anthropocene: Environmental Themes in Art Exhibitions**, 2020.

DEWEY, J. **Art as Experience**. New York: Minton, Balch & Company, 1934.

DORNER, A. **The way beyond “art”**. New York: Wittenborn, Schutz, Inc., 1947.

DUARTE, Nei Santos. **Fatores de risco no ambiente do trabalho de enfermagem em um hospital universitário**. 2010. Disponível em < <http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/11243>> Acesso em: 19 jan. 2024.

EDWARD HOOPER. Disponível em: <<https://www.3minutosdearte.com/en/thoughts/edward-hopper-if-you-could-say-it-in-words-there-would-be-no-reason-to-paint/>>. Acesso em: 17 maio 2024.

ESCOBAR, A. **Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia**. Mendelín: Ediciones UNAULA, 2014.

FAIX; MERGENTHALER, 2016

FALK, J. H.; DIERKING, L. D. **The Museum Experience Revisited**. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2013.

FAVARETTO, C. **Ainda a arte contemporânea**. São Paulo: n-1 Edições, 2023.

FEDERICI, S. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FER, B.; BATCHELOR, D.; WOOD, P. **Realism, Rationalism, Surrealism Art between the Wars**. 2. ed. New Haven: Yale University, 1994.

FERNANDINO, F. **(R)evolução Frans Krajcberg, o poeta dos vestígios**. Rev. UFMG, belo horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 260-277, jan./dez. 2014

FERREIRA, D. P. **Investigações acerca do conceito de arte**. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

FERREIRA, Glória. **A Política das Exposições: Curadoria, Museus e Arte Contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

FIORI, José Luís. **História, estratégia e desenvolvimento: Para uma geopolítica do capitalismo**. São Paulo: Editempo. 2007.

FLORIANI, D. **Crítica da razão ambiental: pensamento e ação para a sustentabilidade**. São Paulo: Annablume, 2013.

FLORIANI, D. **Desenvolvimento sustentável: um percurso permeado de obstáculos e idealizações**, 2023. Revista Brasileira de Desenvolvimento Territorial Sustentável GUAJU, Matinhos, v. 9, 2023 Edição Especial. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/374074761_Desenvolvimento_sustentavel_um_percurso_permeado_de_obstaculos_e_idealizacoes> Acesso em: 20 setembro 2024.

FOERSTER, H. von. **On self-organizing systems and their environments**. In: YOVITS, M. C.; CAMERON, S. (Orgs.) **Self-Organizing Systems**. London: Pergamon Press, 1959, p. 31-50.

FOSSÁ, M. I. T. **Proposição de um constructo para análise da cultura de devoção nas empresas familiares e visionárias**. 2003. Tese (Doutorado em Administração) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança: Um Reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

FRIEDMAN, Milton. **Capitalismo e liberdade**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

_____. **O mundo é plano: uma breve história do século XXI**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

GADOTTI, Moacir; GUALDRINI, Maria. **A educação ambiental: uma busca da autonomia, da cidadania e da justiça social: o caso da América Latina**. São Paulo: Editora Contexto, 2008

GAWRYSZEWSKI, B. **História dos museus: de Alexandria ao Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

_____. Métodos e Técnicas de Pesquisa em Educação Ambiental. São Paulo, USP: Manole, 2011.

GOHN, Maria Gloria. **Educação Não-Formal e o Papel do Educador (a) Social**. Revista Meta: Avaliação. v. 1, n. 1 2009. Disponível em < <http://dx.doi.org/10.22347/2175-2753v1i1.1> > Acesso em: 22 mar. 2024.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Trad. de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, Laurentino. **Escravidão**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

GOMES, R. C. Oswald à vista! In: FIGUEIREDO, L. (Org.). **História do Brasil para Ocupados**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

GOUVEA, L. **Museus: uma história social**. São Paulo: Editora XYZ, 2002.

GREENBERG, R.; FERGUSON, B. W.; NAIRNE, S. **Thinking About Exhibitions**. London: Routledge, 1996.

GULLAR, F. **Teoria do não objeto**. Malasartes, Rio de Janeiro, n. 1, p. 26-27, 1975.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. de Adelaine Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARRIS, C. **Visualizing the Climate Crisis: Julian Charrière's Haunting Glacial Landscapes**. set. 2022. Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/read/visualizing-the-climate-crisis-julian-charrieres-haunting-glacial-landscapes/>>. Acesso em: 23 fev. 2024.

HAUSER, A. **O conceito de Barroco**. Lisboa: Veja, 1997.

HAECKEL, E. **Generelle Morphologie der Organismen**. 1. ed. Berlim: Reimer, 1866.

HOOPER-GREENHILL, E. **Museums and the Interpretation of Visual Culture**. London: Routledge, 2000.

ICOM. **Museum definition**. 24 ago. 2022. Disponível em: <<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>>. Acesso em: 14 abr. 2024.

JENCKS, C. **O idioma da arquitetura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

KOSUTH, J. **Arte depois da filosofia**. Malasartes, Rio de Janeiro, n. 1, p. 10-13, 1975.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEÃO, R. M. A Arte no Espaço Educativo. **Revista de Educação CEAP**, Salvador, v. 8, n. 31, p. 21-30, fev. 2000.

LEITÃO, C. A entrevista como instrumento de pesquisa científica em Informática na Educação: planejamento, execução e análise. In: PIMENTEL, M.; SANTOS, E. (Orgs.). **Metodologia de pesquisa científica em Informática na Educação**: abordagem qualitativa. Porto Alegre: SBC, 2021.

LEMO, C. A. C. **Museus**: uma visão integrada. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

LIMA, Gustavo F. da Costa. O Debate da Sustentabilidade na Sociedade Insustentável. **Revista Política e Trabalho**, n. 13, p. 201-222, set. 1997.

LIPOVETSKY, G. **A felicidade paradoxal**: ensaios sobre a sociedade de hiperconsumo. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LIXINSKI, L. Prefácio: o poder do patrimônio. In: BENEVIDES, G.; LOWANDE, W. (Orgs.). **Estudos críticos de patrimônio**: abordagens transnacionais. São Paulo: Tirant lo Blanch, 2024.

LOPES, Adília. A Árvore cortada. In: SILVA, S. S. de. (Org.). **Aqui estão minhas contas**: antologia poética. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2006.

MAC-PR. **Exposições passadas**. Disponível em: <<https://www.mac.pr.gov.br/Pagina/Exposicoes-passadas>>. Acesso em: 8 jul. 2024.

MACEDO, R. V. G. **Curitiba, luz dos pinhais**. Curitiba: Solar do Rosário, 2018.

MAGALHÃES, A. G.; COSTA, H. Breve história da curadoria de arte em museus. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 29, p. 1-34, 2021.

MALDONADO-TORRES, **Transdisciplinaridade e decolonialidade**. Dossiê: Decolonialidade E Perspectiva Negra • Soc. estado. 31 (1) • Jan-Apr 2016.

MAM RIO. **Nossa missão**. Disponível em: <<https://mam.org.br/institucional/>>. Acesso em: 29 out. 2023.

_____. **Programação**. Disponível em: <<https://mam.rio/programacao/>>. Acesso em: 2 jul. 2024.

MAM-SP. **Exposições passadas**. Disponível em: <<https://mam.org.br/exposicoes/passadas/>>. Acesso em: 3 jul. 2024.

MANDEL, C. Muralismo mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva. **Revista Escena**, v. 61, n. 2, p. 37-54, 2007.

MARANDINO, Marta. **Faz sentido ainda propor a separação entre os termos educação formal, não formal e informal?** Editorial Revista Ciênc. educ. (Bauru) 23 (4), Oct-Dec 2017. Disponível em < <https://doi.org/10.1590/1516-731320170030001> > Acesso em 23 agosto 2023.

MARCONDES, D. V. **Gerenciamento de facilidades para organizações culturais em edifícios históricos:** desafios e oportunidades. São Paulo: edUSP, 2016.

MARX, Karl. **O capital:** crítica da economia política. 26. ed. v. I – o processo de produção do capital. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MAUAD, A. M. **Museus e Colonialismo.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2018.

MCNEILL, J. R. Energy, Population, and Environmental Change Since 1750: Entering the Anthropocene. In: MCNEILL, J. R.; POMERANZ, K., (Orgs.). **The Cambridge World History**, v. 7, Production, Destruction and Connection, 1750-Present, part 1, Structures, Spaces and Boundary Making. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

MELO, I. C. de.; ALIENDRO, M. G. B. **O amanhã está à venda:** ensaio sobre apropriação cultural e racismo na cidade de Maceió. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2022.

MENDES, J. A. **Estudos do patrimônio:** museus e educação. 2. ed. Coimbra: Coimbra University Press, 2013.

MENESES, U. T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, Nova Série, v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **A cultura voltou:** Margareth Menezes toma posse como ministra. 14 fev. 2023. Disponível em: <<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/a-cultura-voltou-margareth-menezes-toma-posse-como-ministra>>. Acesso em: 17 maio 2024.

MODELI, L. **Dia da Bandeira:** dez coisas que talvez você não saiba sobre o símbolo. 19 nov. 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-46259929#:~:text=Nossa%20bandeira%20foi%20projetada%20pelo,Jean%20Baptiste%20Debret%20em%201822>>. Acesso em: 13 maio 2024.

MORAES, M. M. R. de. **Entre o museu e a praça:** o legado de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MORAES, M. C.; TORRE, S. de la. **Sentipensar:** fundamentos e estratégias para reencantar a educação. 2. ed. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2018.

MORAIS, Frederico. **Franz Krajberg Revolta.** Rio de Janeiro: GB Arte, 2000.

MOREIRA, R. da L. **CSN:** um sonho feito de aço e ousadia. Rio de Janeiro: Iart, 2000.

MORESCHI, B. O museu como ideia: o não olhar nos museus Hermitage, St. Petersburg; e Ateneum, Helsinki. In: XXIX Simpósio Nacional de História, 2017, Brasília. **Anais...** Brasília: ANPUH, 2017.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOSQUIN, T.; ROWE, S. A Manifesto for Earth. **Tropical Conservancy, Biodiversity**. v. 5, p.3-9, 2004.

NASCIMENTO; Kadydja Karla Nascimento. **Por uma educação ambiental corporalizada : a emoção em trilhas interpretativas**. 2007. Disponível em <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/14275>> Acesso em: 21 abril. 2023.

NETO, L. **Arrancados da terra**: Perseguidos pela Inquisição na Península Ibérica, refugiaram-se na Holanda, ocuparam o Brasil e fizeram Nova York. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

NUNES, B. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 1991.

OBRIST, H. U. **Caminhos da curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OLIVEIRA, A. de. **O mecenas apaixonado por arte**: a contribuição de Ciccillo Matarazzo. 6 maio 2015. Disponível em: <<https://www.saopauloinfoco.com.br/ciccillo-matarazzo/>>. Acesso em: 29 out. 2023.

OLIVEIRA, C. H. de S. O Museu Paulista da USP e os desafios das comemorações do Bicentenário da Independência do Brasil. In: NARLOCH, C.; GRANATO, M. (Orgs.). **Museus, Museologia e Ciência no Brasil**: volume I – 200 anos de in(ter)dependência, inquietude e utopia. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2023.

OLIVEIRA, D. P. R. **Planejamento estratégico**: conceitos, metodologia e práticas. São Paulo: Atlas, 2012.

ORTEGA, A. **5 anos da Queermuseu**: “Os efeitos mais nocivos da censura são silenciosos”, diz Gaudêncio Fidelis. 15 ago. 2022. Disponível em: <<https://www.nonada.com.br/2022/08/5-anos-do-queermuseu-os-efeitos-mais-nocivos-da-censura-sao-silenciosos-diz-gaudencio-fidelis/>>. Acesso em: 23 fev. 2024.

OXFAM. **Inequality kills**: the unparalleled action needed to combat unprecedented inequality in the wake of COVID-19. (2022). Disponível em: oxfamlibrary.openrepository.com/bitstream/handle/10546/621341/bp-inequality-kills-170122-en.pdf Acesso em: 10 jan. 2022.

Picasso apud FER, BATCHELOR, & WOOD, 1994, p. 263

PÁDUA, J. A. Localizando a história do Antropoceno: o caso do Brasil. In: DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. de; SALDANHA, R. **Os mil nomes de Gaia**: do Antropoceno à Idade da Terra. v. 1. Rio de Janeiro: Machado, 2022.

PAINEL INTERGOVERNAMENTAL DO CLIMA (IPCC). **Mudança do clima 2023**: um relatório do Painel Intergovernamental sobre Mudança do Clima, Brasil, 2023.

PEDROSA, M. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PEREIRA, S.; FERNANDES-MARCOS, A. O processo criativo na era pós-digital. Proceedings of 2nd International Conference on Transdisciplinary Studies in Arts, Technology and Society, ARTeFACTo2020. **Anais....** 26-27 nov. 2020.

PIAZZA, M. de F. F. **O café de Portinari na exposição do mundo português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro**. Uberlândia: Edufu, 2011.

PIKETTI, Thomas. **O capital no século XXI**. Trad. de Monica B. de Bolle. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

PILAU SOBRINHO, L. L; PIRES, N. S. S. Biodemocracia: uma leitura a partir da decolonialidade do saber. **Revista Direito Ambiental e sociedade**, v.8, n.1, 2018, p. 7-23.

POEL, F. van der. **Dicionário da religiosidade popular: cultura e religião no Brasil**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

POEL, F. van. **Dicionário da religiosidade popular: cultura e religião no Brasil**. Curitiba: Ed. Nossa Cultura, 2013.

PORTO-GOLÇALVES, C. W. **O desafio ambiental**. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2012.

POSSAS, H. C. G. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO, B. G; VIDAL, D. G. (Org.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

PROJETO PORTINARI. Disponível em: <<https://www.portinari.org.br/>>. Acesso em: 23 maio 2024.

PUBLIC ART FUND. Mission. Disponível em: <<https://www.publicartfund.org/about/mission-history-land-acknowledgement/>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

REIS, J. J. **Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

REGINA, C. **Cauê Alves**. 21 ago. 2018. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoac/caue-alves>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROBERTSON, G. **Who Owns History?** Elgin's Loot and Case for Returning Plundered Treasure. Hull: Biteback Publishing, 2019.

ROCHA, J. E. da. **Art and the environment: paths that intertwine**. Research, Society and Development, [S. l.], v. 11, n. 5, p. e21911527898, 2022. DOI: 10.33448/rsd-v11i5.27898.

Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/27898>. Acesso em: 20 ago. 2023.

ROCHA, M.; SILVA, M. L. da. **De Sísifo a Sankofa: o protagonismo afroindígena na retomada de uma Política Nacional de Museus**. 6 abr. 2023. Disponível em: <<https://pp.nexojornal.com.br/ponto-de-vista/2023/de-s%c3%adsifo-a-sankofa-o-protagonismo-afroind%c3%adgena-na-retomada-de-uma-pol%c3%adtica-nacional-de-museus>>. Acesso em: 10 out. 2023.

RODRIGUES, A. E.; NETO, R. A. C.; DIAS, F. A. S. **Introdução à conservação da imaginária Sacra**. Curitiba: Edição do autor, 2021.

Rodrigues, N. **Arte no Brasil: uma história na pinacoteca de são paulo pina_luz**. Arte 21, 6(1), 116–126. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.62507/a21.v6i1.92>> Acesso em: 12 out. 2023.

RODRÍGUEZ-LABAJOS, B. Artistic activism promotes three majos forms of sustainability transformation. **Science Direct**, v. 57, p. 1-8, 2022.

ROXO, E. **A volta do manto tupinambá**. 27 jun. 2023. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/>>. Acesso em: 7 out. 2023.

SANCOVSCHI, B.; KASTRUP, V. Algumas ressonâncias entre a abordagem enativa e a psicologia histórico-cultural. **Fractal Revista de Psicologia**, v. 20, n. 1, p. 165-182, jan./jun. 2008.

SANTAELLA, L. O pluralismo pós-utópico das artes. **Ars-Revista do programa de pós-graduação em artes visuais ECA/USP**, ano 7, n. 14, p. 130-151, 2009.

SANTOS, B. de S. Da universidade à pluriversidade: reflexões sobre o presente e o futuro do ensino superior. Entrevista com Boaventura Santos. Entrevistadores: Manuela Guilherme e Gunther Dietz. **Revista Lusófona de Educação**, p. 201-21, v. 31, 2015.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, M. L. D. da S. **A criação artística e o processo criativo: uma abordagem estético-plástica e psico-cognitiva**. Dissertação (Mestrado em Teorias da Arte) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.

SANTOS, M. de L. H. **História dos Museus Modernos no Brasil**. São Paulo: Editora Cultura, 2005.

SASSEN, Saskia. **Globalization and its discontents**. New York: The New Press, 1998.

SAVDRA, B. O desenvolvimento sustentável e a ecoconcepção de exposições na Cité des Sciences et de l'Industrie. In: CHAGAS, M.; STUDART, D.; STORINA, C. (Orgs.). **Museus, biodiversidade e sustentabilidade ambiental**. Rio de Janeiro: Espirógrafo Editorial; Associação Brasileira de Museologia, 2014.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIDI, P. de M.; CONTE, E. A hermenêutica como possibilidade metodológica à pesquisa em educação. **Revista Ibero-americana de estudos em Educação**, Araraquara, v. 12, n. 4, p. 1942–1954, 2017.

SILVA, A. F. Pandemia, museu e virtualidade: a experiência museológica no “novo normal” e a resignificação museal no ambiente virtual. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Nova série, v. 29, 2021, p. 1-27.

SILVA, A. H.; FOSSÁ, M. I. T. Análise de conteúdo: exemplo de aplicação da técnica para análise de dados qualitativos. **Qualitas Revista Eletrônica**, v. 17, n. 1, p.1-14, 2015.

SILVA, Carlos Magno Lima Fernandes. **Mudanças climáticas e ambientais: Contextos educacionais e históricos**. Natal: Editora IFRN, 2015.

SILVA, J. **Urbanização e Crescimento das Cidades no Brasil**. São Paulo: Editora Brasileira, 2005.

SILVA, J. da. **Movimentos estudantis no Brasil: história e impacto**. São Paulo: Editora Acadêmica, 2020.

SILVA, João. **A Arte e seu Significado: Reflexões sobre a Criação Artística**. São Paulo: Editora Arte, 2020.

SILVA, M. **A História da Pinacoteca do Estado de São Paulo**. São Paulo: Editora da Cultura, 2010.

SILVA, K. H. S.; AZEVEDO, T. **Tropicália e a pós-modernidade: uma (re)leitura possível**. Ensaio (Literatura Brasileira II) – Universidade de Santa Cruz, Ilhéus, dez. 2007.

SILVIA, P. J. **Exploring the Psychology of Interest**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

SIMIONI, A. P. C. **Mulheres modernistas**. São Paulo: edUSP, 2023.

SIMÕES, S. (Org.). **Paisagens construídas: capitais e cidades brasileiras**. São Paulo: Empresa das Artes, 2008.

SMITH, Adam. **A riqueza das nações: investigação sobre sua natureza e suas causas**. v. 1. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

STEFFEN, W.; CRUTZEN, P.; MCNEILL, J. The Anthropocene: Are humans now overwhelming the great forces of nature? **Ambio A Journal of the Human Environment**, v. 36, n. 8, p. 614-621, 2007.

SZÁNTÓ, András. **O futuro do museu**: 28 diálogos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

TAGLIAPIETRA, O. M.; CARNIATTO, I. A interdisciplinaridade na Educação Ambiental como instrumento para a consolidação do Desenvolvimento Sustentável. **Revista Brasileira de Educação Ambiental (RevBEA)**, v. 14, n. 3, p. 75-90, 2019.

TEIXEIRA, J. **Memória**: Gilberto Chateaubriand, o privilégio de um olhar. 14 jul. 2022. Disponível em: <<https://braziljournal.com/memoria-gilberto-chateaubriand-o-privilegio-de-um-olhar/>>. Acesso em: 29 out. 2023.

THOMPSON, D. **The \$12 Million Stuffed Shark**: the Curious Economics of Contemporary Art. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

TOLENTINO, Á. B. Políticas públicas para museus: o suporte legal no ordenamento jurídico brasileiro. **Revista CPC**, São Paulo, n. 4, p. 72-86, maio/out. 2007.

TOMAZ, L. **Da senzala à capela**. Brasília: Editora UNB, 2000.

TRIVINÕS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo, Atlas, 1987.

ULTRAMARI, C. O que é cidade: conceito líquido, reação flutuante. In: OLIVEIRA, J. de; CRESTANI, A.; ULTRAMARI, C. **Diálogo sobre a cidade**: entre filosofia, arquitetura e urbanismo. Curitiba: PUCPress, 2017.

VALGINHAK, Débora; DEL VECCHIO-LIMA, Myrian Regina. **A educação universitária em tempos de crise socioambiental**. Revbea, São Paulo, V. 17, No 6: 29-52, 2022.

VERGÉS, F. **Decolonizar o museu**: programa de ordem absoluta. Trad. de Mariana Aguilar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VIGNAUX, G. **As ciências cognitivas**. Almada: Instituto Piaget, 1999.

VIGOUROX, R. **A Fábrica do Belo**. Lisboa: Dinalivro, 1999.

WILK, C. **Modernism**: Designing a New World 1914-1939. London: V&A Publications, 2006.

WÖLFLLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

XAVIER, J. A fruição da arte nos museus: uma discussão a partir da expografia. **Relatos de experiência/Experience Reports**, p. 202-217, 2017.

ZEIN, R. V. **A arquitetura da escola paulista brutalista**: 1953-1973. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, São Paulo e Porto Alegre, set. 2005.

ZIELINSKY, M. Criação e crítica: substâncias da arte. In: FERREIRA, G.; PESSOA, F. (Orgs.). **Seminários Internacionais Museu Vale**. Vila Velha-ES: Suzy Muniz Produções, 2009.

APÊNDICES

ROTEIRO DE ENTREVISTA

Podemos começar falando um pouco da sua história e como você ingressou no universo dos museus e exposições?

Quais são as principais funções que diferenciam a(o) curadora(o) da(o) diretora(o) de Museu?

Qual é a sua relação com os artistas e com o público dos museus?

Na sua visão, o que mudou nos últimos 100 anos, tanto no cenário da criação artística, quanto no consumo de arte? (Mais especificamente, em exposições nos museus, mas não precisamos excluir comentários sobre o mercado da arte.)

Estamos falando de um Museu de Arte Moderna e Contemporânea. O que o Centenário da Semana de arte Moderna de 1922 significou para o Museu? Foi tema de planejamento de exposições e/ou atividades educativas?

No período, qual foi sua maior intenção narrativa enquanto curadora(o)?

Quais são as políticas institucionais e de que forma se estrutura o calendário e as temáticas de exposições?

Os museus, de forma geral, ainda são espaços elitizados, intimidadores. De que forma o MAM/MAC trabalha na acessibilidade ao público e aos artistas?

De que forma o MAM/MAC trabalha na atração de público visitante?

Existe algum tipo de pesquisa direta com o entorno/comunidades que traga demandas a partir da sociedade?

E qual é a abrangência de público que o MAM/MAC alcança?

Entendo que o Museu quer sempre transmitir mensagens. É possível identificar (e eventualmente até medir) o nível de sensibilização e engajamento do público? De que forma?

O museu é um local irradiador e desenvolvedor de conhecimento e saberes. Sobre as áreas de ensino e de pesquisa, você pode falar um pouco sobre elas?

De onde vêm os recursos para o Museu?

A arte envolve aspectos sociopolíticos. A curadoria e a expografia trabalham muitas vezes na potencialização desta mensagem. Qual é o impacto da gestão pública nas atividades práticas do museu? Existe uma comunicação institucional, diretrizes a serem cumpridas no programa de exposições?

Como o setor privado enxerga os museus? Qual são as relações possíveis?

Consigo observar claramente que os museus brasileiros têm permitido espaço significativo para exposições que abordam a temática socioambiental em suas exposições e atividades mais recentes. Pode comentar sobre este aspecto, por gentileza?

Na sua concepção, qual seria a sua exposição mais representativa neste sentido?

András Szántó em “O Futuro do Museu” (2022) diz que “o museu é um lugar onde você é livre para estar **certo**”. Sobre ativismo artístico em museus, qual é a sua visão?

Françoise Vergès no livro “Decolonizar o Museu” (2023) nos provoca ao dizer que decolonizar o museu é algo impossível, pois os museus ocidentais nasceram como uma expressão da conquista, do poder, do acúmulo e dominação. A autora sugere pensarmos em “pós-museus”. Para você, o que será o futuro dos museus?

Mais alguma pergunta que você queira fazer a si mesmo, ou deixar como reflexão para quem tiver acesso a esta conversa?

ANEXOS

ANEXO I – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM ANA ROCHA (AR)

Ruy Neto (RN): Ana, obrigado por teu tempo, pela disposição. É um prazer te reencontrar nesse outro papel. Nessa nova pegada. Muita coisa mudou desde o tempo que a gente trabalhou juntos, lá no Paço Municipal, no restauro. Como você sabe, eu sou arquiteto, restaurador. Depois, eu fiz engenharia de segurança do trabalho, fui para a indústria. Dentro da indústria, o meio ambiente veio pra dentro do meu guarda-chuva e eu comecei a olhar de outras maneiras, a ponto de pensar: preciso estudar um pouquinho melhor, porque não é simplesmente promover campanha de segregação de resíduo, etc. A gente tem que entender de onde vem esse nosso grande problema da crise climática. E quando a gente vai estudar as causas mesmo, históricas etc., tudo começa a se ligar e fazer sentido. E aí foi inevitável minha conexão com arte, com exposições recentes. Eu resolvi colocar isso no papel, assim, como uma forma de contribuir com a sociedade. O Programa é de Pós-Graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento (PPGMade), ele não está ligado a nenhum curso de graduação. Ele é multidisciplinar por essência. Minha orientadora é jornalista, eu tenho professores da Sociologia, da Antropologia, não tenho nenhum professor de Engenharia Ambiental, por exemplo. Ele [o programa] valoriza muito essa abordagem multidisciplinar e, quando eu trouxe o projeto de pesquisa falando sobre arte, sobre Museologia, ao contrário do que eu imaginava, eu fui muito valorizado e incentivado. Isso é muito legal. Então eu trato dessa abordagem socioambiental – e para o programa fica muito claro que não existe crise ambiental, existe uma crise socioambiental. Minhas viagens todas, que eu sempre fiz, que sempre fui apaixonado por museu e por arte, me fizeram trazer essa interface com os curadores para entender as intenções, etc. Então, por isso que eu queria começar mesmo entendendo um pouquinho da tua trajetória histórica, como que você entrou neste universo da arte e, depois, como que você partiu, até o ponto de estar à frente de uma instituição tão séria e tão relevante como o MAC-PR?

Ana Rocha (AR): Então, Ruy, agradeço por esse convite para a gente ter essa conversa e poder contribuir um pouco com a sua pesquisa. Eu lembro quando a gente se conheceu, eu ainda estudando. Eu estava no segundo ano da graduação, não é? Ainda não tinha muito ideia de que caminho seguir. Eu acho que eu, como estudante, tentei experimentar o máximo de possibilidades possíveis – acho que vale falar disso para falar da minha trajetória, porque eu sempre entendi que eu queria trabalhar com isso de alguma maneira. Então, eu fiz estágio na

Casa Andrade Muricy, fiz estágio no MON, na área de mediação. Tive 2 anos, quase 2 anos, de experiência nessa área de mediação. E aí a gente se encontrou quando trabalhei como auxiliar de restauro, lá no Paço. Quando eu saí do Paço, eu fui trabalhar na Galeria Casa da Imagem. Como estagiária também. Mas aí eu me formei e continuei na Galeria, trabalhando. Na galeria foi interessante, porque eu tive uma experiência mais próxima do que eu entendi que eu queria fazer, que é um pouco dessa organização de exposições, porque na Galeria eu era meio que uma assistente-geral, que eu cuidava..., tipo, ajudei a catalogar o acervo, ajudava a pensar a montagem junto com o Marco [Marco Silveira Mello, Historiador e galerista]. Entendi um pouco da logística, como que as obras chegavam até a Galeria. E aí, em 2010, eu abri um CNPJ junto com o meu sócio na época, o Igor Dantas, que era um colega de faculdade, e a gente decidiu abrir uma produtora para poder escrever projetos, pensar coisas, ideias. E daí que surgiu a Fina Cena. A gente tinha um escritório para trabalhar, que funcionava na Galeria Tijucas [Galeria comercial, no térreo do Edifício Tijucas, centro de Curitiba-PR]. Lá, a gente gestou os primeiros projetos. Então, minha primeira curadoria em instituição foi em 2011. Foi a chamada “O Espaço aberto”, que foi uma exposição que aconteceu na Caixa Cultural de Brasília. Era uma exposição com 4 artistas, que propunham um site específico, que dialogavam entre si; então, eram 4 artistas com trabalhos que eles dependiam da Galeria da Caixa Cultural Brasília para existir. Então, era uma coisa bem específica. Mas foi um primeiro projeto institucional, e que nos deu impulso para pensar novos projetos e, inclusive, artistas começaram a nos procurar para inscrever projetos [em editais, por exemplo]. E aí eu entendi que eu estava ocupando um lugar meio pioneiro nas Artes Visuais, na minha geração; de estar nesse lugar, de ser um CNPJ, de produzir projetos. É, então a gente acabou atuando muito assim, nesse lugar de fazer uma mediação com a instituição para artistas. E aí, nesse mesmo ano, em 2012, a Stephanie Dan Batista [curadora, historiadora da arte] me chamou para fazer parte de um grupo curatorial de uma exposição no MAC, em 2012, que era “2012: Proposições para o Futuro”, que acho que foi uma primeira experiência de curadoria coletiva. Eu sempre tive uma atuação de curadoria e produção em paralelo. Então, em 2011 e 2013, eu trabalhei na produção da Bienal de Curitiba. Em 2013, assumi a coordenação da produção da Bienal. E em 2015, assim, já fazendo um salto, eu participo da Bienal de Curitiba como jovem curadora. Eles têm uma espécie de prêmios que são para curadores, que indicam alguns nomes, e eles me indicaram para fazer uma curadoria, junto com Daniel Rangel [curador, Agente Cultural]. Essa foi a minha última experiência com a Bienal de Curitiba. E aí eu continuei atuando profissionalmente ali, pensando projetos com artistas. Então, fiz vários projetos de itinerância na Caixa Cultural. Fui produtora local de vários projetos que foram para Curitiba. E, em 2018, eu fiz um projeto de curadoria que era Edital de

Mecenato [Fundação Cultural de Curitiba], que aí era curadoria minha e tal, chamado “Cada Vez Mais Perto”, que pensava justamente esse lugar da instituição de arte e a relação que ela tem, que a gente tem com o público, né? Porque tem uma série de protocolos e uma série de teia de relações que a gente tem dentro da instituição, que afasta a gente do grande público, desde a localização exclusiva no centro [da cidade]. A pensar esses protocolos mesmo de entrada, de segurança. “Não toque, não corra, não fale, não, não!” E aí eu convidei alguns artistas para pensar projetos em espaços abandonados ou espaços públicos. Mas que a exposição acontecesse num raio que fosse possível visitar a exposição caminhando, e que fossem espaços não exclusivos de arte. e então, essa foi a minha proposta para os artistas. E aí eles responderam com projetos, né? De trabalhos. E aí logo depois eu recebi o convite para trabalhar no MAC. Foi um convite que a Luciana [Luciana Casagrande Pereira, Secretária Estadual de Cultura do Paraná] me ligou, tipo 23 de dezembro de 2018. “Olha, eu fui chamada para assumir a Secretaria. Eu sei que a gente tem as nossas diferenças, mas eu confio muito no seu trabalho e sei que a classe confia muito em você e gostaria de ter você comigo nessa jornada.” E aí ela me deu 2 dias para pensar. Incrível, foi! E aí, no dia 26 de dezembro de 2018, a gente conversou de volta e aí eu disse que topava e tal. Queria entender como eram as condições de trabalho, mas eu topei. E aí no dia, acho que foi 16 ou 17 de janeiro, que eu oficialmente comecei no MAC. Então aí, acho que fora de toda essa trajetória da prática. Sou formada em Artes Visuais; em 2011 eu fiz MBA de Gestão de Projetos. E, em 2014, uma especialização, em Artes Visuais, na Universidade Positivo. E agora estou concluindo o meu Mestrado em História da Arte, no PPGHA, na UNIFESP, na História da Arte. Mas eu sou uma pessoa da prática, né? Então, de trabalhar direto com os artistas, trabalhar mesmo. Quando eu estava no MAC, eu percebi que as pessoas vinham “Ah, você é uma pessoa, pô, você põe a mão na massa, você vai, resolve as coisas que acho que é um pouco desse perfil da produção assim, né?”

RN: Sim, sim, de fazer acontecer de verdade, não é?

AR: Uhum, com as condições que tiver, né?

RN: Sim, claro. É, é sempre assim. Mesmo em situações ideais. Eu vejo isso muito no mundo corporativo, que o dinheiro rola solto, muito, muito diferente do campo cultural, né? No mundo corporativo também, a gente tem restrições de recursos de toda a ordem, seja de pessoal, seja de grana, mesmo. Então, a gente tem que dar os nossos pulos para as coisas acontecerem, pro

resultado vir, né? Ana, você entrou frente ao MAC numa posição, me desculpe se eu estiver errado, de diretora.

AR: Isso, diretora do MAC. Ele não tem no organograma a divisão de – não tinha, né? – a divisão de Diretor Geral, Diretor Artístico, Diretor Executivo. Nessa o organograma do MAC está/estava bem defasado.

RN: Entendi. Eu tive, assim, um pouco de dificuldade de buscar histórico, sobre as exposições, no site oficial do MAC. É diferente do MAM-Rio e do MAM-SP, que a coisa é bem organizadinha no site. Mas, o que encontrei lá aparece o teu nome como curadora, né? Então eu queria entender qual é a diferença. E aí já pressupondo que você fazia esses dois papéis; e tantos outros, não só esses dois.

AR: Sim.

RN: Mas qual é a diferença da Ana como diretora e quando que a Ana é a curadora? O que é a tua atribuição nesse sentido?

AR: Então, a diretora de museu, ela administra, né? Faz uma gestão, e eu acho que, assim, eu me vejo muito como uma Diretora Artística e Diretora Executiva, assumindo esses dois papéis juntos, no MAC, porque eu pensava: “é o plano de gestão, de como a instituição ia funcionar”. Digo, planejamento orçamentário, mas para isso eu tinha que ter um planejamento artístico. Quais são os eventos? Quais são as exposições? Quais são as necessidades de cada setor, quais são os programas que a instituição vai investir? Então, e, para isso, eu me baseava muito no Conselho, né? Tinha as reuniões do Conselho Consultivo, porque o MAC tem no seu estatuto e prevê, né, um Conselho Consultivo, então tem uma participação da sociedade civil para as decisões, tanto de aquisição e aceite de doação de obras, quanto para pensar a programação, mesmo. Então, eu usei muito conselho para apresentar os projetos que eu desenvolvi. Por exemplo, quando a Luciana me chamou, eu acho que já final de fevereiro [2019], eu consegui apresentar um plano do primeiro ano assim, dos principais objetivos e desejos, né? Que eu tinha para o MAC ser um Museu mais de laboratório, de estar mais próximo da universidade e ser um museu que participe da formação dos artistas, curadores, produtores, né? Da classe artística do Paraná. Então, eu acho que o Diretor de museu acaba tendo que pensar não só na programação, nas exposições. Mas tem uma questão que é, por exemplo: a gente tinha uma lista

de obras que precisam de restauro. A gente tem uma deficiência de equipe, de material, que eu tinha que estar o tempo todo levantando, registrando, documentando e encaminhando para a Secretaria para tentar suprir essa deficiência, né? Então, eu acho que a diferença do curador e do diretor de museu é que, no meu caso, eu abracei as duas funções. Mas o curador, essa parte da gestão da instituição, o que de equipamento e material que falta para o setor de acervo educativo, setor de pesquisa e documentação, o curador não precisa se preocupar muito com isso, processos burocráticos, etc. É, e como diretora de museu, eu pensava a curadoria, porque não tinha uma pessoa dentro da instituição para isso. E também tinha que pensar nessas questões burocráticas, né? Agora você falando sobre as exposições no site do MAC, se você entra na aba, programação, exposições passadas. Em todas as exposições realizadas no museu até 1970, é para ter lá...

RN: Sim, do histórico bem anterior, sim; mas me parece que, no momento da pandemia, não sei, falta alguma coisa. Ou, talvez, se realmente ficou com uma frequência menor de exposições, mas me parecia que, eu, quando visitava o MAC... já no MON, eu enxergava mais do que o encontrei [no site]. É, pode ser uma percepção errada minha.

AR: Pode ser. Mas assim, eu acho que, de fato, se a gente compara com outros anos, com certeza. O MAC teve uma programação menor durante a pandemia. Eu acho que, talvez, no histórico de exposições não estejam todos os eventos que o MAC organizou durante a pandemia. A exposição “Pequenos Gestos, Memórias Disruptivas”, que foi uma exposição que a gente inaugurou no final de 2019, fechou em março ou abril de 2022. A exposição de acervo [da própria instituição], que não era para ser de longa duração e virou uma exposição de longa duração, porque a gente teve corte. Recursos, né? Devido à pandemia, tinha emenda aprovada para fazer projetos. Tipo, desde conservação do acervo, digitalização do arquivo documental do MAC. Para a realização do Salão Paranaense [de Artes], as emendas caíram porque todo o recurso foi para a Saúde, para contingência da pandemia. E, por exemplo, o próprio Salão Paranaense [de Artes] só saiu em 2020, porque ele entrou como uma medida emergencial na Cultura. O edital de premiação. Porque aí a gente tem que lembrar que o Salão Paranaense [de Artes] tem os prêmios e a realização da exposição. E o salão é um projeto caro pro MAC. A gente pensa, pra projetos culturais em geral, ele não é caro, mas para o orçamento do Mac, ele representa 300% do orçamento; então, é uma coisa muito extraordinária e que tem de fato uma importância para o museu. Eu não sei se o Plano Museológico que a gente estava executando foi de fato oficializado. Quando eu saí do MAC, algumas coisas ficaram em andamento. Mas é

a principal política de aquisição do MAC e eu espero que ela tenha sido incorporada ao plano museológico como Política de Aquisição, porque historicamente, isso a gente vê no acervo do MAC: é a principal ferramenta de atualização do acervo. Sempre foi, mas nunca foi oficial. Nunca esteve no estatuto do museu, como o programa de exposições ou programa de aquisição.

RN: Ele aconteceu mais como uma tradição do que uma própria diretriz. Entendi.

AR: Exatamente.

RN: Esse Salão de 2020 marcou muito essa pegada da minha pesquisa. Foi algo que impactou muito na minha proposição de projeto. Os temas das obras [foram] profundamente relacionados com a causa socioambiental.

AR: Como que se pensa uma exposição, que tem essa tradição, essa importância para a instituição, durante um momento em que você não tem previsão para que o museu reabra ou que [...]. Em 2020, a gente chegou até a pensar que não seria possível reabrir, né? A gente ainda não tinha muita perspectiva de vacina, né? [...] Então, a gente pensou num projeto que ele pudesse ser visitável pelo público, independente da situação. Então, que a exposição do museu fosse de uma forma mais espaçada, que a gente pudesse respeitar distanciamento e tal. A gente estava nesse momento elaborando os protocolos de reabertura do museu. E que a gente usasse a internet – ou a tela do computador – como uma interface. Então, é a primeira vez que o MAC adquire obras digitais também. A gente não quis montar uma exposição virtual com pinturas numa realidade aumentada ou numa planta 3D. Não num esquema mimético da realidade, porque, assim, ou você vê as obras *in loco*, ou você tem uma experiência diferente. Então, esse salão, ele teve essa questão das quatro categorias pensando “lugares”, não categorias de linguagem de arte. Então, eram uma categoria para trabalhos de arte que usassem a tela [do computador] como interface. A gente chamou de arte digital, mas podia ser vídeo, podia ser game, podia ser das experiências mais diversas. Uma categoria de trabalhos para uma exposição no museu. Uma categoria para trabalhos de intervenção urbana ou de trabalhos que aconteciam no ambiente Urbano, que permitisse um distanciamento social. Estava muito ligado a isso. E, pela primeira vez, a gente criou uma categoria de produção crítica, então, foram premiados textos que tinham e que foram produzidos a partir dessa temática das revisões mesmo de coleções, de propósitos da instituição. Também, era o momento em que o ICOM tinha acabado de fazer uma reunião de revisão do significado, da definição de museu. E falava-se muito do

museu como uma instituição diversa, que eu acho que tenta abarcar mais do que só um espaço de preservação de patrimônio, não é? Então, essas questões estavam todas mapeando. Foram as questões que ajudaram a organizar essa edição do salão. E aí, diferente de outras edições do salão, todas as obras selecionadas entraram pro acervo.

RN: Legal, interessante. Foi nessa época que houve uma postagem dizendo a equipe do museu é formada por 70% ... Era alguma coisa relacionada, acho que a orientação sexual ou alguma coisa foi, não foi?

AR: Eu estava vendendo o salão muito como política de aquisição e querendo construir isso oficialmente pelo plano museológico. Mas, também, é como uma política, entendendo que a política de aquisição do museu era olhar para as lacunas da coleção, seja por questões de raça ou gênero, ou mesmo de orientação sexual. Então, eu consegui colocar no preâmbulo do edital, que o [departamento de] *marketing* tinha encorajado. A inscrição de pessoas que se “identifiquem com”, que sofram preconceito por questões de raça, gênero, orientação sexual. E era um dos critérios de seleção: a contribuição à diversidade do acervo. Acabou saindo dessa forma bem aberta, mas era esse o intuito, porque os editais da cultura ainda são regidos pela Lei das Licitações, então criar um esquema de cotas, para o jurídico, significava privilegiar certos grupos, de acordo com a Lei de Licitações. A gente tentou burlar isso junto com o jurídico, e incluiu como critério de avaliação e desempate a contribuição à diversidade. E isso está no Salão Paranaense, e estava em toda a programação, inclusive, na seleção dos estagiários, na seleção da equipe. E aí, na campanha do mês de junho, do Mês do Orgulho de 2021, a gente fez uma reunião interna e a gente chegou a esse número: que 70, acho que era esse número mesmo, 70% da equipe era LGBTQIA+. Desde as pessoas que são bi [bissexuais], lésbicas, dos gays, e – que fazia parte da equipe, que é uma pessoa trans. Então foi uma coisa que estava o tempo todo permeando a equipe. Eu lembro quando da entrada dessa pessoa no MAC, era muito impactante. Assim, desde mudar a comunicação dos e-mails, do grupo do WhatsApp, né? Eu lembro que teve um embate de um funcionário homem, hétero, branco, com ela. Uma coisa de não saber como lidar mesmo. Em 6 meses, depois, estávamos usando o gênero neutro de uma maneira muito corriqueira e tranquila, que é uma mudança que aconteceu dentro da equipe, com pessoas que estão no MAC há 20 anos e têm uma dificuldade de aceitar muitas novidades. Então, algumas mudanças foram acontecendo de uma maneira silenciosa, e a gente tentava dar visibilidade a essas mudanças.

RN: Legal, então achei bom. Falando de mudanças, o meu recorte, ele remete à Semana de Arte Moderna, que a gente tinha uma expectativa pré-industrialização, uma relação com o planeta de forma bem diferente. Apesar dessa defesa da reapropriação, da cultura caipira, etc. Olhando pra lá e olhando pra essa tua atuação da arte nesse período, o que que pra você mudou nesses últimos 100 anos? Tanto na criação artística como no consumo da arte? No consumo, digo, relacionado à visitação de museus, mas também ao próprio mercado da arte.

AR: Olha, eu acho que primeiro tem uma mudança grande, que é uma formação de mercado de arte no Brasil. Vou começar pelo mercado de arte. A gente tem a criação das principais instituições de São Paulo na década de 1940. E aqui eu estou falando do MASP e do MAM, que são criadas por duas pessoas, que a gente pode chamar de dois mecenas. Tanto Chateaubriand, que é um grande colecionador, com todas as ressalvas que a gente pode ter. Mas é um colecionador que decide criar um museu, que é o MASP. E o Cicilio Matarazzo, com parte de sua coleção, que cria um museu de arte: o Museu de Arte Moderna. Alguns anos depois, vem a Bienal de São Paulo. Então, eu acho que esse cenário é muito fruto da semana de 1922. A década de 1940, 1950 do século XX, é o momento que forma-se no Brasil, pela internacionalização com Bienal de São Paulo, pelos trânsitos que essa cidade começa a ter com outras capitais do mundo, então eu acho que forma-se o mercado. A gente tinha então, das minhas leituras, a década de 1970 também como uma chave. O Durand [José Carlos Durand], quando ele escreve “Arte, Privilégio e Distinção”, de 1989, ele vai colocar a década de 1970 de volta como um momento importante para a arte, porque você tem as mulheres trabalhando mais, assumindo lugares principalmente nas áreas de serviço, como educação, pedagogia, e as crianças começam a ter que ficar mais tempo na escola do que em casa, então, rola uma profissionalização do meio de arte em paralelo a isso. Então, eu acho que tem uma mudança muito grande, porque forma-se o mercado, que, no início da década de 1920, era muito diferente da Europa. Não se tinha essa cultura de museus, de mercado. Agora, conectando com a sua pesquisa, com a relação com o meio ambiente, a gente, eu acho que agora, na década de 2020 do século XXI, a gente tem uma preocupação maior com isso, ainda que eu acho que o início dos anos 2000 trouxeram isso como uma temática muito forte. Mas eu acho que isso só entra como uma preocupação institucional agora, na década de 2020, com políticas de sustentabilidade, de reaproveitamento. Desde pensar “Como você vai desenhar uma exposição, e o que é que você vai fazer com aquele monte de MDF?”, até pensar nisso como temática da programação das instituições. É uma questão que hoje eu vejo muito forte e vejo que no início

de 2000 foi abordado muito mais como temática das exposições do que como mudanças estruturais. e hoje eu vejo.

RN: As instituições adotando políticas?

AR: Desde 5S à coleta seletiva, até o planejamento das aquisições de coleção. Então, eu acho que isso hoje é mais estrutural. Isso a partir da minha experiência e das minhas leituras.

RN: Entendi. Você comentou, no e-mail, que pro MAC não houve um planejamento direto de uma programação a respeito do Centenário da Semana de 1922. Mas, fazendo um paralelo com tudo isso que você falou, você poderia falar então qual foi sua maior intenção narrativa enquanto curadora daquelas exposições?

AR: Bom, vou fazer um parênteses. A gente, na verdade, começou a articular uma programação para a Semana de 1922. Mas a gente não conseguiu recursos para executar. Enfim, eu acho que o ano de 2022, para mim, é marcado por um ano de muitos não dentro do MAC.

RN: Na sociedade em geral, não?

AR: Sim, da sociedade em geral; era o momento de retomada. É, mas era um momento de retomada, em que a gente tinha uma necessidade de ter uma programação, de retomar o ritmo: a programação, o contato com o público, restabelecer um vínculo com as pessoas, porque tinha uma questão psicológica mesmo. As pessoas estavam com medo de sair de casa. Era difícil trazer as pessoas para visitarem o museu, então, tinha um desejo muito grande de restabelecer esse vínculo presencial e a gente estava organizando uma programação com a UFPR para pensar o Centenário da semana de 1922. Acabou que a gente não conseguiu executar essa programação, então, quando eu disse que a gente acabou não se preparando, é porque a gente tinha uma programação que não foi realizada. Bom, sobre a sua segunda pergunta, sobre a narrativa: eu encaro a minha gestão toda como um projeto de autocritica do museu, de olhar para a história do MAC, de entender quais eram as lacunas dessa coleção, quais, qual era a ideia de arte contemporânea que tinha norteado a criação do museu e de como a gente podia revisar isso. Talvez atualizar, no sentido de trazer essas questões urgentes de hoje, da década de 2020 para a coleção do MAC, para a programação. Os programas de conservação de protocolos, todos dentro da instituição. A gente, internamente, criou eu acho que mais de uma dezena de

novos protocolos: desde o artista, quando vai doar uma obra, preencher um formulário, contar um pouco sobre a sua história, a a gente documentar as possibilidades de montagem de um trabalho ou como funciona a conservação de uma performance. Como que a gente faz? A gente conversar com os artistas sobre as videoartes, tipo de VHS, e eles autorizam a digitalização? O trabalho pode ser exibido numa tela LCD? Essas devem entender conceitualmente, para os artistas também, se, como essa atualização, como essa conservação, ela pode acontecer. Então, a gente trocou com várias instituições: muito com Pinacoteca, com o MAM, de São Paulo e do Rio [de Janeiro] e com alguns conservadores também, que trabalham de forma independente, para atualizar todos os nossos protocolos de conservação e de documentação do acervo. Então, são coisas assim que eu acho que foram acontecendo a partir desse olhar de uma atualização, tanto dos protocolos internos, mas também de pensar conceitualmente como essa programação do museu pode estar em contato direto com as questões que a sociedade está trazendo hoje. Então, acho que eu vejo a narrativa da minha gestão muito nesse lugar, de fazer uma autocrítica, de reconhecer certos problemas. Colocar na conclusão que não foi intencional. Trazer questões tipicamente socioambientais para as narrativas curatoriais, mas que este é um tema emergente na sociedade, portanto, naturalmente, a museologia o traz, atuando em seu devido lugar de comunicador e educador, como um agente de reequilíbrio social e ambiental. É preciso que agentes influenciadores e tomadores de decisão, como os museus e seus curadores, deem não apenas ouvidos às categorias subalternizadas, mas sim voz, e atuem lado a lado, como aliados, na responsabilidade de reequilibrar a sociedade e suas ecologias. Acho que o primeiro deles foi a questão da diversidade da coleção: a gente não tinha nem ferramentas para começar um mapeamento racial da coleção. Então, não existe, por exemplo, uma ficha de cadastro dos artistas que eles preencham uma autodeclaração, por exemplo. Isso é uma coisa muito recente. Como é que a gente faz isso aí? A gente foi buscar. Como que a universidade está se baseando? Ah, é a autodeclaração. Mas há o que eles chamam de hétero... Aí tem um nome para isso, que você se baseia se de fato o fenótipo da pessoa condiz com a autodeclaração. Tem algumas metodologias que já estão sendo usadas. Então, desde, por exemplo, o levantamento real do arquivo do museu. O arquivo do museu tem um dossiê de mais de 10000 artistas do Brasil – isso não estava mapeado. A gente não conseguia extrair esse número do sistema. Então, tem todo um trabalho interno de atualização e de real domínio da coleção e de novos protocolos. Eu sinto que essa narrativa de “quais são as questões urgentes?”, que isso estava muito nítido na programação do museu. Desde a primeira exposição que eu fiz, e que foi curadoria minha, que é “Estamos Aqui”, que eu vejo que é um *statement* mesmo. De apontar já por uma questão de gênero. Olha, a coleção tem artistas mulheres muito importantes, mas elas são minoria na

coleção, e de trazer como pauta para a programação. Mas, também, tem uma mudança estrutural na instituição para atualização e profissionalização do museu. Eu acho que essa foi, veja, minha contribuição.

RN: Ainda fiquei com curioso a respeito desse projeto que acabou não acontecendo, que marcaria o Centenário da Semana de 1922. Há algo um pouco mais palpável que se possa comentar? Qual que era a ideia?

AR: Foi no final de 2021 que eu comecei conversar com a professora Rosane [Kaminski, pesquisadora em História e Imagem, docente UNESPAR] para a gente trazer algum [projeto]. Lembro de estar conversando com o Paulo Reis [docente UNESPAR] e com a Rosane, então, de trazer tanto a História quanto o curso de Graduação de Artes Visuais; juntar essas áreas de pesquisa. Então, a gente estava esboçando algo para pensar o Paranismo. Talvez repensar essa ideia de Paranismo e atualizar e juntar pesquisadores que estivessem pensando isso, mas eu não consigo lembrar de nada mais palpável.

RN: Legal, sempre com uma ideia de atualização, não é? Na tua gestão, sempre com essa pegada de olhar para trás e pensar na necessidade de hoje.

AR: Mas aí acabou não indo. A gente teve algumas reuniões e, aí, quando eu trouxe que a gente não teria recursos pelo museu e tal, faria um evento online e tal... os pesquisadores recuaram da ideia de mobilizar uma comunidade acadêmica para fazer um evento sem um respaldo institucional.

RN: Legal, Ana, você já comentou aí sobre acessibilidade de pessoal, propondo inclusive exposições em ambientes alternativos. Foram descentralizando as exposições do museu. Mas alguma outra maneira que vocês trabalharam com o objetivo, de fato, de transformar essa visão do espaço elitizado, intimidador que o histórico dos museus carrega até os dias de hoje? Além da acessibilidade do público, de artistas, mas alguma outra situação que queira contribuir?

AR: Uma coisa que para mim foi muito difícil é que o MAC de durante toda a minha gestão estava dentro de outro museu [Museu Oscar Niemeyer (MON)] Então, o MON é um museu que é o maior museu da América, maior museu em área. É um museu que é o maior museu do estado. É o museu que tem mais recurso do Estado, que tem maior visibilidade, maior visitação,

mais, mais, mais tudo! Então era muito difícil estar lá dentro e tentar impor qualquer coisa diferente. Todos esses protocolos, todas essas mudanças institucionais, elas tinham que ser negociadas com o Museu Oscar Niemeyer. Algumas ideias a gente não conseguia realizar, porque assim, “ah, vocês querem organizar a oficina e tal? Tem que ser na quarta, gratuita, porque a gente não pode abrir mão da venda de ingresso”. Uma coisa que na exposição “Enquanto tudo queima” funcionou. E em outra exposição de 2019 também funcionou: era ter um espaço educativo dentro da sala expositiva. Para o Museu Oscar Niemeyer, era um absurdo, porque era você colocar materiais, tesoura, cola, canetinha na mão de visitantes dentro da sala expositiva – mas num espaço relativamente controlado –, em que tinha uma atividade de formação, de sensibilização, que acontecia dentro do espaço expositivo. Porque era importante, para nós, que o MAC pudesse continuar fazendo algumas ações que se faziam no prédio lá do MAC. Então, o educativo visitava a exposição [guiando visitantes] e as oficinas, às vezes desenho de observação. Algumas coisas aconteciam na própria sala de exposição, até porque o educativo não tinha um espaço dedicado para eles, mas acontecia na própria sala de exposição e era uma defesa do educativo isso. Como um ambiente enriquecedor. Essa foi uma iniciativa do educativo que eu defendi e, na exposição “Enquanto tudo queima”, a gente previu um espaço que ficou com o educativo por alguns meses, e a gente seguiu prevendo, no planejamento das próximas exposições, que esse espaço permaneceria com o educativo, para que a gente tivesse uma agenda mais frequente de ações, de sensibilização e de aproximação do público com a exposição. Porque eu acho, Ruy, que visitar uma exposição tem várias camadas. Você pode circular pela sala de exposição como se você tivesse vendo vitrines do *shopping center*. Em 5 minutos, você sai da sala, você tem uma caminhada contínua que vai até o final da sala e volta. Ou você pode ter uma visita em que o trabalho te aproxime dele. Ter uma etiqueta com um pouco mais de texto? Você pode ler essa etiqueta, você pode se sentar pra ver um vídeo. Você ter trabalhos que te convidem a permanecer na sala mais um tempo. E eu acho que, tanto uma visita mediada, que é uma visita guiada, com o educativo, quanto as atividades de sensibilização dentro da sala, são mais uma forma de você construir vínculo com o público. E eu acho que isso é uma forma de você pegar esse visitante, principalmente do Museu Oscar Niemeyer, que é o visitante turista, que ele vai uma vez, provavelmente ele vai uma única vez naquele museu, e de você estabelecer um vínculo e de propor uma coisa que fosse diferente do Museu Oscar Niemeyer. Então, sim, todas as nossas ações dentro do MON tinham um propósito de criar uma diferenciação do MON, ainda que a gente tinha uma série de coisas que precisavam ser iguais. A nossa sinalização espacial tinha que ser parecida. Dentro da sala pode ser diferente, mas fora tinha, por exemplo, a ocupação da parede da entrada: tinha um protocolo. O tamanho máximo

do adesivo que pode, o que que não pode... Pode pôr escultura, objeto na frente da sala? Às vezes tinha uma negociação, uma autorização para isso acontecer. Eu acho que a gente tentou criar uma diferenciação do MON e buscar um vínculo maior com esse visitante. Assim, teve um projeto que a gente começou a desenvolver e, com a pandemia, ele diminuiu muito, porque os professores da Rede Estadual foram... Teve muita resistência pela precarização do trabalho deles, mas a o MAC tem um programa chamado “Permanência em Arte”, que é uma hora de pesquisa, de formação do professor, que ele tem que realizar. Então, o *marketing* tinha um convênio com a Secretaria de Educação. A Secretaria Municipal de Educação e os professores vinham ao MAC, uma vez por mês, para realizar essa hora de atividade. Então, o MAC preparava uma programação para professores. E aí, junto com isso, a gente começou a elaborar um material pra ajudar os professores a orientar quando fossem trabalhar as exposições em sala de aula. Então tem um material educativo; deixa eu ver se eu acho no site do MAC, “Guia do Educador”. Sim, então que aí cada exposição tinha um documento que ele era constituído por materiais e informações sobre as obras, sobre a exposição, mas também como abordar a exposição antes, durante e depois de uma visita. E tinham sugestões de atividades que os professores poderiam realizar em sala de aula, com materiais simples ou mesmo numa dinâmica de conversa com os alunos. Então, tinha esse trabalho de sensibilização com professores da rede de ensino e o material também, que era um material que foi produzido para todas as exposições. O MAC segue fazendo o Guia do Educador para todas as exposições e que é um material riquíssimo. O educativo pesquisa desde o histórico dos artistas; as etiquetas passaram a ter pequenos textos, que, muitas vezes, são depoimentos dos próprios artistas. Se os artistas estão vivos, normalmente você tem um depoimento do artista em 2024 falando sobre aquela obra que você está vendo na parede, que é de 1973. É maravilhoso, porque aí são camadas para construção de vínculo com o público, que eu acho que é uma mudança; é uma tentativa de se aproximar mais do público. De muitos públicos, né? Acho que a gente faz essa abordagem para novos públicos, de burlar esse lugar super elitizado do museu. Acontecia pelos professores da rede municipal de ensino, vou dizer.

RN: Legal. O nosso tempo está acabando. Eu só queria mais 3 tópicos rapidamente a respeito dos recursos: de onde vêm os recursos? Depois, só para finalizar, alguma coisa sobre ativismo artístico e o futuro dos museus.

AR: Então vamos lá. Bom, sobre os recursos, o MAC, ele é um museu dentro da Secretaria de Estado de Cultura. Depende 100% do orçamento do estado. O MAC recebe uma previsão

orçamentária anual e tem que trabalhar com isso. E usa das formas de contratação do estado, licitação, dispensa de licitação ou inelegibilidade como formas de gastar esse dinheiro. Muitos museus fazem, e a partir e desde 2002 é autorizado fazer isso. É a criação de uma associação pela sociedade civil para auxiliar o museu. Então, as associações de amigos de museus, elas são uma ferramenta muito importante para os museus públicos, porque é a forma de conseguir recursos como por outros meios que não diretamente do estado. Fica mais fácil gastar o dinheiro, mais fácil executar esse orçamento. O MAC tinha uma associação de amigos em 2019. Eu criei uma chapa para concorrer, para se eleger, para dar sequência às atividades, porque meu principal objetivo era fazer um plano anual na Lei Rouanet, e a gente conseguiria outros recursos. Até porque, minha vida anterior ao MAC, eu vivia disso, de fazer projetos, então, isso estava muito claro para mim. Estava muito claro para mim que esse era o caminho para conseguir recursos. No entanto, a associação de amigos do MAC tinha um problema com prestação de contas que era basicamente impossível de resolver. Eu até tentei buscar a documentação. Era um projeto de 2009. Fui resgatar a documentação para ver se é possível entrar com recurso, mas isso já estava já tinha virado um processo administrativo e logo iria para a execução. Então, aquele CNPJ estava impedido de fazer projetos. Conversando com o jurídico da Secretaria, eu fui estimulada a pensar em criar uma nova associação. E logo veio a pandemia. A associação saiu do papel final de 2020. A gente aprovou um primeiro projeto, que foi uma exposição que teve curadoria da Poliana Quintela. Puxa, não está aqui no calendário do site do MAC. Foi um pouco antes dela ser nomeada como curadora da Pinacoteca [do Estado de São Paulo], e foi uma exposição muito interessante, porque ela fez uma leitura do acervo com 5 artistas convidados, que dialogavam com um acervo e esses 5 artistas produziram para o MAC, o múltiplo de tiragem de 20. A associação de amigos comercializou esses múltiplos e isso construiu um orçamento pro MAC pra 2022, essa exposição inaugurou no início de 2022 – um orçamento de R\$ 100000,00 pro MAC. Um orçamento paralelo ao da Secretaria. E aí o nosso projeto era logo na sequência fazer o projeto do plano anual de 2023, e aí, com a minha saída em agosto de 2023, eu não sei se eles estão trabalhando com a Lei Rouanet, se eles estão fazendo outros projetos usando da lei de incentivo. Mas as associações de amigos, ela é o que, por exemplo, financia toda a programação do MUPA. Então, eles organizam tudo basicamente via Lei Rouanet, com um apoio e patrocínio, e aí a Secretaria entra com uma frente para ajudar as os museus a conseguirem esse patrocínio. Então, essa acho que tem essas duas formas, o recurso direto da Secretaria e os recursos que vem via associação de amigos.

RN: É, e a iniciativa privada, ela entra na Lei Rouanet realmente, né?

AR: Exatamente.

RN: Bom, e para finalizar, então acho que talvez tenha entrado em contato com esses caras aqui. Ah, mentira! (Momento de descontração em que entrevistada e entrevistador mostram pela *webcam* dois livros que ambos tinham em suas respectivas mesas de trabalho).

AR: Está aqui, está tudo na minha pesquisa também.

RN: Andràs, ele diz que o museu é um lugar onde você é livre para estar certo. Isso até é um pouco confuso, porque normalmente se fala “você é livre para estar errado”, mas não, “você é livre para estar certo”. Isso é algo que me remete muito ao ativismo artístico. Para os museus, qual é a tua visão a respeito do ativismo no ambiente museal?

AR: A minha experiência no MAC me mostrou que é preciso ter uma postura ativista dentro do museu na década de 2020, no nosso momento presente. Para construir meu projeto de gestão, meu plano de atuação dentro do museu, eu li muito Claire Bishop, que escreve aquele livro, “Museologia Radical”. Para ela, na política, a gente precisa estar negociando com as questões urgentes, com o que está acontecendo do lado de fora, porque se a gente mantém o museu nesse espaço apartado da sociedade, como o modernismo construiu, e que estamos aqui, dentro do cubo branco, discutindo questões de linguagem, as questões específicas da arte é esquecer que eu sou Ana Rocha, uma mulher bissexual de uma família mestiça com um histórico no Brasil, num país escravocrata da América Latina. É esquecer que a instituição museu é construída em cima de uma herança colonial. Ela é, na verdade, o museu, o que sacraliza a estrutura colonial. É ele que documenta e mantém e registra isso como história. Então, eu acho que a gente, esse ativismo, acho que, quando você coloca isso como um ativismo no museu, eu acho que hoje é muito importante porque essas questões... porque o museu não está separado das questões sociais. Eu acho que ele não pode estar. Ele tentou estar. A nossa ideia de museu, que é importada, vem carregada dessa herança colonial. A gente tenta construir uma ideia, uma narrativa de coleção de história, que ela se baseia na história da arte europeia, não no nosso contexto social, então eu acho que tanto a Vergès, como as entrevistas que Szantò traz, em “O futuro dos museus” e a Claire Bishop estão colocando exatamente essa questão assim, de que o museu precisa estar conectado com o que está acontecendo fora. Nesse momento, eu acho que não há outro jeito de pensar a arte contemporânea e estar dentro de uma instituição museal.

RN: Maravilhoso! E o pós-museu [de Vergès] pra ti? Qual seria a tua ideia de um pós-museu ou do museu do futuro?

AR: Essa pergunta é muito difícil, porque, quando a gente começa a pensar, a estudar e ver que toda a estrutura de protocolos, a estrutura de coleção e de intenção de coleção do que é arquivado no museu, ele está totalmente conectado com a nossa herança colonial. Se a gente vai pensar algum tipo uma proposta decolonial, e eu acho que é o que o pós-museu se propõe, para mim, parece que tem que começar de novo. Acho que o que a gente está fazendo hoje é um lugar de trazer os problemas à tona. E criar uma ágora para a gente poder falar desses problemas, seja pela programação, seja pelas conversas. Lá [no MAC] o [projeto] museu–curadoria-universidade, onde que cada pesquisador trouxe essas questões, sobre o futuro dos museus, de uma maneira, a partir da sua perspectiva e da sua pesquisa. Então, eu acho que é um pouco de criar uma ágora para a gente tentar elaborar sobre isso, mas eu não consigo vislumbrar um pós-museu. Eu vejo que é necessário questionar e buscar outras formas. Se aproximar da cosmovisão indígena, de outras formas de fazer, porque há estrutura que o museu, ele segue uma estrutura colonial, é como se ele congelasse aquilo que os acreditaram que era o que aquilo que era digno de ser contado como história. Mesmo o MAC, estudando muito a formação da coleção, ainda seguia uma ideia: se Curitiba quer ser uma cidade, que o Paraná quer ser um estado do Progresso, precisa ter um museu de arte, entendeu? Estava muito ligado a uma ideia de estado, nação. Para a geração do Fernando Veloso – a galera que criou o MAC, que brigou pela criação do MAC –, isso estava vinculado à abstração. Era o momento que a gente vivia uma Ditadura Militar no Brasil, uma série de questões, e o que era considerado mais contemporâneo era arte abstrata. Ao mesmo tempo, teve os encontros de arte Moderna aqui no Paraná. E, apesar do nome moderno, era super contemporâneo com *happenings*, coisas e tal. É na contradição mesmo que a coisa se forma. É essa influência do que a História da Arte, com a com h maiúsculo, dessa inspiração europeia e do que vem de fora e de seguir esses padrões. O MAC tem 50 anos e, na criação dele, até pouco tempo atrás, isso era muito forte. Assim, eu vejo que a programação e as aquisições recentes têm tentado pelo menos construir uma história mais plural. Ou pensar em várias histórias. Ainda é uma coisa muito forte; não consigo vislumbrar, mas me parece que estamos caminhando para um para uma mudança. E, com a redefinição de museu, as principais instituições pautando representatividade, diversidade... E todas essas questões, me parece um bom sinal. Mas isso tudo é meio, isso tudo não é fim.

RN: Sim. Maravilhoso, Ana. Não quero atrapalhar tua programação de hoje, e só quero te dizer que a conversa foi maravilhosa; é exatamente tudo que eu precisava. Foi a primeira vez que eu entrevistei alguém, então, obrigado pela oportunidade de fazer algo novo também. E, na sequência, eu vou compartilhar o meu trabalho, que vai ser um trabalho humilde, mas é acho que talvez um despertar pra algumas pessoas. MUITÍSSIMO obrigado mesmo.

AR: Imagina! Eu que agradeço o convite. Então, só para ficar formalizado aqui na gravação: que eu autorizo você usar o que foi dito aqui na entrevista e me coloco à disposição para responder por escrito, se faltar alguma coisa. Se na hora da escrita você sentir falta de alguma coisa, me escreva, que eu te respondo.

RN: Maravilhosa! E, quando vier pra Curitiba, me avise, que eu quero te receber em casa pra gente comemorar isso.

AR: Ótimo! E boa escrita aí para você, obrigada.

RN: Pra você também.

AR: Sim, obrigada. Um beijo, querido.

RN: Outro beijo, tchau.

AR: Tchau, tchau.

ANEXO II - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM CAUÊ ALVES (CA)

Ruy Neto (RN): Deixa eu me apresentar rapidamente. Eu, obviamente, sei um pouco de você. Eu sou Ruy, arquiteto de Graduação. Eu sempre me sou.

Cauê Alves (CA): Mas, arquiteto, você disse que trabalhava numa outra área, de...?

RN: Sim, de engenharia. Desde os 7 anos de idade eu me envolvi com arte, com pintura. Então, a minha vontade era de trabalhar com restauração, com patrimônio histórico, e por isso fiz Arquitetura. Fui trabalhar nesse campo. Depois de formado, continuei na empresa que já fazia restauro [como estagiário]. Aí em São Paulo, por exemplo, eu fiz a Igreja de São Francisco, do Largo de São Francisco.

CA: Uau, legal.

RN: É, tive oportunidades bem importantes dentro desse campo do patrimônio e foi a própria exposição dos trabalhadores aos riscos do canteiro de obra de restauro, ou laboratório, que me chamava muita atenção. Eu não tinha muita ferramenta pra lutar a favor do trabalhador e por isso eu fiz Engenharia de Segurança do Trabalho, e aí eu me encantei com um outro cenário, muito mais rico que eu imaginava. Porque a gente pensa em EPI⁷⁰, né? É muito maior do que isso. E as oportunidades de trabalho nessa área são muito mais promissoras do que normalmente no campo da cultura. Então, isso me levou pra indústria, pro mundo corporativo. Acabei assumindo, com o passar do tempo, com a evolução da carreira, a área de Meio Ambiente. E me comprometi, comigo mesmo, a estudar algo relacionado ao meio ambiente. Mas eu não estava a fim de nada parecido com engenharia. Eu quis justamente cruzar com essa minha paixão pela arte. Comecei a observar a relevância desse tema nas exposições, que eu visito com frequência. O meu programa [de mestrado] dentro da UFPR, o PPGMade, ele é não é ligado a nenhuma graduação. Por exemplo, eu não tenho nenhum engenheiro ambiental como professor. Minha orientadora? Jornalista. Tem sociólogos, tem biólogos, tem economistas, gente de toda a área. É um programa super interessante e que, realmente, quando eu trouxe esse projeto de

⁷⁰ Equipamento de proteção individual, como protetores auditivos, máscaras, calçados, luvas e óculos de segurança.

pesquisa para falar sobre o Museologia no âmbito da crise socioambiental, eu fui muito incentivado. Então, é um prazer poder participar de um programa diferente.

CA: Eu vi que você está com a camiseta do MUBE. Legal!

RN: Eu sou daqueles bem chatos, que vai no museu, compra na lojinha. Viaja, não quer saber de ir pra praia. Só museus. É o meu mundo, por isso que eu resolvi realmente colocar isso dentro dessa dissertação. Já falei um pouquinho do programa e da dissertação. Ela vai falar sobre as abordagens socioambientais na Museologia. E é o recorte.

CA: Legal.

RN: O foco está nas ações expositivas sob o marco do Centenário da Semana de Arte Moderna, que foi justamente o período em que eu estava cursando as disciplinas obrigatórias, cumprindo os créditos do programa de Mestrado. A gente vai afunilando [o recorte de pesquisa]. Eu fui entendendo que museus de ciência são mais uma extensão da escola, ou da universidade, e não era exatamente a nossa vontade de trabalhar, assim como com os museus de história. Foi numa visita aí no MAM de São Paulo que eu encontrei esse cara aqui [entrevistador mostra pela *webcam* o livro “O Futuro do Museu – 28 diálogos” de András Szantó].

CA: Ah, legal. É um legado.

RN: Sim, são super legados essas entrevistas. E decidimos, eu com a minha orientadora, focalizar no MAM São Paulo e do Rio e no MAC, em Curitiba, que faz as vezes, já que não temos MAM aqui. Nesse período, das tuas exposições, eu destaquei aqui algumas. “Campo fraturado”, “Zona da Mata”, “Pintura de Emergência”... Me chamou muita atenção na 37ª edição do Panorama de Arte Brasileira, com um nome bem chamativo “Sob as Cinzas, Brasa”. Um trocadilho super legal!⁷¹ “Cala a Boca Já Morreu” e “Nosso Mundo”, que são as exposições, bem dentro da temática da minha pesquisa e dentro do recorte temporal também. E, para começar, queria entender um pouquinho da tua trajetória mesmo. Como que é você ingressou

⁷¹ “Brasa”, além de ser a lenha que permanece incandescente após a extinção das labaredas de fogo, é uma forma coloquial de se abreviar Brasil.

nesse universo dos museus e até assumir a curadoria. Assumir posições importantes aí no MAM, que é um museu de altíssima relevância, não só para o Brasil.

CA: Deixa eu lembrar, Ruy, eu entrei na faculdade em 1996? Eu tinha 19 anos. E no primeiro ano eu consegui um estágio no MAC da USP, um museu superimportante. Na época, não funcionava aqui [em frente ao MAM-SP]; era lá na Cidade Universitária, e fui trabalhar no [setor] educativo no MAC-USP. Depois, fui fazer iniciação científica; fiz pesquisas lá na graduação, fiquei uns 3 anos lá no MAC. Basicamente, e foi o início de um processo. Eu trabalhei, depois, em algumas posições como educativo. *Brasil + 500* foi no ano 2000. Eu acho que foi a última exposição que eu trabalhei como educador. Fiz graduação em Filosofia lá na USP mesmo. Me interessei sempre por Museologia, por arte, por estética. E sabia já, desde que eu entrei [na graduação], que eu queria trabalhar com arte, mas num campo mais teórico. Naquele momento, eu imaginava que trabalharia com crítica de arte, com escrita. Depois, me aproximei muito do Centro Universitário Maria Antônia⁷², da USP, quando Lorenzo Mammi [crítico de música e de arte] era diretor do espaço. A gente formou um grupo de crítica de arte, de exercício de crítica; um grupo de alunos e amigos e estudantes da USP, e também pessoas de fora da USP; jornalistas. A gente fez uma revista, chamada Revista Número⁷³, que circulou naquele período ali, no começo dos anos 2000, mais ou menos. Ali já tinha me formado, estava fazendo Mestrado. E comecei a trabalhar com crítica [de arte]. Essa revista meio que foi um ponto de alavanca. Assim foi; então, fui trabalhar com aulas. Sou professor, até hoje, também. Professor universitário. Trabalhei na Escola da Cidade⁷⁴ que que é um curso de Arquitetura importante aqui na cidade e comecei a escrever para alguns espaços, para o Paço das Artes⁷⁵, o Centro Cultural São Paulo⁷⁶. Eram grupos para escrever pequenos folders, textos introdutórios e apresentação de exposições também. Fiz muita coisa. Trabalhei com a imprensa, para revista, revista Bravo!, revista Folha de São Paulo. Cheguei a escrever coisa da própria Bienal de São Paulo, que fez uma revista. Na época que eu colaborei, tinha uma coluna fixa na chamada *Bien'art*. Trabalhei com escrita e com crítica, era a minha intenção; na verdade, sempre foi trabalhar com crítica, com escrita sobre arte. Foi muito por aí; comecei. Aos poucos, começaram a me chamar, fazer curadorias, espaços independentes, curadoria em galerias. Me chamavam.

⁷² Ver mais em: <<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/>>.

⁷³ Ver mais em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero>>.

⁷⁴ Ver mais em: <<https://escoladacidade.edu.br/>>.

⁷⁵ Ver mais em: <<https://pacodasartes.org.br/>>.

⁷⁶ Ver mais em: <<https://centrocultural.sp.gov.br/>>.

Fiz algumas curadorias para espaços comerciais, galerias independentes. Conforme você vai fazendo, mais trabalho [aparece]. Aí vim para o MAM, me chamaram para fazer uma exposição sobre o acervo em 2005, mais ou menos, se não me engano. E depois fui parte da Comissão de Arte aqui do museu, que chamava na época Comitê Cultural, uma coisa assim. E aí fui trabalhando de modo independente, paralelo à atividade acadêmica. Fiz Doutorado, comecei a dar aula. E aí fui trabalhar no MUBE⁷⁷. Eu entrei num concurso para ser curador do MUBE. Isso foi em 2016, que eu comecei no MUBE. Fiquei 4 anos lá e depois, em 2020, eu participei de um concurso também para assumir a curadoria aqui do MAM. Já estou aqui há 4 anos. Então, nos últimos 8 anos, eu estou como curador-chefe – ou no MUBE ou do MAM, mas antes já fazia curadorias. Antes, eu fiz curadoria no Itaú Cultural; fiz curadoria adjunta da Bienal do Mercosul. Fiz algumas experiências de curadorias institucionais em espaços diversos. No próprio MAM tinha feito algumas coisas. Em Veneza, fui assistente na Bienal de Veneza, acho que foi em 2015. É, meu percurso meio esse.

RN: Legal, legal. Aí no MAM, acho que você não atua como no MAC-PR, onde o curador também é o diretor do museu, certo? Vocês têm um organograma mais bem estabelecido, com pessoas que ocupam posições mais definidas? Você poderia falar um pouquinho para mim, qual é a principal atribuição do curador? O que [o] difere do diretor do museu, ou do produtor, em específico?

CA: É, embora eu não seja Diretor artístico – que é o que seria, pois no MAM não tem um Diretor Artístico –, há uma diretoria composta por seis membros. Tem um diretor mais voltado para Comunicação, um mais para Administrativo, um Jurídico, uma diretoria que tem Presidente, Vice-presidente - a Diretoria [geral] - e abaixo da diretoria tem um Superintendente, que cuida das áreas “meio”, e o Curador-chefe, que cuida das áreas “fins”. Nenhuma é subordinada à outra, mas a gente compartilha, participa das reuniões da diretoria, todas, porque a gente está mais no campo da operação. Então, na Pinacoteca de São Paulo, por exemplo, existe um diretor artístico, existe um curador-chefe. Alguns museus, o MASP, aqui em São Paulo, tem o diretor artístico, tem curador-chefe, que são atividades distintas, mas, embora eu não seja diretor, eu também não tenho um diretor artístico. Então, acaba que tem um pouco esse lugar, informal, que acaba se envolvendo com outras atribuições do museu que não apenas a

⁷⁷ <https://www.mube.space/>

curadoria. No caso de um curador-chefe, meu cargo, eu sou chefe do educativo, sou chefe da biblioteca, sou chefe do acervo, da produção. Basicamente, essas áreas. E comunicação também, é verdade; chefe da comunicação. Então, interage com algumas outras áreas, com a loja, na parte dos produtos, com clubes de colecionadores, com núcleo contemporâneo. São interações mais voltadas pra programação. Então, em geral, o curador-chefe, trabalharia mais com o setor da curadoria. Mas, no MAM, o setor da curadoria é muito pequeno. Na verdade, sou eu, mais 2 pessoas e uma estagiária. Não tem uma equipe de curadores para eu chefiar. Então, aí eu chefo o educativo, eu chefo a biblioteca, a produção, comunicação... é meu sonho conseguir fazer um núcleo de curadoria mais forte. Mas isso envolve investimento, envolve captação, envolve uma contratação de equipe, que não é simples assim, não é? Acaba contratando curadores pontuais para exposições. O próximo Panorama [da Arte], por exemplo, tem 3 curadores que estão trabalhando nele, e eu acompanho de perto, mas não sou responsável direto. Embora esteja na minha área, então, claro, eu sou, perante o museu, eu sou responsável, mas eu não sou o curador. Então, eu tenho um pouco disso, de ao mesmo tempo que eu acompanho os trabalhos de curadoria, eu faço curadorias. É diferente de um curador apenas. Eu acabo tendo essa presença em outras áreas do museu que não é só da curadoria. Eu acho que no MASP, por exemplo, o curador-chefe não tem a ver com, sei lá, com a produção. O produtor, tem produtor-chefe. São áreas independentes. O chefe dos dois é o Diretor Artístico. Aqui, todas as áreas fim estão subordinadas à curadoria. Tem um pouco essa diferença.

RN: Entendi, legal. Mas, essencialmente, quando você assina a curadoria de uma exposição, você quer dizer que a as obras foram escolhidas sob a sua ótica e o texto introdutório é seu. Esses são dois pontos, é?

CA: Exatamente. Quando eu assisto numa curadoria, porque de fato eu trabalhei na pesquisa, selecionei as obras, eu acompanho os artistas. Se forem obras comissionadas. Faço o texto, faço o catálogo, edito o catálogo. Faço todas as partes, acompanho a montagem. E é quando eu faço correria, de fato, eu estou ali presente nas etapas todas. Agora, quando eu não faço a correria, eu acompanho como interlocutor do curador. Essa é a diferença.

RN: Entendi, entendi. Então existe uma relação tua direta com artistas que são eventualmente participantes a partir de um convite.

CA: É, geralmente. As exposições que você mencionou, O trabalho do Marcius Galan⁷⁸, na parede, de fato, aí eu trabalhei com ele, fiz um convite para comissão, escrevi o texto, né? Geralmente nas Salas de Vidro⁷⁹ e no projeto parede eu faço todos [os projetos de curadoria]. Exposições eu faço uma por ano, duas, dependendo do ano. Teve o ano passado que acho que eu fiz duas, mas é geralmente uma curadoria por ano. Também, para dar tempo de pesquisar e de fazer as outras coisas.

RN: Na tua visão, agora, tentando remeter um pouco o recorte da minha pesquisa, o que nesses últimos 100 anos, tanto no cenário da criação artística quanto no consumo da arte, o que tanto mudou? Quais são as diferenças que a gente consegue mais facilmente observar, na tua perspectiva, daquela arte que se fazia lá na Semana de 1922 para a arte que se produz, e se expõe, e se consome hoje?

CA: Pois é, eu acho que uma das questões fundamentais é, de fato, a institucionalização da Arte Moderna, né? Na cidade de São Paulo, até 1922, vai, a Arte Moderna não era institucionalizada; não havia uma organização, um evento, um grupo que se autodefinia como “moderno” e não havia uma elite econômica e cultural que apoiasse isso. Era muito incipiente. Ali começa, isso nos anos 1920, aqui na cidade de São Paulo. Mas ainda de modo muito marginal; era uma cidade muito pequena. Não tinha a importância no país que ela possui hoje. Ela não era sequer uma capital econômica. Estava crescendo. Não era ainda essa megalópole que ela se tornou com alta concentração de poder econômico. Acho que, de lá para cá, muitas instituições foram fundadas. O museu de Arte Moderna é uma delas, que consolida um esforço de parte dos intelectuais, ali de 1922, que, em 1948, com apoio do Ciccillo Matarazzo Sobrinho, com apoio do MoMA⁸⁰, de Nova Iorque, com apoios, de diversas ordens, conseguem fundar uma instituição. Mais outras são fundadas. O SESC é dessa mesma época, o MASP dessa mesma época. A Bienal de São Paulo, fundada dentro do museu, é nessa mesma época, 1951. Uma das grandes mudanças. Assim é que a arte Moderna passou a ser uma coisa já bem aceita. E vai surgir uma outra coisa, que é a Arte Contemporânea, como uma espécie, em parte como continuidade, em parte como ruptura, com do que foi o moderno, com outras questões. Com

⁷⁸ <https://mam.org.br/exposicao/projeto-parede-pintura-de-emergencia>

⁷⁹ espaços expositivos do MAM-SP com peles de vidro que conectam visualmente o museu ao Parque Ibirapuera, e vice e versa

⁸⁰ <https://www.moma.org/>

outra abrangência e outra ordem de questionamento. E, paralelo a isso, acho que principalmente a partir dos anos 1970, mas 1980, mais especificamente, o mercado de arte se constitui de modo mais profissional. Claro que existia mercado nos anos 1920, 1930, 1945. A partir dos anos 1980, isso se consolida, e depois, a partir dos anos 2000, com feira de arte, Sp-arte⁸¹, então, o mercado muito sólido a ponto de artistas poderem viver apenas de arte. Coisa que não era tão comum, né? Tarsila do Amaral era uma fazendeira rica. Depois, sabe, morreu pobre, mas era abastada, né? Não existia um mercado que a sustentasse. Era uma pessoa que não viveu da pintura dela. Embora hoje uma pintura dela dê pra qualquer um de nós viver 10 vidas com uma única venda, né? (risos)⁸²... É, então, são mudanças institucionais, mudanças artísticas e mudanças da ordem econômica. Mudanças políticas aconteceram... Mudanças de outra ordem... No caso é do Brasil, com uma população muito mais urbana do que do que rural, na concentração das grandes cidades, isso dá esse adensamento. E acho que as cidades são fundamentais para o campo da cultura. É das cidades essa cultura, que eu digo institucionalizada, musealizada. Não, que não tenha cultura rural; que tem, mas não tem essa institucionalização como na cidade.

RN: Sim, é muito típico da vida urbana... Cauê, você comentou a respeito da produção contemporânea de arte, que vem desde um desdobramento do modernismo até questões mais disruptivas. É muito presente, de fato. Fácil para qualquer um, por mais desavisado que esteja, entender esse aspecto disruptivo da arte. Nesses últimos 4 anos, a gente pode dizer que você vem à frente do MAM. Qual que tem sido a sua principal intenção narrativa com as curadorias?

CA: Pois é. A gente discute isso muito aqui no nosso setor. Poderíamos eleger “Esse ano vamos fazer tal coisa”, mas de fato, em 2021/2022 a discussão sobre a semana de arte Moderna foi algo importante no MAM. Uma, porque o Museu de Arte Moderna: a gente, foi “obrigado”, por natureza, a fazer isso, embora muita gente [de outros museus] fez [a mesma abordagem histórico-temática] sem ser museu de arte moderna e também passou por isso. Mas, depois, em 2023/2024, a gente preferiu não selecionar, digamos, um tema, um mote que orientasse todas as ações, mas que desse conta, ao mesmo tempo trazer artistas contemporâneos. Que o museu tem muita pluralidade, desde que o MAM se reconstruiu, nasceu sua segunda fase, de um

⁸¹ <https://www.sp-arte.com/>

⁸² Momento de descontração ao se falar da hipervalorização atual das obras produzidas por Tarsila do Amaral. Joana Oliveira, em matéria de El País com data de 27 de fevereiro de 2019 destaca “A obra, considerada um marco da afirmação da pintura antropofágica, foi comprada por 20 milhões de dólares”. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/27/cultura/1551291870_688892.html

panorama a partir do fim dos anos 1960, isso tem sido mote para a sua coleção. Ela é uma coleção voltada muito para a Arte Contemporânea, apesar do nome de Arte Moderna. Então, a gente tenta ao mesmo tempo de ser um lugar da Arte Moderna, de fazer mostras modernas – uma vez por ano, pelo menos, tem uma exposição Moderna –, mas também dar espaço para jovens artistas, para Arte Contemporânea. Os Panoramas [da Arte] são um lugar privilegiado para isso, mas não apenas. E, ao mesmo tempo, trazem questões fundamentais para a discussão. Por exemplo, atualmente, estavam com a exposição de um fotógrafo afro-americano que veio para o Brasil. Mas é não é uma discussão racializada, sobre ele ser negro ou não. O Santídio Pereira é também um artista negro que está na sala Paulo Figueiredo, mas não era o mote, não [da exposição]⁸³. Então vamos selecionar artistas negros, vamos falar sobre questões na seara? Não, isso acabou que sempre foi uma coincidência, embora a gente tenha uma vontade, óbvio, de tentar ser um museu diverso, um museu afetuoso, que acolhe manifestações artísticas, de diversas áreas e pontos, assim como o público diverso. O MAM atende hoje todos os públicos, de bebês a idosos, com necessidades especiais diversas. Tem vários programas voltados para o público cego, surdo, com deficiências intelectuais, físicas. Então, a ideia de ser um museu que acolhe a diversidade, né? Acolha a multiplicidade de manifestações culturais. Ser um museu próximo do seu público, próximo de quem frequenta. A arquitetura, é uma arquitetura que está integrada na marquise do Ibirapuera, assim, sem grandes pompas, você já entra na exposição muito rapidamente. A arquitetura colabora um pouco para isso. Não é? Como a extensão do Parque Ibirapuera, a vidraça que dá extensão para o Jardim de esculturas. Então, é algo que de fato a gente deu muita atenção desde a minha chegada. O Jardim de Esculturas tem agora recebido uma série de intervenções, de oxigenações, com artistas que, propondo obras temporárias, coisa que não existia antes, que eram só as obras que estavam ali e permaneceram durante 20 anos. Então, não diria que tem uma narrativa única, mas a gente tenta dar conta das questões contemporâneas sem “levantar bandeira”. Tenta ser mais orgânico, assumindo que essas são questões fundamentais para o campo da cultura, mas que não são escolhidas apenas por isso. É a ideia de manter a diversidade. É dar espaço para todos. Algumas pessoas acham até “poxa, mas o museu vai fazer a exposição de um de um homem branco?”, “Como assim?” Sei lá, o Ianelli [Arcângelo Ianelli, artista plástico], que a gente fez a exposição, é [branco], mas qual o problema? Podemos fazer também a exposição de homem branco e depois fazer de uma mulher negra; não se trata de escolher um único eixo, mas de absorver e estar permeável o

⁸³ <https://mam.org.br/exposicao/santidio-pereira-paisagens-ferteis>

suficiente para o mundo próximo das urgências contemporâneas, sem virar as costas, mas também sem ter uma posição... não exatamente “sectária”. Eu não acho que os outros museus são sectários, mas acho que podemos ser sem ter que levantar bandeira. É, é mais nesse sentido.

RN: Eu entendi. Sim, sim. Isto perpassa por um tema que eu iria buscar, justamente: como como transformar esse museu – que nasce como um espaço elitizado, intimidador por essência – mais acessível não somente para visitantes, mas também para outros artistas, etc.? Então acho que você já me respondeu, assim.

CA: É, eu complementaria uma coisa fundamental para essa pergunta: é o atendimento ao público e o setor educativo. O modo como o MAM – e não foi eu que criei isso; isso foi criado em direções anteriores –, o MAM tem um dos educativos mais importantes do país, tradicionalmente falado. E acho que o educativo é, exatamente, com publicações, com pesquisas. Muitos [departamentos] educativos [de museus] só tem estagiários. O próprio MUBE, que eu trabalhei lá, é tocado por estagiários; não tinha funcionários [do efetivo]. O próprio MASP não tem o setor educativo. Eles já existiram no passado, mas, nos últimos anos, esse setor não existe como setor. E o MAM mantém isso muito forte. E esse setor tem uma ligação cada vez maior com o campo da curadoria. A gente tenta fazer exposições em conjunto. Inclusive, a gente fez “Elementar” no ano passado, que era uma exposição curada por educadores e curadores. O educativo tem por obrigação esse acolhimento do público, com os programas mais diversos mesmo, de atender públicos que nem todo mundo está preparado pra atender. O MAM se preparou, então acho que isso é muito importante. É essa a maior equipe do museu, é a equipe educativa; é maior que da curadoria. Claro que poderia falar, “vou diminuir educativo, vou diminuir pela metade o educativo, e fazer uma curadoria maior”, como tem o MASP, a Pinacoteca, tem 10 curadores cada um – sabe que morro de inveja, que eu queria ter 10 curadores também. Mas acho que por uma estratégia, uma estratégia do museu, a gente acredita que o educativo, ele é fundamental no momento que a gente está revendo o papel do museu no futuro. É o lugar da formação, é o lugar da... não é só o lugar da contemplação, é o lugar da formação, é o lugar do estudo, da pesquisa do atendimento ao público. Então, eu não consigo imaginar que o museu possa abrir as portas sem ter um jeito de acolher os diversos públicos, sem ter estratégias. Que a gente pode fazer educação, a gente pode ter uma estratégia de acolhimento, não só para os chamados programas públicos, com debates, com palestras, mas com cursos. A gente tem o “Família MAM”, tem “Contatos com a arte”, voltado para os professores... Eu não imagino que uma instrução do futuro possa achar que não é sua

responsabilidade contribuir pela formação do cidadão, é aí que ela pode ter uma relevância, para além do campo da cultura, que é pro campo social mesmo. De fato, intervir na formação do sujeito. Isso acho que é o que eu imagino como a maior contribuição do museu.

RN: Espetacular. De onde que vem os recursos para o para o museu?

CA: Olha, é um museu particular, mas a grande maioria é dinheiro de incentivo fiscal por Lei Rouanet; não sei exatamente, mas em torno de 80%. É, Lei Federal, mas o museu também usa a Lei Municipal, é que chama ProMac aqui em São Paulo, e estadual, que é a ProAC. Então tem verbas de incentivo e tem receitas próprias de conselheiros de áreas como a loja, bilheteria – o museu é pago, mas não sustenta o museu. A principal fonte de renda é a captação a partir da lei antiga Lei Rouanet, agora chama Lei de Incentivo à Cultura⁸⁴.

RN: É, aqui no roteiro, eu trago essa parte de que a arte envolve aspectos sociopolíticos. É inevitável, não é? Então, a curadoria, a expografia trabalha muitas vezes na potencialização dessa mensagem. Eu queria entender, pra vocês, qual que é o impacto da gestão pública nas atividades práticas do museu, em que pese ser um museu particular.

CA: No caso do MAN, como é museu muito dependente das leis de incentivo e isenção fiscal – na gestão do Governo Federal passada foi muito complicado, porque não existia Ministério da Cultura, existia uma agenda muito definida de **não incentivar** a cultura e os museus e a arte contemporânea e moderna não eram prioridade. Então a gestão do Governo Federal, mas também estadual, no caso do ProAC, e municipal, mas a federal é a que mais é nos atinge. Se muda a política de incentivo à cultura no Governo Federal, atinge diretamente o museu, sendo ele particular – porque é um museu particular, uma OSCIP, uma Organização Social de Interesse Público, sem fins lucrativos – ele depende profundamente do Governo Federal, então afeta a dinâmica. Poderia falar, o sonho do museu é construir uma independência financeira, não depender das verbas públicas e acho que era o sonho do Rockefeller, quando quis fazer com que existisse Museu de Arte Moderna pelo mundo afora; na América Latina, especialmente. Ele fez, no caso de São Paulo e do Rio de Janeiro, são os mais evidentes, que teve a colaboração com doação para que fosse uma estrutura particular independente do estado,

⁸⁴ Ver mais em <https://www.gov.br/secom/pt-br/fatos/brasil-contrafake/noticias/2023/10/o-que-voce-precisa-saber-sobre-a-lei-rouanet>

como é nos Estados Unidos. Mas a gente, por um incrível que pareça, 75 anos depois da fundação, ainda não consegue ser uma entidade completamente autônoma. O museu ocupa um prédio municipal, num parque municipal, então a gestão do município interfere obviamente no museu, e então a gente ainda tem uma ligação muito direta com o setor público.

RN: Entendi, entendi. Bom, voltando à temática: é possível observar claramente, é que não só o MAM, mas muitos museus brasileiros, têm permitido um espaço significativo para as exposições que abordam a temática socioambiental. E aí, das tuas curadorias, do que pesquisei, é talvez o Panorama [da Arte] que mais tenha destaques. Nesse sentido, você poderia comentar alguma coisa mais relacionada a essas questões emergentes?

CA: De fato tem uma preocupação que eu não diria que é minha. É, é da sociedade, cada vez mais. Essa foi uma das linhas de trabalho que a gente trouxe aqui na arte e ecologia. O educativo tem um programa propriamente voltado pra ações no campo da ecologia. Estando no Parque do Ibirapuera, naturalmente, essa relação com o ambiente natural – mesmo que o parque seja artificial, um parque construído, mas uma relação com ambiente externo é fundamental. Os Jardins das Esculturas é o lugar onde o MAM mantém seu acervo exposto a longa duração, sendo que nas outras áreas, sobre as salas, a gente não tem um lugar específico de longa duração para exposição. A gente faz exposições nas salas temporárias. Então a relação com o ambiente, ela é central na constituição espacial do museu, pela sua natureza. A Lina Bo Bardi projetou essa vitrine essa relação com o parque direta, não tem como o museu se fechar. Então, estas funções socioambientais estão aqui. A marquise do Ibirapuera, no Parque Ibirapuera... acho que o museu não pode virar as costas para isso. Ao contrário, isso é uma questão cada vez mais urgente. E, depois do que aconteceu no Rio Grande do Sul, então se mostrou inadiável.⁸⁵ Claro, se fala desde os anos 1990 que é inadiável. Desde a Eco 92 se falava isso, que se discutiu muito, mas poucas políticas públicas de fato foram implementadas nesses últimos 30 anos. O museu tem abordado essas discussões. O Panorama da arte brasileira trazia um pouco isso – que eu fui um dos curadores, ao lado do Claudinei e da Vanessa, e da Luciana, e que também tratava de uma data emblemática do 1922⁸⁶. Depois eu falo um pouco sobre a coisa do 1922, que é uma

⁸⁵ O Brasil passa por intensas questões climáticas em 2024. Chuvas devastadoras na Região Sul causaram a maior tragédia do Rio Grande do Sul, com enchentes que destruíram parte da capital gaúcha e arredores. Ver mais em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-06/rio-grande-do-sul-tem-616-mil-pessoas-fora-de-casa-pela-calamidade>>.

⁸⁶ <https://mam.org.br/exposicao/37o-panorama-da-arte-brasileira-sob-as-cinzas-brasa>

das questões. Quero falar um pouco sobre como que o museu abordou essa questão central da semana de 1922. Mas certamente isso passa, também, pela questão socioambiental, que a ideia das queimadas [ilegais], as brasas que continuam acesas por baixo dessas cinzas. Que, claro que tem isso uma metáfora; é uma imagem, que serve tanto para questões ambientais, mas sempre para questões sociais, para questões de resistência da chama, como esse lugar da vibração, da pulsão, mas também num lugar destrutivo, de um lugar, da chama que destruiu o Pantanal, que tem destruído a Amazônia – são questões que nos trazem. O museu [é] como um lugar da educação – e a educação socioambiental também é fundamental. Então, a gente tem linhas de trabalho educativo e nas exposições que abordam isso. A Claudia Andujar também [traz a mesma abordagem socioambiental], que foi uma exposição que a gente terminou agora⁸⁷. E vai abrir na semana que vem, no SESC, uma exposição do Mano, o SESC Ribeirão Preto, interior de São Paulo. [Ambos] trazem discussões sobre os povos indígenas, os povos originários, e sobre o modo como eles têm conseguido contribuir pra um equilíbrio do planeta, porque as áreas que eles ocupam são as mais bem conservadas; os saberes da floresta, que eles trazem. Então, são questões que a gente tem trazido em algumas exposições, mas de modo [que] não são questões permanentes, são questões que fluem de acordo. O próprio George Love, que está em cartaz⁸⁸, tem discussões sociais dele; foi um companheiro da Cláudia Andujar. Ele fotografou muito a Amazônia, então, passa por isso, mas não é uma exposição exclusiva sobre isso. Ele fala sobre São Paulo, ele fala sobre cidades, ele fala sobre Nova Iorque, sobre a própria linguagem da fotografia experimental; são discussões que estão premiadas, mas, como você disse, não tem como a arte escapar das questões sociais e políticas, e o museu que tem essa relação com arte contemporânea, como o MAM sempre teve. De fato, o que a gente percebe no mundo dos museus é que todos os museus de arte Moderna acabam indo pra discutir a coisa contemporânea. No caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que é um museu do século XIX, que tem essa coleção do século XIX, também acaba abrindo uma ala contemporânea, que vai discutir questões socioambientais. O MASP também tem discutido isso; as bienais também têm discutido isso. O próprio MAC da USP, que é um modelo contemporâneo, também. Então, todos os museus acabam trazendo de um jeito ou de outro essas discussões, porque elas nos afetam o tempo inteiro. E os artistas têm essas questões, então não acho que é possível pensar a arte como neutra, como fora. Já pensou se arte não pudesse se “contaminar” com o mundo,

⁸⁷ Ver mais em: <<https://mam.org.br/exposicao/sonhos-yanomami-sesc>>.

⁸⁸ Ver mais em: <<https://mam.org.br/exposicao/george-love-alem-do-tempo/>>.

como se ela fosse um lugar puro? Acho que é um consenso, hoje, que tá dentro do discurso de qualquer artista, seja pra negar, seja pra afirmar.

RN: Você comentou que queria falar alguma coisa; como o museu trabalhou a semana de 1922?

CA: Ai, sim, gostaria. Eu entrei aqui em 2020, no meio da pandemia, estava um caos. Mas a gente tinha pensado inicialmente numa espécie de trilogia, digamos assim. Que eram três exposições que falariam disso. A primeira delas foi a discussão de desafios da modernidade⁸⁹, foi em 2021. A curadora Maria Alice Milliet trouxe uma espécie de “Lado B” da Semana De Arte Moderna, com a família Gomide-Graz: Antônio Gomide, Regina Gomide, John Graz. Mas também trazia aí a relação com a decoração ou arquitetura de interiores. Projetos que envolviam a vida. O design – embora essa palavra não se usasse muito na época, ali, nos anos 1920, não se falava tanto em design. Era uma exposição que trazia a relação da arte com a arquitetura, com o design, e que trazia artistas que participaram da Semana de Arte Moderna, como Antônio Gomide, Regina Gomide, John Graz. A gente tinha uma discussão se ela (Regina Gomide) tinha participado ou não, porque em algumas fontes apareceram que ela tinha participado, outras pareciam que ela não tinha, porque era uma mulher que fazia tapeçaria. Tapeçaria não era arte; tinha uma espécie de machismo ali, que levava todas as mulheres para um trabalho mais manual e retirava a artisticidade das atividades dela; a loucura que era [a sociedade] há 100 anos. Eu acho que as mulheres lutaram muito, tem mudado bastante. Se temos todas estas as mudanças, de fato isso se deve às lutas sociais de vários grupos, das mulheres, entre eles. Depois, a segunda etapa foi basicamente uma exposição da Aracy Amaral, a que de fato era uma exposição voltada para a Semana de Arte Moderna e para os anos 1920. Aracy A. Amaral e Regina Teixeira de Barros foram as curadoras⁹⁰. Fizemos uma exposição em que a discussão sobre a semana de arte Moderna foi mais precisa, foi mais que um trabalho mais historiográfico da semana. Fizemos um catálogo bastante abrangente com textos que traziam visões dissonantes sobre a semana. O próprio Ruy Castro [jornalista e escritor], com aquelas discussões, trazendo a importância do Rio de Janeiro e mostrando uma visão muito crítica em relação ao paulistanismo da semana foi incorporada no catálogo. Essas discussões foram colocadas ali muito fortes naquela exposição, que tentou também ser trazer uma diversidade de pontos de vista.

⁸⁹ <https://mam.org.br/exposicao/desafios-da-modernidade-familia-gomide-graz-nas-decadas-de-1920-e-1930/>

⁹⁰ Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação ver mais em

<https://mam.org.br/exposicao/moderno-onde-moderno-quando-a-semana-de-22-como-motivacao/>

Arquitetura, fotografia, pintura, escultura, gravura, com um olhar abrangente. Também atualizando um pouco, assim fez a exposição do Jaider Esbell [artista e curador indígena], pensando na importância que a arte indígena teve para Semana de 1922, pensando em Macunaíma, pensando no manifesto antropofágico; como que as discussões estavam ali, mas muito com protagonismo dos indígenas. E o Jaider Esbell, como um curador indígena, um artista indígena, trouxe um modo de apresentar e mais: uma curadoria, já que a arte indígena que era um contraponto à exposição de Aracy Amaral, que abrangia ali uma diversidade maior. Ele, inclusive, muito crítico, à própria Macunaíma, ele falava que Macunaíma é meu avô, é a Montanha do Monte Roraima, é uma visão muito odiava Mário de Andrade chamava, né? Acho que o museu, que tem Mário de Andrade como um dos seus idealizadores, fazer uma visão abrangente foi importante. Então essa foi a segunda exposição. A terceira era o Panorama (de Arte Brasileira) que, de fato, trazia uma discussão mais voltada para a Terra, para o Brasil. Toda a relação, do Pau Brasil com o vermelho, com a brasa... Incorporava tanto as manifestações como o do Borba Gato [monumento escultórico], que foi incendiado aqui em São Paulo, que é uma estátua moderna. E quer dizer, o enigma transformou-se numa espécie de lugar de debates; foi um foi um jeito de abordar o Centenário de 1922, mas também o bicentenário, que falava da Independência do Brasil. É a partir de uma chave que trazia discussões ecológicas, socioambientais, mas também raciais. Discussões com o protagonismo de muitos artistas periféricos, negros, indígenas. Então a ideia fez foi problematizar isso a partir dos artistas contemporâneos. Esses 3 momentos diferentes que começaram em 2021, vão se desdobrar em 2022. Foram fundamentais para a programação do MAM, a fim de refletir-se sobre esse Centenário de modo crítico, e não só celebratório. Com curadores que pensam assim. Ampliações da compreensão que tínhamos sobre esse momento histórico.

RN: Excelente. Szantó fala nesse livro “O Futuro do Museu”, que o museu é um lugar onde você está livre para estar certo. E, quando eu li isso pela primeira vez, até me causou uma estranheza, será que ele não escreveu errado? Não seria a liberdade para errar? A partir disso, a reflexão é sobre o ativismo artístico. Então, percebo que essa produção contemporânea que vocês trazem puxa questão mais ativista mesmo. Qual que é a tua visão desse protagonismo ativista dentro do museu?

CA: Bem, o museu acolhe parte dessa produção. Nunca é possível colher toda, porque é muita coisa acontecendo. O museu acolhe, mas sem, como eu falava sem tomar um partido que nós somos ativistas. Nós reconhecemos. Eu reconhecendo as diversidades, entre os vários

ativismos, existem muitas contraposições, agendas. É, mas o museu não pode virar as costas e dizer, “Ah, não, aqui não é, aqui não, não cabe”. O Museu acolhe levando em consideração que o fundamental é a arte. Já tivemos possibilidades de fazer exposições que eram muito mais de movimentos sociais do que de arte. E existem essas demandas, sobre exposições de movimentos sociais, mas não é o lugar. O museu é de arte. Então, o ativismo entra quando ele está no interior da área. Não se trata de fazer campanha política e panfletagem, simplesmente, mas quando o artista elabora as suas questões políticas no interior da sua produção, óbvio que isso está presente. Não tem como dizer que o museu é um lugar neutro, não se pretende. Seria ingenuidade, “o museu não se posiciona”, porque cada vez que a gente se põe um artista, é uma posição que o museu marca. Quando está com o Santino de Pereira e o George Love expondo aqui, é uma postura, chamando a atenção para algumas questões fundamentais, então tem uma questão política e ativista, mas é elaborada artisticamente. É o modo como a arte trabalha com essas questões. Acho que isso que é o fundamental e não trazê-la de modo cru... É difícil você dizer o que que é cru e o que não é, porque às vezes um artista faz uma faixa com uma postura política e diz que esse é o trabalho dele como artista. Quem vai dizer “não, isso está cru, isto não”? Como diferenciar? É complexo. A gente tenta se colocar criticamente para que as discussões sociopolíticas não esqueçam o artístico e se deem pelo artístico [...]. Essa discussão da forma e conteúdo, que foi uma discussão que se teve num passado recente, como se existisse artistas formalistas e existissem os artistas conteudistas. Essa separação é completamente inapropriada. Não existe conteúdo sem forma. Então, a gente tenta fazer com que essas formalizações levem em consideração a tradição da arte, mesmo que seja pra se opor a ela, mesmo que seja para mostrar a insuficiência dos modos tradicionais que a arte tem para elaborar isso, mas a partir de artistas. Então, isso que isso é: obras de arte, trabalho de arte, de ações artísticas; esse que tem sido o mote, mas também vem reforçando com o educativo. Os educadores estão em contato: fazem ações com músicos, com performers, festivais, que trazem outras dimensões disso. Porque na educação, também, essa ideia de que escola sem partido, educação sem partido, é uma bobagem. Assim é, têm posicionamentos sim, mas não significa que seja partidário no sentido da política partidária, mas sim, ela marca posturas, ela marca questões como a democracia, questões fundamentais, como os Direitos Humanos. São questões que são inegociáveis, questões constitucionais. O mundo está tão polarizado que defender a democracia defender Direitos Humanos, virou coisa de esquerda. Mas isso, a princípio, não, não é de esquerda.

RN: É, não deveria, de fato, não deveria ser.

CA: O museu, arte moderna, a relação com a ideia de democracia, com o compromisso, está presente ao longo de toda a história, sem dúvida. Essas são questões que são presentes no nosso cotidiano, então o museu foi muito atacado. No passado, por conta das coisas do *platformance*, do Balanço Artes. 35º Panorama, de 2017, foi muito atacado por conta de uma guerra cultural que se instalou; foi um caso fabricado nas redes sociais. Isso reverberou muito na instituição, como no mundo da cultura como um todo. Como houve com o Santander Cultural, em Porto Alegre; aconteceu em peças de teatro, no interior de São Paulo; aconteceu no Brasil todo. Acredito que esse trauma tenha passado, cicatrizou, mas a marca está presente. Você sofreu uma facada, você nunca vai esquecer mais; a cicatriz te lembra eternamente. Está cicatrizado, eu digo que passou, mas a cicatriz tá aparente, ainda, sim; o tempo inteiro, tem que ficar atento, né, com esse tipo de ataque. E não acho que são ataques ao museu. São ataques à democracia, são ataques ao campo da arte. São ataques à liberdade de expressão, justamente de quem se diz defensor das liberdades.

RN: Por fim, a Vergès em seu livro “Decolonizar o Museu” aborda muito mais o museu de história do que o Museu de Arte Contemporânea, de Arte Moderna, que a gente pretende abordar. Mas ela traz essa provocação, de que é impossível decolonizar o museu, porque ele vem justamente dessa experiência ocidental, da conquista do poder, do acúmulo, da dominação. A autora sugere algo muito legal para pensarmos o que seria o pós-museu. Eu acho que, traduzindo isso para algo muito mais fácil, você já você já comentou lá no começo, mas pra gente sintetizar, fechar a nossa conversa, talvez alguns *insights* do que você sugeriria ou pensaria num possível futuro do museu, ou futuro para os museus.

CA: É difícil, né? Não tenho bola de cristal, né? Os museus europeus ou norte-americanos são muito mais colonialistas. Do ponto de vista cultural, econômico, historicamente falando, os Estados Unidos e a Europa. É, então, é muita coisa, a gente achava, a gente se acha, pô. É claro que tem colonizações internas, né? São Paulo mesmo: acho que São Paulo é uma capital cultural que de algum modo se pretendeu ser colonizadora do restante do Brasil. Talvez as viagens que Mário de Andrade fez pelo Brasil afora tinham o quê de colonizador. No catálogo da exposição que o MAM realizou em função da Semana de 1922, a Regina, curadora, traz textos de um pesquisador lá do Pará, mostrando que o nosso modernismo paulistano foi colonizador. Então seria é ingenuidade eu negar que não tenha validade no interior do Brasil.

Concordo, [o museu] é uma instituição colonial. Não tem como escapar disso. Mas tem como também é a gente amenizar ou problematizar, amenizar, refletir, discutir e dar transparência pra essas questões. Combater esse discurso, talvez universalizante, que é a Arte Moderna, de que era pra todos, que era transformadora, que ela pudesse tentar se aproximar de outras comunidades, de outros grupos, sejam os grupos indígenas, sejam movimento negro, seja dos frequentadores com deficiências ou com necessidades especiais, sejam idosos, seja a elite cultural, econômica, seja professores, seja um dos diversos segmentos. Sem pretender ter um discurso homogêneo. Sobreponha com essa universalidade que a gente sabe que é branca, é preconceituosa, é racista, machista: essas são questões são fundamentais. O museu do futuro tem que minimamente ter consciência disso. Eu não vejo outro futuro que não passe pela educação. Acho que os departamentos de curadoria devem ser mais próximos possíveis do departamento de educação. Se não for possível fundir no único departamento, que os diálogos sejam muito horizontais. Quem atenda ao público é também saiba conceber projetos. Quem concebe projetos curatoriais, deve saber lidar com o público, porque o que a gente vê também quando há uma desconexão profunda entre educação e a curadoria, os curadores falam para si mesmos e os educadores não conseguem dialogar com as propostas. E aí a colonização acontece internamente dentro da instituição. Um setor coloniza o outro. Geralmente, a curadoria que tem o poder, então vai impor para todas as outras áreas o seu processo de trabalho, a sua visão. O que a gente tenta fazer aqui, na medida do possível, são relações mais horizontais. Trazer a participação do setor educativo, mas também da comunicação. A gente fez o ano passado, junto com a educação, com a Mirella, ela foi elementar. Foi junto com a educação, mas também com a comunicação, uma exposição de realidade aumentada, que era um Projeto que aconteceu no Parque Ibirapuera e que foi feito com a internet, com o site, com o celular e que envolveu os educadores, mas envolveu também muito a comunicação do museu. Então, fazer com que essa curadoria esteja presente em outros lugares; na biblioteca, na comunicação. Parceiro na produção, no educativo, a fim de evitar essas colonizações internas. Então, não tenho resposta mágica. Mas a gente tem muito mais práticas e reflexões do que um caminho. Me preocupa muito, olhando inclusive com pesquisas. Acho que tinha uma pergunta sobre isso nessa pesquisa [no roteiro], se a gente faz alguma pesquisa; a gente fez pesquisa de público. Tem totem na entrada com pesquisa pra quem quiser fazer avaliação. Entender os públicos, entender as demandas. Me preocupa as novas gerações terem tão pouco interesse em museus. Não que sejam tão pouco mais, assim. Parte das novas gerações não se interessam muito por isso. O museu tem que ter estratégias de ampliar seu público, de furar a bolha, de se comunicar de modo diferente. Estratégias, também, além da questão da educação, que sejam também pela

comunicação para tentar aproximar o público pelas redes sociais. Quando eu entrei, estava fechado, em 2020, por causa da pandemia, então as nossas ações curatoriais eram ações no campo da comunicação, eram ações virtuais. O museu também recentemente está cada vez mais engajado nas redes sociais; obviamente, ele tem que levar conteúdo, ele tem que se desdobrar pra lá. Um museu depois da pandemia tem que estar nos dois lugares. Então vamos, eu abri o TikTok. Não sei se outros museus no Brasil têm TikTok. O Instagram todo mundo tem, Facebook, LinkedIn, sei lá, YouTube, esses canais todos. Spotify, museu também tem sim; é, museu, está nas redes sociais. É a possibilidade do museu não se comunicar de acordo com as transformações do campo da comunicação. Há 30 anos, as redes sociais não eram algo importante para o museu. Hoje, são superimportantes. Então, também é algo que exige investimento, pesquisa, plataformas, exposições que acontecem para além do espaço físico. O museu não é só uma arquitetura com uma coleção de arte, mostras temporárias. O museu também é uma plataforma virtual, é um site na internet; ele está presente, nas redes. Então, acho que os museus vão ter que fundir, a curadoria, comunicação, pesquisa, conservação do seu acervo, que já não é mais um acervo apenas analógico: é também um acervo digital, um acervo imaterial. Então, são estes alguns motivos de desafios no museu do futuro: se relacionar com as diversas comunidades. [o MAM] não é um museu de comunidade – no sentido do Museu Afro Brasil, que é voltado para a comunidade. Ele tem que ele tem que dialogar com todas elas, não é? Se abrir ao máximo, ser transparente e conseguir fazer com que os objetos curatoriais cheguem em públicos. Nos celulares raramente a gente vê, nas redes sociais. Não é um lugar exatamente de reflexão, não é, não é um lugar feito para isso. Mas o museu pode contribuir de algum modo para melhorar, transformar, para formar o cidadão. Resumindo, a fusão do campo da comunicação, da educação, da curadoria, que envolve a pesquisa e difusão, e conservação de arte.

RN: Espetacular. Cauê, se você esperava contribuir um pouco para o meu trabalho, saiba que você contribuiu muito para o meu trabalho. Muito, muito mesmo.

CA: É? Que bom, fico feliz! Eu gostaria de ler depois que você terminasse. Me manda?

RN: Certamente, sim. Certamente te encaminharei um PDF. Posso te entregar uma cópia física se preferir.

CA: Traga! Ficará na biblioteca do museu.

RN: Olha só. Vai me deixar até envergonhado e lisonjeado, certamente. Muito obrigado, Cauê.

CA: Obrigado Ruy, bom trabalho para você. Foi um prazer, viu?

RN: Vou trabalhar aqui. E a gente se fala em breve. Um grande abraço.

CA: Valeu, tchau.