FRAGMENTOS DO MAR: MUSEU, EDUCAÇÃO E POROS(CIDADE)

José Alberto Romaña Díaz[77]

Angélica Vier Munhoz[78]

RESUMO

Trata-se de uma imersão no Museu de Arte do Rio (MAR), no Rio de Janeiro. Mergulhar no MAR teve como propósito buscar compreender de que modo um museu pode tornar-se um espaço poroso. A imersão no MAR consistiu em tibungar – processo que implicou mergulhar nos fragmentos do MAR, tornando-se o próprio procedimento metodológico da referida investigação. Os resultados da investigação, ecos do MAR, apontaram para pensar o museu como um espaço poroso, capaz de produzir experiências com os seus públicos. Cabe, por fim, destacar que a presente investigação foi realizada no Mestrado em Ensino, Universidade do Vale do Taquari (Univates), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Palavras-chave: Museu de Arte do Rio, arte, poros(cidade), educação, públicos.

FRAGMENTS OF M.A.R: MUSEUM, EDUCATION & PORO(CITY)

ABSTRACT

This paper is about an immersion into MAR – the *Museu de Arte do Rio*, in Rio de Janeiro. Diving into MAR was an attempt to understand how a museum can become a porous place. The immersion into MAR consisted in diving – a process that involved diving in the MAR fragments, which thus became the methodological procedure of this investigation. The results of this investigation, echoes of MAR, helped us regard the museum as a porous space that can produce experiences with its visitors. Finally, it should be highlighted that this dissertation was made at the Masters Degree in Teaching at the University of Taquari Valley, and was supported by the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel (CAPES, by its acronym in Portuguese), Brazil.

Keywords: Museu de Arte do Rio. Art, porosity, education, visitors.

[77] Bolsista PROSUC/CAPES de Doutorado no PPGEnsino da Universidade do Vale do Taquari (Univates). Contato: jose.diaz@univates.br.

[78] Docente do Centro de Ciência Humanas e Sociais e do PPGEnsino, líder do Grupo de pesquisa Currículo, Espaço, Movimento (CEM/CNPq) Universidade do Vale do Taquari (Univates). Contato: angelicavmunhoz@gmail.com.

1. INTRODUÇÃO

A cidade do Rio de Janeiro foi cenário de eventos de grande porte[79]. A preparação para estes eventos incluiu grandes obras de intervenção ao longo da cidade; entre elas, a Operação Urbana Porto Maravilha, que é uma iniciativa da Prefeitura para "r**e**vitalizar" a Região Portuária e r**e**integrá-la à cidade. A dita iniciativa contempla um complexo de dez segmentos culturais, entre eles o Museu de Arte do Rio (MAR). O MAR é concebido no contexto de revitalização da zona portuária, evidenciando uma pretensão macropolítica de reconfiguração urbanística e de revalorização do contexto local, mediante uma atrativa oferta econômica, cultural e habitacional. Nessa perspectiva, a participação das comunidades vizinhas não é compreendida em uma visão paternalista, mas como investimento no seu potencial.

O Museu de Arte do Rio (MAR), criado em 2013, na zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, é um espaço que tem por propósito articular a educação e a arte. Junto ao MAR, participou-se de residências pedagógicas, visitas e cursos. Ao longo da imersão no museu também foram realizadas observações, atividades de formação, entrevistas com educadores e gestores do MAR. A partir das impressões que ecoaram na aproximação do MAR, destaca-se algumas delas, às quais se encontram integradas e serão desenvolvidas nos capítulos posteriores: Museu e Educação; MAR; De um procedimento para habitar o MAR; Poros(cidade) e Dos Ecos do MAR. Dessa forma empreende-se a tentativa de inserir-se em um registro poético, com imagens e cenas que atravessam um espaço de arte.

O entorno para este texto surge a partir da experiência de uma residência pedagógica no Museu de Arte do Rio, realizada por um grupo de pesquisadores e bolsistas do Grupo de pesquisa Currículo, Espaço, Movimento (CEM/CNPq/Univates), cuja finalidade foi a de conhecer e habitar o espaço, assim como vivenciar o cotidiano do museu, ou seja, "mergulhar" no MAR. A vivência de tal prática ocorreu em maio de 2016, a qual nos permitiu submergirmos nas atividades realizadas pelo museu. Por meio de observações no espaço –entrevistas realizadas com mediadores (educadores) dos diferentes grupos de trabalho, coordenadora pedagógica e gerente de educação do MAR, análise documental e aproximações com as teorizações e aportes metodológicos utilizados pelo grupo de pesquisa – percebeu-se o quanto o Museu de Arte do Rio é um espaço potente para se pensar a mediação, o currículo e as relações de aprendizagem. Além do mais, foi possível constatar um desejo de articulação, física e simbólica, entre temas que atingem aos campos educacional e artístico. Em 2017, realizamos uma nova imersão no MAR, para participar do V Curso de Formação de Mediadores[80].

O referido trabalho é decorrente da investigação "Tibuns com/no MAR (Museu de Arte do Rio): mediação e aprendizagem em um espaço poroso", realizada no Mestrado em Ensino, no Programa de Pós-Graduação em Ensino – Mestrado e Doutorado – Universidade do Vale do Taquari Univates/RS/BR, no período de 2016-2018, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

[79] A Conferência Mundial de Meio Ambiente da ONU, em 1992; Jornada Mundial da Juventude e Copa das Confederações FIFA, em 2013; Copa do Mundo FIFA, em 2014; Olimpíadas COI, em 2016.
[80] V Curso de Formação de Mediadores – Mediação e Processos Participativos, oferecido pelo Museu de Arte do Rio, entre os dias 25 de janeiro e 10 de fevereiro de 2017.

(CAPES), sob o código financiamento 001. Essa escrita encontra-se também em consonância com os estudos da pesquisa intitulada "Aprender e ensinar em meio a práticas curriculares educativas e artísticas" aprovada pelo Edital 02/2017 - PqG/FAPERGS, vinculada ao Grupo de Pesquisa Currículo, Espaço, Movimento (CEM/CNPq).

2. MUSEU E EDUCAÇÃO

Bennett, na sua obra intitulada *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (1995), costura algumas hipóteses acerca do nascimento do museu, particularmente destacando que esse nascimento está imbricado com uma racionalidade política, termo que ele empresta do filósofo Michel Foucault para referir-se ao rastreamento do surgimento de novas tecnologias que visavam a regular a conduta de indivíduos e populações. Nessa perspectiva, é possível compreender que, junto à democratização dos espaços privados, os museus se abrem a um público mais amplo, em face da emergência de novas classes sociais, como a burguesia e a classe operária. Bennet (1995) afirma que o nascimento do museu como instituição estaria relacionado à ideia de coleção individual monárquica, presente em meados do século XVII. Trata-se do príncipe como colecionador, cuja atitude – a de colecionar – constituiria um elemento de distinção social.

Já Duncan (1995) apresenta o nascimento dos museus a partir da memória cultural de um povo, um grupo social ou um grupo religioso. A autora destaca que a arquitetura dos primeiros museus foi uma tentativa de reproduzir as igrejas, motivo pelo qual muitos dos rituais religiosos também foram seguidos pelos museus. Tais rituais também estavam presentes nas bibliotecas e nas feiras, como aponta Bennet (1995), antigos gabinetes de curiosidades e de coisas exóticas procedentes de várias partes do mundo. Transpor os hábitos desses espaços para a esfera do museu equaciona uma nova passagem do espaço privado para o público em geral.

Outro fator chave para a constituição dos museus é o desenvolvimento científico dos séculos XVIII e XIX, que transporta para a vida comum a sua metodologia, ou seja, a organização da vida em função da lógica e da razão (DUNCAN, 1995; BARRETT, 2011). Em meio a esse movimento, as exibições de coleções eram constituídas por objetos históricos, artísticos ou científicos, governadas pelos princípios da taxonomia científica, de modo que a ênfase era colocada nas diferenças observáveis entre as coisas.

Independentemente da natureza desses museus – de arte, ciência ou história –, eles contemplavam os discursos historicistas, científicos e universalizantes, que destacavam os objetos a seu cuidado e que remetiam ao imaginário nacional, àquilo que era comum aos diversos segmentos da nação. Nessa linha de raciocínio, Mörsch[81] (2013) relata que os museus ingleses e franceses do século XIX e de início do século XX valorizavam a aprendizagem, que lá se efetuava mediante o uso de objetos e imagens

[81] Mörsch concebeu e coordenou a pesquisa realizada para o programa educativo da Documenta 12. A Documenta 12 foi a décima segunda edição da Documenta, uma exposição de arte contemporânea que aconteceu em Kassel (Alemanha) de 16 de junho a 23 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www.documenta12.de>. Acesso em: 12 out. 2019.

nacionais, com a seguinte observação: “Fue una iniciativa en nombre de la identidad nacional, cuyos resultados educativos fueron enfocados a mejorar la calidad de los bienes nacionales producidos en el contexto del conflicto colonial”[82] (p. 44).

Diante de tamanha tarefa, os museus tinham que deixar de ser espaços passivos de acúmulo de objetos, para assumirem um papel importante na interpretação da cultura e na educação do homem. Ocupavam, assim, novos lugares na representação do conhecimento científico, no fortalecimento da cidadania e no incremento da qualidade de vida (BENNETT, 1995). Para tal fim, os museus foram desafiados a criar metodologias especiais que tratavam de educar o público e de ensinar-lhe práticas culturais (DUNCAN, 1995).

Em suma, as configurações de cenário do nascimento dos museus vão desde o colecionador privado, representado na figura do soberano ou príncipe, que permitia acesso ao público, até a coleção pública, cujo objetivo era educar a população para uma identidade de caráter nacionalista, a partir de marcas diferenciadoras entre o comum e o exótico, constituindo uma história universal. Diante disso, Bennett (1995) também problematiza o conjunto de forças que dão lugar ao museu público na Europa e nos Estados Unidos da América, nesse processo da posse privada para a posse pública.

Dalla Zen (2011) e Duncan (1995) também nos ajudam a tensionar algumas questões: se os museus foram criados historicamente para o acesso restrito a alguns eleitos – uma vez que se afirmava que o povo não se interessava por arte e tampouco sabia comportar-se nos museus –, como abrir suas portas, tornando-os acessíveis a todos? Por outra via, Bennett (1995) auxilia-nos a questionar: a partir da abertura e acessibilidade dos museus, como manter a proteção de objetos culturais que outrora se mantiveram com acesso tão restrito?

Com efeito, diante de tal processo – passagem da posse privada para a posse pública e, portanto, acessibilidade e abertura dos museus –, torna-se necessário ordenar a sociedade, organizar o tempo e o espaço, disciplinar o corpo, por meio de dispositivos que se instituem a partir do século XVII, configurando-se como um poder disciplinar. Como destaca Foucault (1999), o poder disciplinar constitui-se em uma série de tecnologias de poder que se organizam em torno do homem-corpo e em certa economia política que é aplicada sobre ele. Assim, “[...] o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso” (FOUCAULT, 2005, p. 29). Dessa forma, sob o corpo-organismo individual, inscrevem-se dispositivos disciplinares, tecnologias de poder cujo fim é adequá-lo e normatizá-lo para servir a uma determinada sociedade. Uma sociedade de normalização, ensina-nos Foucault (1999, p. 302), caracteriza-se como “uma sociedade em que se cruzam a norma da disciplina e a norma da regulamentação, conforme uma articulação ortogonal”. Portanto, para essa sociedade, imersa no processo de industrialização, não importa apenas as forças que disciplinam as condutas, mas também a eficácia daquilo que as sujeita (DÍAZ et al., 2019). Ademais, a grande explosão demográfica do século XVIII instaura uma nova dominação política do corpo, fabricando um tipo de homem e uma sociedade

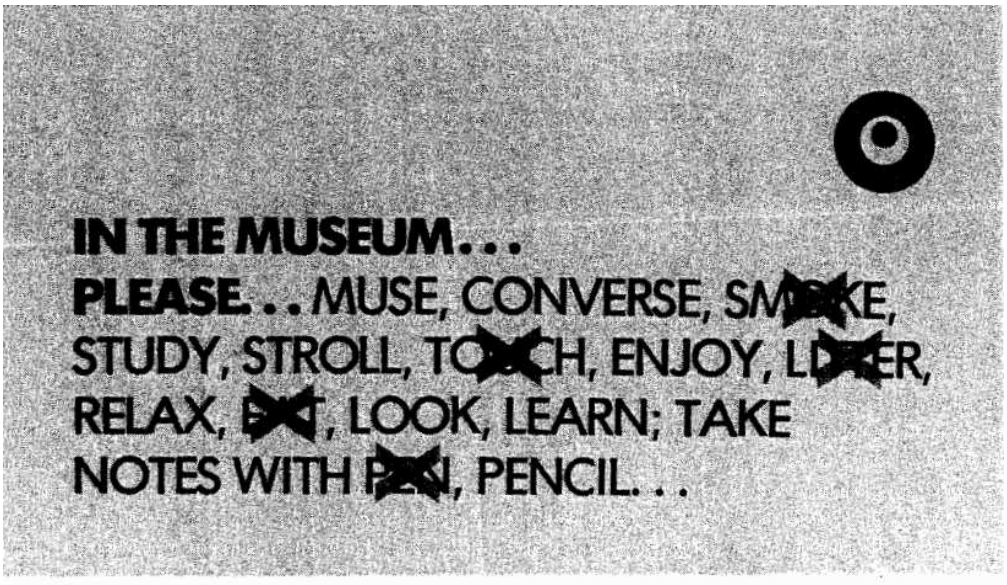
[82] O trecho correspondente na tradução é: “Foi uma iniciativa em nome da identidade nacional cujos resultados educacionais foram concentrados na melhoria da qualidade do patrimônio nacional produzido no contexto do conflito colonial”.

disciplinar necessários ao bom funcionamento da economia capitalista. Ainda a respeito do poder disciplinar, Foucault menciona:

> [...] O poder disciplinar é [...] um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior "adestrar": ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. [...] "Adestra" as multidões confusas (FOUCAULT, 2005, p. 143).

Não é à toa que, ao analisar os museus, Bennett (1995) retoma a análise desenvolvida por Foucault para destacar elementos comuns a todas as instituições: prisões, fábricas, escolas, quartéis, hospitais, museus, etc. Todas elas estariam ao lado da produção de uma posição de poder e conhecimento com vistas a regular e adestrar a conduta de indivíduos. Desse modo, novas formas de comportamento poderiam ser efetivadas, as quais, internalizadas, se tornam imperativos de autovigilância. Vale lembrar que as coleções privadas que sustentaram os museus nacionais europeus foram compreendidos como verdadeiros conservatórios de obras sagradas (DALLA ZEN, 2017; DUNCAN, 1995; CASTRO; NIKITA, 2009). Portanto, o zelo, a disciplina, a postura do corpo, as instruções e as normas para visitas tornavam-se necessárias para efetivar a disciplinarização do corpo em uma instituição que privilegiava a conservação e consagração das obras. A imagem abaixo pode ser ilustrativa nesse sentido.

Figura 1 - Instruções para os visitantes do museu Hirshhorn, Washington DC



Fonte: DUNCAN, 1995, p. 10[83].

O que Duncan (1995) nos traz para refletir é a evidência de rituais disciplinares, de códigos que foram se estabelecendo no intuito de modelar uma postura nos

[83] O trecho correspondente na tradução é: "No museu... por favor... imagine, questione, não fume, analise, caminhe devagar, não toque, desfrute, não suje, relaxe, não coma, olhe, aprenda, tome notas não com caneta, e sim com lápis".

movimentos permitidos para as visitas desses espaços museais: palavras de ordem, gestos, instruções. Guedes (2015) também se refere a essa postura:

> Muitas vezes, nenhuma palavra precisa ser pronunciada, basta a arquitetura imponente, a equipe de segurança estrategicamente posicionada, os avisos de "não toque", tarjas no chão delimitando a aproximação com as obras, a iluminação e a aura sonora neutra dando o tom do espaço. Em outros casos, uma extensa lista de regras e orientações para visitas é disponibilizada no site das instituições, principalmente quando se trata de grupos agendados por escolas (GUEDES, 2015, p. 141).

O museu, que até então fez uso do poder disciplinar mediante uma série de técnicas de adestramento e de regras de comportamento para circulação em seus espaços, também cria, assim, dispositivos de controle, que operam por meio da própria arquitetura imponente e de estratégias de segurança e controle.

O uso desses dispositivos de segurança e controle na gestão de espaços mostra que não eram suficientes tão somente o adestramento e a disciplina individual de corpos; era preciso também o controle das populações. Portanto, a partir de Foucault (1999), não interessa mais somente disciplinar as condutas, mas produzir formas de gestão e administração da vida das populações. Tal lógica também diz respeito aos museus, de maneira que se torna necessário incidir sobre os sujeitos, "[...] instrumentalizando-os para estar em um espaço de arte" (GUEDES, 2015, p. 34).

Portanto, com essa nova configuração das relações de poder, podemos falar de um modo de governo do corpo e da vida. Trata-se de um poder sobre a vida, o qual Foucault vai chamar de biopoder. Com efeito, na medida em que esse poder sobre a vida é tomado pelo Estado, o filósofo o denomina de biopolítica. Assim, para Foucault, a biopolítica buscou, "[...] desde o século XVIII, racionalizar os problemas postos à prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, longevidade, raças […]" (FOUCAULT, 2008, p. 431).

É dessa forma que Foucault (2008) nos ajuda a compreender que, toda vez que o poder do Estado não se concentra mais em fazer morrer, mas em fazer viver, se passa de um poder disciplinar de condução de condutas do indivíduo para condições que garantam que a população (enquanto força de trabalho) consiga viver e produzir mais. Em seu curso proferido no Collège de France entre 1978-1979, Foucault (2008, p. 30) afirma: "[...] procurarei lhes mostrar como todos os problemas que procuro identificar atualmente têm como núcleo central claro, esse algo que se chama população. Por conseguinte, e a partir daí que algo como a biopolítica poderá se formar".

A biopolítica, então, concentra-se na organização e na administração da vitalidade humana coletiva e individual. Trata-se de estabelecer mecanismos capazes de estimular a natalidade, prolongar a vida, prevenir epidemias, regularizar hábitos corporais, diminuir a extensão e intensidade das doenças, determinar os espaços/tempos de lazer. Estas estratégias de disciplinamento e condução das condutas mostram uma dupla transição: uma que passa do poder disciplinar para a biopolítica; outra que vai do liberalismo ao biopoder, quer dizer, um Estado que tem como objeto a população, e não mais o território (DÍAZ; MUNHOZ, 2018b). Se

tomarmos os museus a partir de tais práticas de governamento, poderemos perceber esse paradoxo, pois,

> [...] por um lado há uma retórica democrática vinculada ao acesso, um espaço aberto para a produção do debate público. Por outro lado no que diz respeito à sua função pedagógica, o museu opera de forma disciplinar, para formar sujeitos civilizados e nacionais (YÚDICE, 2010, p. 28).

Em relação aos museus, o Estado estaria desenvolvendo seu papel, pois "[...] priorizar práticas que visem à educação dos sujeitos coloca-se como uma potente estratégia de governamento da população" (GUEDES, 2015, p. 45). O viés educativo dos museus tem no seu horizonte o desenvolvimento de estratégias que permitam a democratização do acesso ao conhecimento, a necessidade crescente de formação de público para a arte, bem como a produtividade da criação de estratégias de acessibilidade à arte (GUEDES, 2015). Nessa perspectiva, a inclusão e a democratização tornam-se estratégias para regular formas de habitar um espaço que busca tornar-se cada vez mais acessível a todos. Daí que o investimento do Estado no aperfeiçoamento de espaços que visam à cultura, além de ter como objetivo torná-los visíveis como instâncias públicas inclusivas, também tem como alvo uma educação igualitária para todos (BENNETT, 1995; BARRETT, 2011).

Portanto, a gestão da educação da população produz um movimento biopolítico na/para a educação em museus por meio da democratização do acesso, da inclusão e das práticas educativas. Além disso, põe em prática estratégias que visam a tornar esses espaços atrativos e, sobretudo, capazes de produzir fruição, já que "[...] as funções básicas dos museus são a preservação, a investigação e a comunicação. E suas finalidades gerais são educação e lazer" (CHAGAS; NASCIMENTO JUNIOR, 2009, p. 21). Nesse sentido, trata-se de convencer a população de que há formas de entretenimento cultural para ocupar o tempo livre, em detrimento das formas de lazer supérfluas e, inclusive, prejudiciais à saúde. Assim, na medida em que tais estratégias instrumentalizam os sujeitos para frequentarem os museus, também buscam governar as suas ações dentro desses espaços.

3. MAR

> [...] Se eu lhe disser que o mar começa você dirá que ele cessa se eu lhe disser que ele avança você dirá que ele cansa se eu lhe disser que ele fala você dirá que ele cala e tudo será o mar e nada será o mar o mar mesmo [...] (CAMPOS, 2004, p. 17).

Concebido como um "presente" antecipado pelo aniversário de 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, o MAR abriu suas portas no dia 1 de março de 2013, constituindo-se como uma das grandes instituições dentro do contexto de revolução cultural que engalana a Praça Mauá. Nasce, assim, o Museu de Arte do Rio como um espaço dedicado à arte e à cultura visual, buscando articular educação e arte, pensar o

Rio de Janeiro por meio de uma leitura transversal da história da cidade, assim como desenvolver atividades que envolvem coleta, registro, pesquisa e preservação de bens culturais e sua devolução à comunidade (MAR, 2016).

Figura 2 - MAR



Fonte: Sérgio Nobre (2016)[84].

A poética arquitetônica do museu é construída a partir do já existente. O antigo Palacete Dom João VI, construído entre 1913 e 1916, passou a ser o pavilhão da Arte, pois seus grandes pés-direitos eram propícios para albergar as exposições. O outrora terminal de estilo modernista tornou-se o centro de confecção das ações educativas, para o qual é dado o nome de Escola do Olhar. Os antigos vizinhos agora integravam novos nomes: Arte e Educação, ou Pavilhão de Exposições e Escola do Olhar. Perto um do outro, porém distanciados, e no meio deles um vazio.

O complexo arquitetônico foi composto por um teto em forma de cobertura fluida de concreto, simulando uma onda, a qual se tornou uma característica marcante do museu. Onda suspensa, movimento imóvel incessante que os dois prédios parecem burlar, ao mesmo tempo que o sustentam. Deslocamento sem locomoção, movimentos entre educação e arte impulsionados pelo vento do MAR. A onda aparece como horizonte no meio do grande vazio entre o Pavilhão de Exposições e a Escola do Olhar.

A Escola do Olhar está sediada no prédio cuja fachada é feita de paredes ininterruptas de vidro, a Escola do Olhar é o espaço onde se pensam as ações educativas do museu. Constituído como um espaço de formação continuada dos professores da rede municipal de ensino e de recebimento dos estudantes das escolas públicas e de outros visitantes, a Escola do Olhar propõe-se a estimular e disseminar a sensibilidade e o conhecimento. Suas proposições partem da compreensão da educação como prática de criação e experimentação (MAR, 2016). A Escola do Olhar acolhe a Biblioteca e o Centro de Documentação e Referência, as Visitas Educativas, as práticas educativas, os Programas de Formação com Professores, as atividades

[84] Disponível em: <https://goo.gl/PNJMLL>. Acesso em: 3 set. 2019.

vinculadas aos eixos Arte e Cultura Visual, MAR na Academia e Vizinhos do MAR, desenvolvendo suas ações,

> [...] seja na pesquisa e envolvimento com o acervo, seja na mediação, cursos e atividades práticas, ambientes de experiência que proponham um contexto alargado de convite ao engajamento pessoal de cada participante – criança, jovem ou adulto – com a arte e a cultura visual (MAR, 2016, p. 17).

Em meio a tais propostas, costuram-se as práticas dos educadores do MAR. As práticas educativas desenvolvidas pela equipe educativa do MAR são pensadas em relação às visitas dos públicos, sejam eles públicos de espaços escolares e não escolares, professores da educação formal e não formal, moradores da região portuária e da cidade do Rio de Janeiro, do Brasil ou de outros países. As atividades se tecem a partir das matérias das artes, das ciências e da filosofia, atravessadas por saberes e olhares que se entrecruzam nas exposições, onde ganham destaque os arranjos que os educadores estabelecem com os públicos (DÍAZ; MUNHOZ, 2018a).

Pode-se perceber que esta troca com os públicos implica também um tempo de engajamento do público com o espaço, do educador com o público. Um tempo para que os corpos se sintam à vontade para habitarem o museu. Esse tempo de imersão e de experimentação no/do espaço é vivenciado pelo público em cada atividade, quando os educadores criam e realizam procedimentos e ferramentas que auxiliam nas trocas pedagógicas com os grupos.

4. DE UM PROCEDIMENTO PARA HABITAR O MAR...

Tibum! Esta é a palavra que melhor imita o som que faz um corpo ao mergulhar no MAR; em outras palavras, é a onomatopeia da queda em uma massa de água: tibum! Tibungar entende-se como um procedimento capaz de inventar mundos, e não simplesmente fazer o mapeamento de um mundo já existente. Trata-se de permanecer o maior tempo submerso ou percorrer a maior distância ou profundidade sob a água e sem o auxílio de equipamentos para a respiração, ou seja, apenas com a reserva de ar dos pulmões. Para desenvolver tal prática no MAR, o tibungador utiliza-se apenas do cabo-guia para ir o mais fundo possível. Para mergulhos profundos, o tempo de descenso é muito menor que o tempo de retorno à superfície, devido à enorme pressão que exerce a massa de água sobre o tibungador. Ele sente as limitações deste exercício de tibungar em um espaço de investigação e percorre as marcas do MAR, marcas que carregam histórias, ausências, silêncios, sons, suor, lágrimas, sal, coisas ditas e não ditas. Marcas preestabelecidas de rastros de configurações, de modos de habitar tal espaço. Configurações que estabelecem modos de ser/estar e vivenciar o museu. Intensas e ilimitadas experiências que se tecem em torno de compreender e problematizar o modo como um museu que se diz um espaço poroso pode ser produtor de processos de aprendizagem.

A investigação tomou o tibungar como procedimento para traçar mapas (carta de marear[85]). Nessa perspectiva, tibungar implicou imergir em espaços ainda não

[85] A carta de marear inclui os desenhos que possibilitam o acompanhamento de fluxos, pois, dessa perspectiva, não há separação entre coleta, produção, interpretação, discussão dos dados e escrita do texto.

pensados, marear territórios existenciais inéditos, dentro dos quais se faz possível agenciar novas relações com o outro e consigo mesmo (DELEUZE, 1988). Ao tibungar, buscou-se aproximar do campo empírico por meio de diferentes estratégias e registros de diários de bordo, observações de vivências durante os tibuns no museu. Todas essas estratégias visaram a um mapeamento dos modos como as articulações entre educação e arte vêm sendo pensadas no MAR em relação com os públicos.

5. Poros(cidade)

mareando marujando marlunando
marlevando marsoando tibungando...

Volta-se à superfície para respirar. Não só se respirar o ar, mas também sente-se o cheiro agradável que vem com a brisa do MAR, carregada de uma frescura úmida e intensa – odor suave e aprazível, algo que lembra algas marinhas.

A ideia da porosidade volta a ressoar, sobretudo uma frase lida: "[...] O MAR apresenta-se como um museu poroso que se constitui na relação com os professores no exercício de valorização das diferenças e de estabelecimento de zonas de contato e de trocas entre elas" (MAR, 2016, p. 11).

No intuito de compreender do que trata essa porosidade, percebe-se que o MAR toma emprestado este conceito do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA – *Museu d'Art Contemporani* de Barcelona), o qual, assim como o MAR, é concebido a partir de perspectiva de revitalização (BOING, 2016). Ambos os museus nasceram no contexto de revitalização e de eventos internacionais. Em relação à revitalização, tanto no bairro degradado do Raval, onde se localiza o MACBA, quanto na zona portuária (BOING, 2016), especificamente na praça Mauá, local onde se encontra o MAR, havia uma pretensão macropolítica de reconfiguração urbanística e de revalorização do contexto local mediante uma atrativa oferta econômica, cultural e habitacional. Além disso, Barcelona e Rio de Janeiro sediariam os Jogos Olímpicos nos anos de 1992 e 2016, motivo que contribuiu para a revitalização, considerando tudo o que consequentemente se gera ao redor destes eventos de massa mundial (BOING, 2016).

Figura 3 - Limpeza Étnica[86]



Fonte: Arquivo MAR (2018). Limpeza Étnica.

[86] Foto promocional do Curso Performance no Museu: (Auto)ficção e intermidialidade. Disponível em: <https://goo.gl/Wqbvuc>. Acesso em: 10 fev. 2019.

Não há dúvidas de que o ambiente circundante de um museu provoca tensões e contradições, mas é em meio a esse contexto que o MAR atua, tomando as contradições como parte do seu interesse, de modo que "[...] el museo traslada su interés sobre el objeto hacia la comunidad, en el sentido de convertir a la comunidad en el foco de interés del museu (DECARLI, 2004, p. 25)"[87].

Essa proposição aos museus anuncia-se a partir da perspectiva chamada de "[...] 'nova museologia' latino-americana, que busca integrar as comunidades como participantes e até donos dos museus e não apenas audiências" (YÚDICE, 2010, p. 22). Nessa perspectiva, a participação das comunidades não é compreendida como uma visão paternalista, mas como investimento no seu potencial; as instituições culturais encontram-se sempre enredadas por tensões de poder, enquanto instituições que se caracterizam por ser detentoras de um determinado saber. Para Herkenhoff, a questão que se apresenta é : "[...] o MAR tem que sacralizar um território, ou tem que privilegiar as relações?" (MAR, 2015)[88]. Assim, a estratégia de privilégio das relações do MAR com a cidade integra a comunidade, de tal modo que os atores ativos exigem uma reconfiguração, mixagem e filtragem nas práticas dos projetos educativos e de conteúdo.

Figura 4 - Bandeira Performance no MAR[89]



Fonte: Frente 3 de fevereiro (2015).

Dessa forma, o MAR é um espaço que transborda para além do lugar onde foi pensado. Como diz Herkenhoff, "[...] o MAR não é esse espaço aqui [o museu], é a cidade do Rio de Janeiro" (MAR, 2015). O desafio, portanto, torna-se privilegiar as

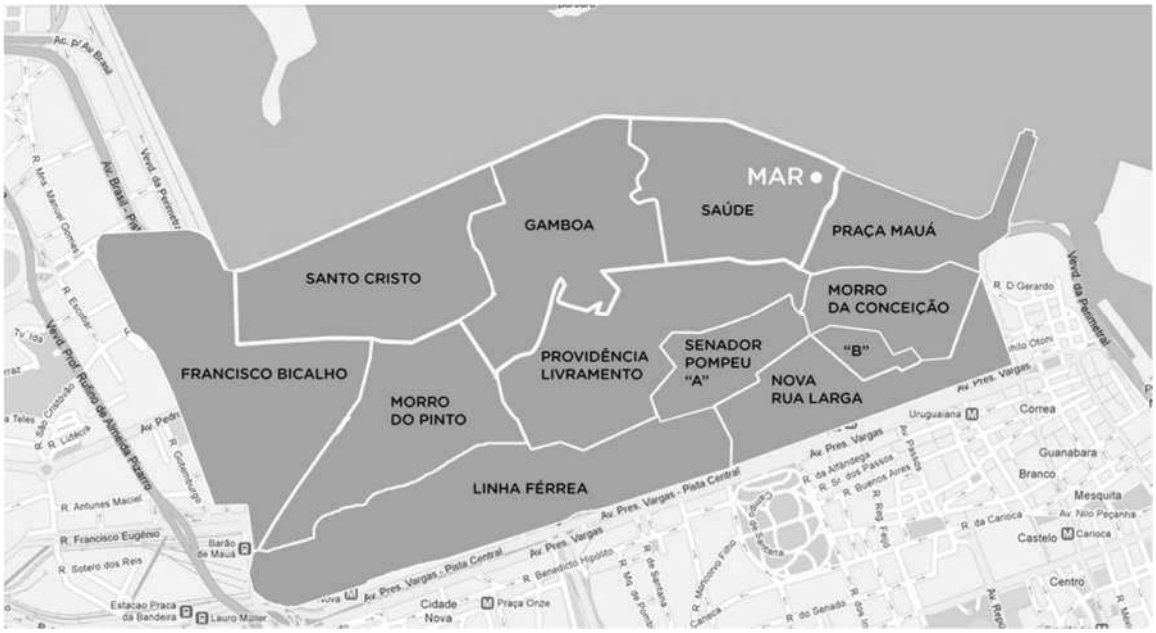
[87] O trecho correspondente na tradução é: "O museu traslada o seu interesse no objeto à comunidade, no sentido de converter a comunidade no foco de interesse do museu".

[88] MUSEU DE ARTE DO RIO (MAR). *Conversa de galeria*: Zona de Poesia Árida. Vídeo (1h20m06s). Youtube, 3 feb. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G2FhyOQaJj4&feature=youtu.be>. Acesso em: 17 mar. 2019.

[89] Disponível em: <https://goo.gl/4KujDF>. Acesso em: 20 nov. 2018.

relações com a sua vizinhança, uma vez que os moradores já existiam naquele lugar. O MAR, então, cria uma estratégia que denomina de "Vizinhos do MAR", programa voltado para o relacionamento com os moradores da região portuária. Cabe destacar que no período desta investigação os "Vizinhos do Mar" correspondiam ao maior volume de usuários da Escola do Olhar (BOING, 2016).

Figura 5 - Vizinhos do MAR



Fonte: *Site* do MAR (2013)[90].

Percebe-se que o convívio com os vizinhos do MAR tenta ser o mais horizontal possível, pois os moradores da região portuária vivenciam o museu, não só como simples consumidores, mas também como propositores das/nas ações educativas e das/nas atividades realizadas no MAR (DÍAZ; MUNHOZ, 2019),fortalecendo os vínculos entre museu e território (MAR, 2016). Vale lembrar que a região portuária é, historicamente, lugar de ampla contribuição cultural, em especial pela multiplicidade cultural fortalecida pelo cais do porto (PORTO MARAVILHA, 2016). Dessa forma,

> [...] O MAR envolve-se com a porosidade da cidade como território fértil de questões, não para instaurar respostas definitivas e totais, mas, ao contrário, para proporcionar reflexões capazes de ativar com o público, em cada contexto específico, formas distintas de participação e formação junto à experiência estética (MAR, 2016, p. 15).

Tal envolvimento implica que o museu borrife convites para os moradores da zona, que colaboram em seus programas. Os vizinhos se reúnem no primeiro sábado de cada mês, para tomar café, discutir temas comuns, visitar as exposições, pensar ações de intervenção, fazer conversas de galerias, entre outras atividades, em um espaço-tempo onde os vizinhos afetam e são afetados pelos encontros, produzem trocas, experiências, aprendizagens.

[90] Disponível em: <https://goo.gl/KHwtxe>. Acesso em: 10 fev. 2019.

Essa forma de habitar o museu pelos vizinhos segue a lógica de que as ações são pensadas pelos educadores da Escola do Olhar, mas abrem-se para que o visitante se sinta à vontade para vivenciar aquele espaço por meio do rearranjo com uma relação mais horizontal. Trata-se do museu como lugar de encontro e intermediação de múltiplos atores, que dariam lugar a formas inéditas de experienciar um museu (YÚDICE, 2010).

Tais atividades evidenciam rastros pedagógicos que promovem a porosidade em um espaço produtor de processos de aprendizagem. Obviamente que pensar essa porosidade, a qual permite uma relação diferenciada com o público, vai na direção oposta de insistir em educar os visitantes para apreciar e entender a arte e talvez se constitua em uma tripla conexão entre Públicos-MAR-Arte, possibilitando outros modos de habitar tal espaço. A atuação do educador no MAR, assim como em outras instituições artísticas que operem com processos educativos, implica estar submetido a pressões de públicos, da equipe curatorial, dos artistas, da equipe de segurança e logística da instituição, da gerência, entre outras.

Poderíamos talvez pensar que no encontro do MAR com o Rio de Janeiro, um poroso se forma da maresia na cidade dando lugar a uma "poros(cidade)". Dessa forma, o desafio da poros(cidade) faz com que o MAR borrife a sua umidade sobre os códigos preestabelecidos no museu, na cidade estendendo os seus limites, gerando zonas férteis e complexas nas quais é possível negociar, tencionar, colaborar, tecer experiências com/na cidade. Contudo a poros(cidade), tal e como acontece no MAR se dá em meio às tensões macro, pois nem tudo o que acontece no museu poroso está isento de negociações com poderes públicos, ou com instituições que recorrem ao marketing e ao *branding* (YÚDICE, 2010).

Por fim, a poros(cidade) do MAR convida-nos a experienciar "[...] um museu que põe em questão os conceitos, processos e programas do museu: arte, artista, patrimônio, coleção, conservação, educação, acesso, público, expertise" (YÚDICE, 2010, p. 23). Mas será mesmo possível que as gotículas do MAR habitem esses micróporos da cidade do Rio de Janeiro? Será que as gotículas levadas pelo vento conseguem por meio de estratégias micropolíticas atingir as estruturas mais rígidas da cidade? Sem a pretensão de comprovar tais questões ou mesmo afirmar qualquer estratégia educativa eficaz, realizada pelo MAR, abaixo relata-se mais algumas experiências vivenciadas em tal espaço. O intuito agora é muito mais de dar visibilidade a determinadas práticas "porosas" realizadas com os vizinhos do MAR, na mesma medida em que toma-se elas como experiências singulares.

Durante a estadia no museu foi possível deparar-se com experiências pedagógicas, às quais denominou-se, nesse texto, de "MAR em fragmentos". Nessas práticas, foi possível perceber uma tentativa de fazer com que os estudantes e outros públicos construíssem "[...] sus propias narrativas entorno a los procesos pedagógicos a través de la interacción con el arte contemporáneo" (JOVÉ MONCLÚS et al., 2017, p. 3)[91]. Assim, em cada uma dessas experimentações, buscou-se situar o contexto, descrever o procedimento realizado pelo educador ou pelos públicos e relatar as impressões e afecções produzidas em um corpo participante.

[91] O trecho correspondente na tradução é: "Suas próprias narrativas sobre os processos pedagógicos por meio da interação com a arte contemporânea".

Destaca-se, assim, duas experiências de poros(cidade) vivenciadas no MAR, às quais buscam evidenciar o encontro, o embate e mistura do MAR com a cidade do Rio de Janeiro.

MAR em Fragmentos # 1 – Aldeia Maracanã/Dja Guata Porã

Última quinta-feira do V Curso de Formação de Mediadores - Mediação e Processos Participativos, oferecido pelo Museu de Arte do Rio, entre os dias 25 de janeiro e 10 de fevereiro de 2017; Sala 3.2 da Escola do Olhar. A luz solar da tarde carioca refletindo nos janelões do recinto. Educadores do museu, vizinhos do MAR. Também, gerente de conteúdo, um curador e uma das curadoras convidadas na partilha sobre a exposição *Dja Guataporã* Rio de Janeiro indígena, de origem indígena, começa sua apresentação inicial, na sua língua natal, a qual obviamente pouco compreendemos. Ouvem-se alguns "psius", o que nos faz perceber que outros tampouco estavam compreendendo. Constata-se o choque e o conflito da tradução e o quanto um mundo transfere-se para outro mundo. Precisa-se estar aberto e sensível para escutar, apesar do impasse da tradução (decifração do código) que torna etérea a compreensão. Ao escutarmos uma língua compreensível para o intelecto, entende-se que aquilo causa incômodo pela incompreensibilidade. Percebe-se que a tradução requer o corpo inteiro. Neste decifrar dos signos algo contudo se é apreendido.

Saindo do MAR para o Rio, deslocamos para a aldeia vertical Maracanã. A aldeia Maracanã[92] é uma aldeia indígena urbana que se localizava no prédio antigo do Museu do Índio, no bairro Maracanã, Rio de Janeiro. A ocupação da Aldeia Maracanã reivindicava o tombamento, a recuperação e a transformação do prédio do antigo Museu do Índio, que é hoje referência de todo indígena que chega à cidade do Rio de Janeiro.

MAR em Fragmentos # 2 – Expedição pela pequena África

Nota: Este punhado de letras a seguir foram as mais proteladas dessa escrita, é difícil achar uma resposta inteligível para tal questão. Divide-se aqui essa inquietação.

Manhã de sexta-feira do V Curso de Formação de Mediadores, o relógio perto do museu mostra 9h45, cedo ainda para iniciar a nossa expedição pela Pequena África, lugar que para as gerações de descendentes de escravos tornou-se espaço de resistência, memória e produção cultural (MAR, 2016). Inicia-se a expedição, dispersos. Na primeira parada há uma pessoa falando, tenta-se ouvir com atenção, o espalhamento é maior ainda, percorre-se os lugares tentando apreender cada detalhe. Ao escrevermos estas linhas lutamos com a divagação. Voltamos. Aumentamos os esforços para escutar a pessoa que está passando as informações. Uma casa colorida chama nossa a atenção, acreditamos recentemente pintada, nela uma mulher negra que abana, seu rosto, sem lembranças, permanecemos debaixo daquela casa, enquanto o falante passa mais informações. O sol carioca intensifica. Caminhamos um pouco mais. Distinguimos um ar de solidão.

[92] Informações registradas no site da Aldeia Maracanã. Disponível em: <https://goo.gl/LEa9Dy>. Acesso em: 3 set. 2019.

Ingressamos num casarão soturno. Presencia-se uma escavação que faz parte do projeto doutoral de um arqueólogo. Inicialmente não faz muito sentido para nós, mas então percebemos que a terra se faz a um lado para mostrar algo que parece ossos humanos. Destravanca-se uma porta por onde cabia o mundo inteiro. O pulso torna-se tênue, a nossa respiração arenosa. Voltamos para a sala de conferências. Sentados na última fileira. Aprecia-se um mutismo que se faz diáfano no calor carioca das 13h, pela porta meio aberta do auditório: víamos o perfil da descoberta antiga, com o sol do meio-dia nas costas do cemitério.

Figura 6 - Escavações de ossadas no Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPMPN)[93]



Fonte: Ana Branco (2017).

6. DOS ECOS DO MAR…

Como encerrar os ecos dos fragmentos do MAR? São apenas ecos, e, como tal, valem por si. Nascem, vivem e morrem, dando lugar ao trabalho futuro. De todos modos, até mesmo na imperfeição e na incompletude alguma coisa se faz ouvir.

É possível perceber que o museu, como instituição cultural público-privada, se encontra enredado em uma trama de movimentos político-econômicos, pelos quais se traçam diretrizes para o funcionamento da instituição. Por um lado, "[...] não é difícil pensar no museu como um espaço controlado, afinal, há uma série de regras impostas pela condição de patrimônio de muitos objetos e obras do museu" (BOING, 2016, p. 39). Por outro, percebe-se um forte disciplinamento das relações que se instauram em um espaço tão enciclopédico como o museu. Destaca-se aqui a grande influência nos corpos, corpos moldados, pois, supostamente, o museu é um lugar para caminhar lentamente, fazer silêncio – por isso o som de pneus furados feito por algumas pessoas, a pose de pensador enigmático, não tocar, não comer, não beber, não...

Ao pensar as práticas que tornam o MAR um espaço poroso, compreende-se que tais práticas educativas constituídas em meio à arte são produtoras de novas

[93] Disponível em: <https://goo.gl/eNBs2C>. Acesso em: 3 set. 2019.

experiências educativas. Nessas práticas educativas, os educadores do MAR buscam estabelecer "[...] nexos, sustentar alguns conflitos e estimular que o público se aproprie e ressignifique os museus e seus acervos" (MARTINS, 2018, p. 84).

O ambiente circundante de um museu provoca tensões e contradições, mas é em meio a esse contexto que o MAR atua, tomando as contradições como parte de sua concepção. Assim, a poros(cidade), tal como acontece no MAR, dá-se em face das tensões macro/micro.

Finalmente, ao longo deste trabalho, mais do que procurar respostas, propõe-se pensar o modo como um museu – aqui, especificamente, o MAR, – pode tornar-se um espaço poroso. Esse processo levou, na maior parte das vezes, a outras tantas perguntas, além daquelas trazidas no percurso da investigação. Tais perguntas não são vistas como problemas a serem resolvidos por alguém ou por um sistema, mas um dispositivo potencial para manter-se em movimento, possibilitando a produção conjunta de novos conhecimentos e incertezas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETT, Jennifer. **Museums and the Public Sphere**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum:** History, Theory, Politics**.** London and New York: Routledge, 1995.

BOING, Maria Clara. **A educação praticada no/com o MAR:** o que nos dizem gestos e narrativas dos educadores do museu? 102 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

CAMPOS, Haroldo. **Galáxias**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

CASTRO, Maria do Mar; NIKITA, Dhawan. Breaking the Rules: Education and Post-Colonialism. **Diaphanes**, Zürich, 2009, v. 12, p. 317-332. Disponível em: <https://goo.gl/AHFfZc>. Acesso em: 15 jul. 2019.

CHAGAS, Mário de Souza; NASCIMENTO JUNIOR, José. **Subsídios para a criação de Museus Municipais.** Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Museus e Centros Culturais/Departamento de Processos Museais, 2009. Disponível em: <https://goo.gl/Pqsrto>. Acesso em: 10 jul. 2018.

DALLA ZEN; Laura Habckost. **O dispositivo pedagógico da arte.** 107 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

_____. **O lugar das experiências culturais na constituição de um ethos docente.** 203 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

DECARLI, Georgina. **Un museo sostenible:** Museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio. Costa Rica*:* UNESCO, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Foucault.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. Tradução de Seán Hand.

DÍAZ. José A. et al. Biopolítica e Governamento: Práticas educativas e artísticas em uma fundação de arte. In: I SIBFORP & II JIPPGE - BR/AR. **Anais do I Seminário Internacional de Educação, Biopolítica e Formação de Professores & II Jornada Interuniversitária de Pós-Graduação em Educação Brasil/Argentina.** Caxias, 2019. p. 225-227. Disponível em: <https://bit.ly/2Zsbtji>. Acesso em: 17 jun. 2019.

_____; MUNHOZ, Angélica. Mediação e tradução-transcriação em museus. **Revista crítica educativa**, Sorocaba/SP, jan./jun. 2018a, v. 4, n. 1, p. 87-96. Disponível em: <https://bit.ly/2UkWscK>. Acesso em: 8 ago. 2019.

_____. Economia Ambiental e Biopolítica: a experiência de uma escola colombiana. **Revista Perspectiva**, Florianópolis, 2018b, v. 36, n. 1, p. 296-307. Disponível em: <https://bit.ly/2ClgJYw>. Acesso em: 8 ago. 2019.

_____. Mediação e aprendizagem num espaço poroso: tibuns com/no MAR (Museu de Arte do Rio). **Revista Eletrônica de Educação**, v. 12, n. 3, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2X3nSpt>. Acesso em: 3 out. 2019.

DUNCAN, Carol. **Civilizing Rituals:** Inside Public Art Museums. New York: Routledge, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade.** São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução de Maria Ermantina Galvão.

_____. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. Tradução de Raquel Ramalhete.

_____. **Nascimento da biopolítica.** São Paulo: Martins Fontes, 2008. Tradução de Eduardo Brandão.

GUEDES, Betina. **Nos arquivos da bienal do mercosul:** democratizar, educar, investir. 227 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre, 2015.

MARTINS, Mirian Celeste. Verbete Mediação. In: Instituto Brasileiro de Museus. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal.** Brasília: IBRAM, 2018.

MONCLÚS, Jové et al. A la derriba: una propuesta de enseñanza y aprendizaje a través del arte contemporáneo. **ASRI:** Arte y sociedad. Revista de investigación. Málaga/ESP, 2017, n. 12, p. 15-25. Disponível em: <https://goo.gl/es7Vpm>. Acesso em: 15 ago. 2019.

MÖRSCH, Carmen. En una encrucijada de cuatro discursos. Educación en museos y mediación educativa en la documenta 12: entre la afirmación, la reproducción, la deconstrucción y la transformación. In: CEVALLOS, Alejandro (Coord.). **Contradecirse una misma, Museos y mediación educativa crítica.** Quito: Alcaldía de Quito. 2013. Traducción de Nora Landkammer et al. Disponível em: <https://goo.gl/fTvHfY>. Acesso em : 10 ago. 2017.

MUSEU DE ARTE DO RIO (MAR). Vídeo (1h20m06s). **Conversa de Galeria – Zona de Poesia Árida**. Youtube, 3 feb. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/EwKL2E>. Acesso em: 17 mar. 2019.

_____. **Escola do Olhar**: práticas educativas do Museu de Arte do Rio 2013-2015. MELO, Janaina (Org). Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2016.

PORTO MARAVILHA. A revolução Cultural. **Revista Porto Maravilha**, Rio de Janeiro, dezembro 2016, n. 22, p. 6-7. Disponível em: <https://goo.gl/3ZkP7J>. Acesso em: 17 abr. 2019.

YÚDICE, George. Museu molecular e desenvolvimento cultural. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do (Org.). **Economia de museus.** Brasília: MINC/IBRAM, 2010.