



Passagens para o rumor do mundo, da marquise ao museu *Passages to the rumor of the world, from the sunroom to the museum*

Diogo de Moraes Silva

ORCID: 0000-0001-5124-1355

Universidade de São Paulo, USP, Brasil.

Resumo

Dedicado à análise de "A marquise, o MAM e nós no meio", exposição realizada em 2018 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o presente texto resulta da interação com seu projeto curatorial em três níveis: frequência da mostra e de seu programa público; entrevistas com seus agentes curatoriais; e mobilização de referências bibliográficas afins às problemáticas enfrentadas pelo projeto. Em atenção às camadas históricas e às fronteiras sociais presentes na marquise do Parque Ibirapuera – e no museu que esta acolhe –, o texto procura evidenciar as estratégias expositivas adotadas no sentido da evocação e da transposição das mesmas, respectivamente.

Palavras-chave

Arte contemporânea. Colaboração. Curadoria. Expografia. Públicos.

Abstract

Dedicated to the analysis of 'A marquise, o MAM e nós no meio' [The Marquise, MAM and Us in the Middle], an exhibition held in 2018 at São Paulo Museum of Modern Art, this text results from the interaction with its curatorial project in three levels: attendance of the show and its public program; interviews with its curatorial agents; and mobilization of bibliographic references related to the problems faced by the project. Given the historical layers and social boundaries present in the Marquise of Ibirapuera Park – and in the museum that it hosts – the text seeks to highlight the expository strategies adopted in the sense of evoking and transposing these layers and boundaries, respectively.

Key-words

Contemporary art. Collaboration. Curatorship. Expography. Publics.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Um público se organiza com independência das instituições estatais, das leis, dos marcos formais da cidadania ou das instituições preexistentes [...].

Michael Warner, Públicos y contrapúblicos

Introdução

Os espaços de convivência na cidade, embora não necessariamente estampem em placas o que é permitido fazer, ou não, em seus ambientes, são ordenados por diferentes protocolos de uso. Em alguns desses locais as regras e convenções são rígidas e precisas, enquanto em outros elas são mais flexíveis e difusas. Exemplos desse contraste podem ser encontrados, no primeiro caso, nos museus de arte e, no segundo, nos parques públicos – ambos destinados ao desfrute do tempo livre. Está claro que a frequência de um e de outro requer atitudes distintas da parte de seus usuários, ao passo que cada qual possui vocação específica: o museu solicitando atenção e concentração e o parque sugerindo descontração e dispersão, ainda que tais disposições possam se inverter em certas situações. Na cidade de São Paulo, porém, esses dois lugares tão diferentes encontram-se sobrepostos quando observado o caso do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP e sua localização no Parque Ibirapuera, sob sua monumental marquise de concreto.

A coincidência territorial desses equipamentos, com sua peculiar imbricação na marquise do parque, enseja indagações acerca do ambiente marcadamente controlado e restrito do museu. Ao mesmo tempo que os fluxos e dinâmicas do parque desafiam a circunscrição assumida (de modo mais ou menos efetivo) pelo museu, as irreconhecibilidades, repulsões, tensões e negociações surgidas dessa superposição solicitam exercícios críticos e propositivos acerca do dispositivo disciplinar incorporado pelo aparato museal – desde o surgimento desse tipo de instituição, em fins do século XVIII e início do XIX, em países como Inglaterra, França e Alemanha. É nesse registro crítico-propositivo que situamos, e pretendemos contextualizar, a exposição “A marquise, o MAM e nós no meio” (2018), objeto deste texto.

Procurando identificar e subverter determinadas dimensões desse dispositivo – atualizado a seu modo no MAM-SP –, o projeto expositivo em tela representa oportunidade de indagarmos o “complexo expositivo” museal e suas operações normativas. É Tony Bennett (2007, p. 62-67), referência da museologia crítica, quem associa o surgimento dos museus públicos com os processos civilizatório e de nacionalização das populações, em curso na Europa desde fins do século XVIII, mediante o que ele chama de “lições de civismo”.¹ Face branda da governamentalidade, o museu exerce poder pelas vias do acesso, da exemplaridade e da vigilância entre seus frequentadores. Aberto à classe trabalhadora desde seus primórdios, esse aparelho cultural regula e tutela seus visitantes, inculcando-lhes códigos de conduta, vestimenta, co-

1- As citações em língua estrangeira têm tradução nossa.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

nhcimento e cidadania, estimulando sua permanente inspeção não somente pelos pares, mas também pelas classes médias e superiores ali presentes. No ambiente museal, a multidão disforme é transformada em agrupamento ordenado, com suas individualidades devidamente distinguidas. Para isso, ele exigirá o sistemático “disciplinamento e treinamento dos corpos”, de modo que o público exorcize os fantasmas da multidão: suas vulgaridades, manias, ruídos, agitações, sujeiras, promiscuidades. Em última instância, suas corporalidades.

A aptidão disciplinadora do “complexo expositivo” adquirirá contornos transcendententes no modelo modernista – alimentado pela autonomização da arte e por sua correlata exigência de uma moldura espaço-temporal convergente com os princípios estéticos que a orientam. Na introdução aos ensaios de Brian O’Doherty reunidos no célebre livro em que o artista e teórico perscruta as características da galeria de arte moderna, Thomas McEvilley elenca aquilo que não se pode fazer no interior de um “cubo branco”. Aí, entre outras obstruções, o visitante não deve falar no seu tom de voz corriqueiro, assim como não deve se atrever a rir, comer, beber, deitar, cantar, dançar e namorar (O’DOHERTY, 2002, p. XIX). Gestos como esses correspondem a atitudes interditas por um ambiente meticulosa e rigorosamente preparado para funcionar como uma “câmara estética”, de onde as contingências do mundo, as transformações do tempo e as idiosincrasias do sujeito – individualmente talhado há mais de um século pelo museu – precisam ser expurgadas em favor da pureza da forma artística. Trata-se de um lugar onde, no limite, “é preciso já ter morrido para estar lá”, como dispara O’Doherty (2002, p. 3-4).

Desnudado por ele, o caráter ideológico desse espaço de exibição da arte permite observar como, em benefício da transcendência e de uma pretensa imutabilidade, a vida e as possibilidades de qualquer distúrbio e alteração são banidas de seu recinto, ao mesmo tempo que se confere aparência de eternidade a determinados valores sociais e artísticos – representativos de uma casta que busca perpetuar seus poderes e privilégios. Na medida em que a lógica subjacente a esse artifício vem à tona, os gestos mundanos elencados por McEvilley podem ter seus sinais (até então, negativos) invertidos, assim como a sua obstrução relativizada e revista, a depender das iniciativas de agentes artísticos e institucionais que se dediquem a tornar o ambiente da arte não apenas permeável à dinamicidade e aos rumores da existência, mas também *transformável* por eles. A própria intervenção teórica de O’Doherty no debate artístico dos anos 1970 aponta para isso.²

Nessa direção, a hegemonia de uma arte voltada às pesquisas formais e à exploração autotélica dos meios pictóricos – com seu paradigma expositivo infenso às coisas do mundo – passa a ser confrontada por agentes comprometidos com investigações artísticas assumidamente deslocadas desses expedientes. De acordo com Simon Sheikh (2015, p. 235-237), “artistas do final dos anos 1960 e início dos 70 tentaram desmontar [essa hegemonia] com seu foco na presença corporal e na experiência do espectador”. Logo, à “eliminação” daquele espectador reduzido à capacidade óptica de

2- Os ensaios que deram origem ao livro em questão foram antes publicados na revista *Artforum*, em 1976.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

apreciar formas puras corresponderia, em contrapartida, a sua ressignificação e transferência para “o centro do trabalho de arte”. O que está em jogo nesses processos é “uma transformação do papel do espectador, que remove a ênfase da percepção pictórica em benefício da experiência corporal”. Seja nas esculturas minimalistas de Donald Judd, Carl Andre ou Sol LeWitt, seja nas instalações pós-minimalistas de Dan Graham, Robert Morris ou Bruce Nauman, o ato de ver não pode mais ser concebido sem que se considere a presença e atividade do corpo – com suas decisões, hesitações, deslocamentos, descobertas, abalos, rumores, fugas.

Na esteira das experiências artísticas e curatoriais pós-modernas, e precisando se haver com o que há de *residual e persistente*, ainda hoje, nos “complexos expositivos” herdados do “museu civilizatório” e do “cubo branco”, o projeto curatorial coordenado por Ana Maria Maia³ no MAM-SP canalizou esforços para o enfrentamento de um problema comum a boa parte dos espaços museológicos de arte no país, ao menos no eixo Sul-Sudeste. Referimo-nos a um aspecto que nesse, digamos, “museu de marquise” se pronuncia de forma deveras eloquente: a insuficiente abertura dos museus de arte aos contextos, aos atores e às linhas de força que lhe são externos e estranhos. Realizada entre o museu e a marquise, de maio a agosto de 2018, a exposição “A marquise, o MAM e nós no meio” surge da vontade de incidir sobre a tendência algo ensimesmada dos locais de guarda e exibição da arte; aspecto patente no interesse do projeto em lidar com o mundanismo comportamental e gestual ostensivamente presente no espaço contíguo ao MAM-SP: a marquise do Parque Ibirapuera, que também acolhe o museu.

No espaço público heterogêneo e pulsante da marquise, a “regra” é integrar-se à



Figura 1. Racha Show_ Breaking Ibirá (2018). Evento integrante de “Nós no meio”, programa público de “A marquise, o MAM e nós no meio”. Fotografia digital. (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018a, p. 178)

3- Então curadora independente, à época do projeto Maia ocupava uma cadeira no Conselho Consultivo de Arte do MAM-SP.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

multidão, interagir com os grupos que a compõem, vestir-se do jeito que preferir, exibir-se na medida do conveniente, falar no tom que se quer, rir quando se bem entende, além de liberar-se para comer, beber, deitar, cantar, dançar e namorar, conforme os desejos e as oportunidades. Drogar-se também é uma possibilidade, ali. Como, então, produzir passagens entre ambientes a princípio tão alheios um do outro, ainda que adjacentes e abrigados pelo mesmo teto?

A marquise e o pavilhão que acolhem o museu

Antes de nos determos no projeto conduzido por Maia e em suas tentativas de deflagrar o que podemos chamar de *transições interterritoriais*, consideremos o que se passa sob a marquise, vão livre projetado por Oscar Niemeyer, inaugurado em 1954.⁴ Vale destacar que o partido original da cobertura de concreto respondia à necessidade de conectar os pavilhões construídos no Parque Ibirapuera, no mesmo período, ligando espacialmente as instituições neles sediadas e protegendo das intempéries as pessoas que transitam de uma a outra. Mais do que isso, porém, a espacialidade generosa e sinuosa da cobertura traz em sua gênese a possibilidade de outros usos, de outras formas de apropriação pelos frequentadores do parque.⁵

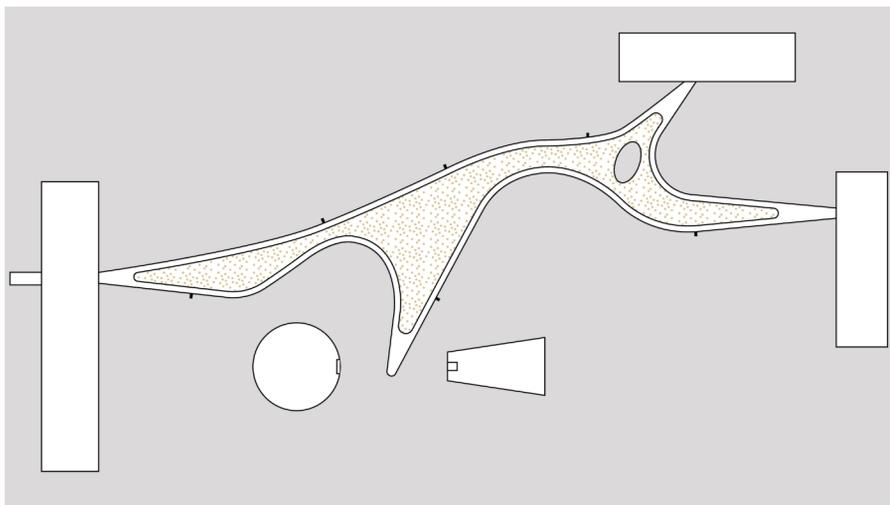


Figura 2: Planta da marquise do Parque Ibirapuera. Imagem digital. Nesta versão redesenhada por Vazio S/A Arquitetura e Urbanismo os usuários da cobertura são representados através da miríade de pontos marrons. (Imagem disponível em: <http://www.vazio.com.br/projetos/sobre-marquise-ibirapuera/>. Acesso em: 05 out. 2020.)

Ao longo das décadas, os usos da marquise foram se complexificando, refletindo de algum modo as dinâmicas e contradições da metrópole. O vão passa, então, a atrair pessoas e grupos provindos de diferentes porções da cidade e de suas periferias, com destaque para as populações jovens, que elegem a marquise como lugar de per-

4- A edificação da marquise integrou a construção de um amplo conjunto arquitetônico no Parque Ibirapuera, por ocasião das celebrações do Quarto Centenário da cidade de São Paulo.

5- Sobre essa virtualidade presente na concepção da marquise, somos gratos às ponderações da arquiteta Marta Bogéa, com quem tivemos a oportunidade de compartilhar a primeira versão deste texto.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

manência e usufruto.⁶ Nesse espaço público vibrante é comum nos depararmos com atividades espontâneas de grupos que ali realizam ensaios abertos, rodas de *break*, práticas esportivas, desfiles, assembleias e “rolezinhos” os mais diversos. Além disso, o local é palco de amizades e paqueras e, também, de conflitos e disputas, configurando-se, segundo Maia, como um “verdadeiro laboratório no espaço contíguo ao museu” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018a, p. 18).

Assim, ao imaginar um projeto curatorial para o MAM-SP,⁷ Maia adotaria como critério orientador a premissa de que “o extracampo importa tanto quanto o que se vê” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018a, p. 15). Ou seja, tanto quanto as obras do museu, importava produzir visibilidade e reconhecimento para práticas e repertórios não abarcados pelo programa da instituição e por sua coleção. Tal formulação fora desdobrada, pela curadora, de um exemplar do acervo escolhido para integrar a exposição. Trata-se de *Autorretrato, Nova York* (1967), de Otto Stupakoff, fotografia em preto e branco na qual o artista aparece frontalmente, de corpo inteiro, dando a mão a uma criança da qual vemos apenas a mão e o antebraço, uma vez que o restante de sua presença acabara cortado da imagem pelo enquadramento da câmera. Por metonímia, a pergunta que se colocava era: Quem são e que práticas cultivam aquelas pessoas cuja presença e atuação estão fora do quadro artístico-institucional, apesar da vizinhança imediata com o museu?

A opção por obras sugestivas como essa foi, inclusive, uma das estratégias adotadas por Maia, que buscou na coleção – junto com os demais agentes curatoriais, que apresentaremos mais adiante – exemplares que dessem margem para pensar e testar relações da instituição com o universo da marquise.⁸ No seu enunciado acerca da importância do “extracampo” para a exposição subjaz o reconhecimento de que o museu goza de um nível de legitimidade e visibilidade que não encontra correspondência na marquise e nas práticas ali desenvolvidas, refletindo uma assimetria que o projeto pretendeu enfrentar a seu modo. Mediante o “desejo de atuar levantando ‘nós’”,⁹ ensaiou-se “uma ponte viável entre a marquise e o museu, ou melhor, entre as pessoas que neles transitam, a despeito dos aparatos e culturas sutis de segregação” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018a, p. 15, 20).

A propósito da adjacência do museu com a marquise ou, mais precisamente, do seu pertencimento a ela, mostra-se útil fazermos um retrospecto do pavilhão que abriga, desde 1969, o MAM-SP, em atenção aos públicos que o frequentaram desde a sua edificação, em 1954, mesmo ano da implantação da marquise. Podemos “puxar o fio da meada” por uma situação anedótica, na qual o corpo liberalizado assume protagonismo. Valendo-nos de investigação histórica realizada por Maia por ocasião de

6- Esse expressivo afluxo se dá a despeito do difícil acesso ao parque, principalmente para frequentadores que vivem nas franjas da cidade e se locomovem de transporte público.

7- Cabe apontar que a exposição integrou a efeméride de 70 anos do museu.

8- Entre as obras selecionadas da coleção haviam exemplares que, de acordo com Maia, extrapolam os limites da arte contemporânea, incluindo peças de arte popular, imagens fotojornalísticas e itens do imaginário *pop*.

9- “Nós”, no projeto em discussão, tem a dupla acepção de coletividade e laço.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

outra proposta expositiva no museu – da qual ela foi curadora adjunta¹⁰ –, evocamos a utilização pontual do pavilhão, por meio de sua locação junto à administração do parque, pelo Clube Paulista de Patinação, que ali instalou um rink. O contrato de locação, que passou a vigorar a partir do segundo semestre de 1955, foi rescindido já no mês seguinte à inauguração da pista, em virtude do que o chefe da fiscalização do parque designou, em ofício da burocracia administrativa, como “patinadores com camisa de fora e aberta, dando muita má impressão” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2013, p. 30).

Antes desse uso prematuramente interrompido pela patrulha dos “bons costumes”, o pavilhão havia sido frequentado por grupos de estudantes e caravanas organizadas por entidades de classe, que para lá se dirigiam em busca das atrações do Museu de Cera, sediado no local de 1954 a 55 e cujo encerramento das atividades não teve suas causas devidamente esclarecidas. A locação do imóvel foi uma praxe que se estendeu de 1955 a 58, período em que o pavilhão acolheu frequentadores atraídos por eventos corporativos, filantrópicos, universitários e expositivos. O chamado “público de arte” procuraria o pavilhão pela primeira vez apenas em 1959, quando este abrigou uma exposição integrante da V Bienal Internacional de Artes Plásticas: “Bahia no Ibirapuera” (1959), com curadoria de Lina Bo Bardi e do dramaturgo Martim Gonçalves. Contudo, como explica Maia, essa apropriação temporária do pavilhão pelo circuito da arte subvertia, de saída, a “‘etiqueta’ de uso do espaço expositivo”, graças ao seu despojamento e à ênfase no vernacular, incluindo rodas de capoeira e tabuleiros de acarajé na noite de abertura (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2013, p. 31).

O intervalo de uma década, até que o pavilhão fosse reformado e ocupado pelo MAM-SP, não registrou nenhum outro uso digno de menção, à exceção da presença de convivas do então prefeito Ademar de Barros e da primeira-dama Leonor Mendes Barros, que ali organizou uma série de eventos sociais (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2013, p. 31). Desse histórico do pavilhão, importa reter a variedade de práticas a que ele serviu e a diversidade dos públicos que o frequentaram. Articulado a isso, faz-se necessário indagar em que medida o museu que ali se instalou em caráter “provisório-definitivo”,¹¹ valendo-se de um local arquitetônico caracterizado por funções pregressas, se ocupou de organizar e comunicar essa memória. Do que pudemos concluir da entrevista com Maia,¹² essa nunca foi uma pauta levada a efeito pelo MAM-SP. Arriscamos dizer que a omissão relaciona-se ao fato de o museu, apesar de privado, ocupar um espaço público, e que lançar luz à sua história de ocupação corresponderia a chamar atenção para a condição “intrusa” da instituição.¹³

10- A exposição era “P33: Formas únicas de continuidade no espaço: Panorama da Arte Brasileira 2013”, na qual Maia atuou ao lado de Lisette Lagnado, curadora da mostra. Na fase de pesquisa, Maia vasculhou o Arquivo Histórico Municipal de São Paulo à procura de informações acerca do histórico do pavilhão onde se encontra o museu.

11- Expressão que circula informalmente no meio artístico-institucional paulistano.

12- Entrevista presencial realizada em outubro de 2019.

13- O MAM-SP é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), criada por iniciativa privada. Seus atuais mantenedores, através de leis de isenção fiscal, são: Bradesco, CPFL, Itaú e XP Investimentos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Entre a marquise e o museu, uma proposição

Munida desse conjunto de informações reveladoras de camadas históricas até então negligenciadas (reprimidas?) pela instituição, a curadora o tomaria como mote propulsor da tentativa de reconexão do pavilhão do museu, ou pelo menos de parte dele,¹⁴ com práticas que ali outrora tiveram lugar – e que de certo modo se atualizam na marquise de hoje, a exemplo das atividades esportivas sobre rodas. Enquanto no 33º Panorama da Arte Brasileira: “P33: Formas únicas de continuidade no espaço” (2013), exposição organizada com Lisette Lagnado, os extratos evocados pela dupla foram, sobretudo, o da mostra “Bahia no Ibirapuera” (1959) e o da nova reforma do museu assinada por Lina, no início dos anos 1980, no caso de “A marquise, o MAM e nós no meio”, a camada mobilizada por Maia foi principalmente a do ringue de patinação e seus corpos (suados e expostos) em movimento. Essa gestualidade dinâmica e desafiadora do decoro representou importante substrato para o projeto, funcionando como uma espécie de *eco mnemônico* através do qual museu e marquise poderiam quem sabe se comunicar.

Buscou-se conceber, nesse sentido, mecanismos expositivos favoráveis à ocorrência de *transportes* entre os ambientes, agentes, práticas e códigos representativos desses territórios, de forma que a operação se desse “nem dentro nem fora, mas no intervalo que contempla ambos” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018a, p. 15). Para isso, a curadora se associou ao Educativo MAM¹⁵ e, além dele, com O grupo inteiro,¹⁶ que atua nas intersecções entre arquitetura, curadoria, *design* e prática artística – sendo que esses dois colaboradores acabaram por se tornar cocuradores do projeto. O envolvimento desses profissionais, que traziam repertórios e ferramentas complementares aos de Maia, permitiu que se lançasse mão de abordagens propícias à constituição de uma “narrativa heterogênea”, formada pela articulação entre obras do acervo do museu e contribuições de coletividades atuantes na marquise, mediadores, artistas e museólogos, além da curadoria, da arquitetura e das áreas funcionais do museu (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018a, p. 16).

Cumprir registrar que a disposição para lidar com tal heterogeneidade viria influir, recursivamente, na própria distribuição das atribuições curatoriais entre Maia, Educativo MAM e O grupo inteiro. Este último enfatiza¹⁷ que o projeto proporcionou certo embaralhamento entre as rubricas *curatorial*, *educativa*, *arquitetônica* e *artística*, tomadas menos como especialidades desse ou daquele profissional, e mais como frentes abertas de experimentação conjunta. De acordo com O grupo inteiro, parte da “riqueza do projeto” residiu no “cruzamento e alternância de papéis”, com interferências mútuas

14- A exposição “A marquise, o MAM e nós no meio” ocupou, não a sala principal do museu, chamada *Milú Villela*, mas a sala Paulo Figueiredo, além da sala de vidro originalmente reservada à obra *Spider* [Aranha] (1996), de Louise Bourgeois.

15- Em 2018, o quadro do Educativo MAM era formado por: Coordenadora Daina Leyton, José Ricardo Perez, Jorge Augusto de Oliveira, Maria Iracy Ferreira Costa, Barbara Ganizev Jimenez, Fernanda Vargas Zardo, Gregório Ferreira Contreras Sanches, Laysa Elias Diniz, Leonardo Barbosa Castilho e Mirela Agostinho Estelles.

16- Coletivo formado por Carol Tonetti, Cláudio Bueno, Lígia Nobre e Vitor Cesar.

17- Em entrevista presencial e na sequência de comunicações remotas realizadas entre setembro e novembro de 2019.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Figura 3: Ana Maria Maia, Educativo MAM e O grupo inteiro. "A marquise, o MAM e nós no meio". Fotografia digital. Vista parcial da exposição, a partir de sua entrada. (Registro fotográfico disponível em: <http://www.ogrupointeiro.net/>. Acesso em: 06 jan. 2020.)



e constantes entre eles.¹⁸ Para efeito de análise, todavia, optamos por descrever esses papéis paralelamente, com a devida ressalva de que os mesmos não devem ser considerados como instâncias separadas, muito pelo contrário.

O convite inicialmente feito por Maia para O grupo inteiro dizia respeito ao desenvolvimento de uma "obra-display" voltada tanto à exibição de peças da coleção como à visibilização, desde a exposição, de dinâmicas em curso na marquise, entendidas como potencialmente pertencentes a um "acervo de práticas". A concepção dessa obra com funções expositivas, intitulada *Obstáculo* (2018), envolveu soluções arquitetônicas, expográficas, de mobiliário e de comunicação visual. Nela, o grupo adotou estratégias favoráveis à aproximação entre aspectos de ambos os espaços, "de modo que os caminhos e os pontos de vista da sala de exposição nos levassem às portas e às janelas que encontram [a marquise]" (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018a, p. 40). A primeira providência tomada nessa direção foi a remoção das paredes anteriormente acrescentadas à arquitetura interna do pavilhão e a consequente supressão dos respectivos corredores que, vedando a sala de exposição à maneira de um "cubo branco", obstruíam os acessos à sala do Educativo MAM e à porta que leva à sala de vidro – construída para abrigar a escultura *Spider* (1996), de Louise Bourgeois –, assim como a vista da janela de onde é possível observar parte da marquise. Ilustramos essas intervenções na planta reproduzida na página seguinte, destacando que: a) as quatro linhas retas cinzas e grossas condizem aos limites físicos da sala Paulo Figueiredo; b) as duas linhas amarelas perpendiculares indicam as paredes retiradas pelo grupo; e c) as três arestas vermelhas sinalizam pontas voltadas às diferentes portas de acesso.

Conforme leitura ensaiada pelo grupo, o "corpo de contorno curvilíneo e longilíneo" da marquise conforma um tipo de ser agenciador dotado de "disposição para acolher e provocar muitas histórias, gestos e modos de existência". Em carta endereçada a essa "senhora" sexagenária, publicada no catálogo da exposição, o coletivo elenca gestos

18- Indicativas desses cruzamentos foram as soluções compartilhadas – em diferentes graus – quanto às obras escolhidas do acervo, às atividades do programa público, ao desenho expográfico e às abordagens mediativas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

por ela recebidos com liberalidade: dança, rebolado, bebedeira, risada, falatório e movimento são algumas das atitudes abarcadas pela generosa “Marquise”, com maiúscula. Aberta à complexidade e à imprevisibilidade de usos, ela revela a irônica “capacidade de abrigar aquilo que as instituições que estão em suas pontas têm dificuldade em escutar, reconhecer e incorporar”, ao passo que se oferece como lugar para o exercício de “alguma liberdade” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018a, p. 37-38). Sem dúvida, as conexões e interações facultadas por esse ser arquitetônico excedem as ligações físicas entre as edificações, ensejando o encontro de uma variedade de modos de existência e comportamentos, algo que demanda, por outro lado, a nada simples tarefa de acomodar e sustentar diferenças.

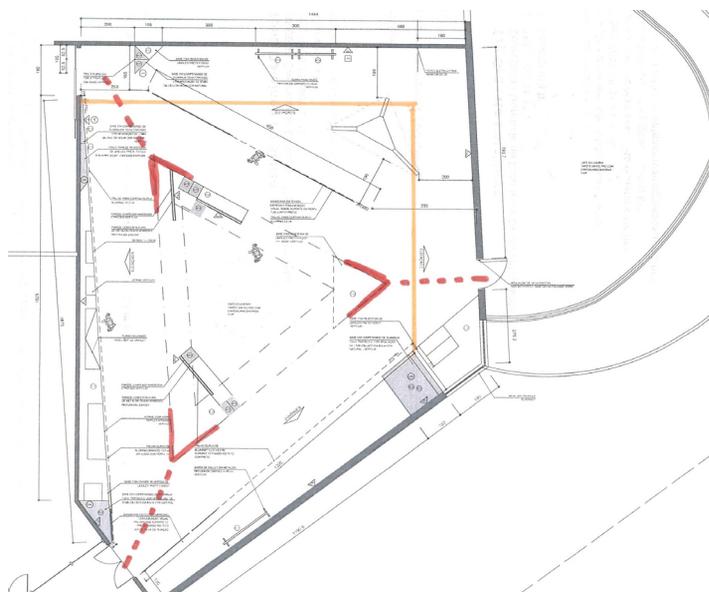


Figura 4: O grupo inteiro. *Obstáculo* (2018). Digitalização da planta da “obra-display”, com intervenções gráficas nossas. “Imagem gentilmente cedida pelos integrantes d’O grupo inteiro.”

Educativo MAM e os públicos da marquise

Essa complexidade inerente à convivência em chave plural tem no Educativo MAM, há alguns anos, um sensível interlocutor e parceiro. Daina Leyton, então coordenadora do programa, pondera que essa potente apropriação da marquise pelas comunidades jovens, em contrapartida, “traz também possíveis rivalidades e conflitos”, o que não raro conduz a “situações de risco” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018b, p. 181). Leyton relata que a diversidade de perfis, interesses e atividades, acrescida do uso excessivo de álcool e de outras substâncias, já produziu episódios de violência física e sexual, além de quadros de coma alcoólico. Alarmantes, tais ocorrências exigiram que o MAM-SP se posicionasse e respondesse de alguma forma ao crescente número de casos. O curioso, entretanto, é que foram justamente esses casos-limite que acabaram por instar o museu a olhar para a marquise e suas dinâmicas, sendo convocado a lidar com elas. Em virtude dessas agruras – e não exatamente por conta da vitalidade e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

da potência da marquise – já não era mais possível virar as costas para ela.

Oportunamente, o tom adotado pelo museu nessa aproximação inadiável – que remonta à primeira metade dos anos 2010 – foi dado pelo departamento educativo da instituição, que vinha orientando seu trabalho pelo que Leyton chama de “potência da diversidade”. Tanto que, ao iniciar as conversas com os grupos atuantes na marquise, a equipe de mediadores¹⁹ adotara como ênfase dos diálogos com os jovens a busca por “entender melhor suas demandas e [assim] levantar o que poderia ser realizado em cooperação” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018b, p. 182). Logo, não se tratava de formular propostas unidirecionais e supostamente inclusivas, como muitas vezes ocorre com as políticas museais de democratização do acesso aos bens culturais, mas de instaurar um “estado colaborativo”²⁰ com esse público. Entrevê-se na lógica de interação praticada pelo Educativo MAM uma disposição por conceber os públicos, não pela sua vulnerabilidade ou carência, mas, ao contrário, por suas potencialidades e capacidades inventivas. Esta é, segundo o pesquisador e mediador Cayo Honorato (2016), condição incontornável para que as instituições de arte possam também “aprender com os públicos” – em vez de apenas pretender iniciá-los e versá-los no domínio da arte.

Em termos práticos, a iniciativa do Educativo MAM de estreitar relações com jovens usuários da marquise começou com a saída dos mediadores das dependências do museu, em direção ao espaço contíguo, onde instalariam, em caráter temporário, uma mesa e uma lousa. Nesta última costumavam veicular uma pergunta a ser tratada ao redor da mesa, com os jovens que se habilitassem a tal: “De onde vêm e o que desejam para esse espaço?” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018b, p. 182). Antes disso, porém, Leyton conta²¹ que ela e outros mediadores passaram semanas circulando pela marquise, a fim de perceber em detalhes as características e dinâmicas dos grupos ali reunidos, cada qual fazendo aquilo que diz respeito aos seus modos de se divertir e de se relacionar social e culturalmente. Também fez parte das primeiras abordagens cuidados relativos à “redução de danos”, como, por exemplo, o oferecimento de “água para alternar com as doses de Catuaba”, amplamente consumida por jovens ali presentes, como anota Maia no texto curatorial (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018a, p. 20). Além desse tipo de cuidado, o Educativo MAM também disponibilizaria pontos de energia elétrica para grupos que usam aparelhos sonoros em suas práticas na marquise.

As conversas que se seguiram com alguns desses jovens revelaram significativa incidência, em suas experiências pessoais, de “conflitos familiares ou no ambiente

19- O uso do termo “mediadores” refere-se a uma opção nossa, ainda que Leyton utilize “educadores”. A escolha se deve ao entendimento de que os papéis exercidos por esses profissionais extrapolam os expedientes educacionais, uma vez que eles atuam em diferentes interfaces, não somente com os públicos frequentadores do museu, mas também com a direção, a museologia, a curadoria, os artistas e as equipes de manutenção, limpeza e vigilância, o que lhes possibilita mediar questões e processos em múltiplas direções, valendo-se de distintas ferramentas e propósitos.

20- Expressão utilizada pelo artista, mediador e professor Jorge Menna Barreto no contexto do extinto Grupo de Educação Colaborativa do Paço das Artes, do qual fizemos parte entre 2006-07. Menna Barreto é um colaborador assíduo do Educativo MAM. Pertencente ao acervo do museu, sua obra Café Educativo (2007-) também integrou a exposição “A marquise, o MAM e nós no meio”.

21- Em entrevista presencial realizada em setembro de 2019.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

escolar e de trabalho advindos, entre outras razões, da não aceitação de sua orientação sexual e identidade de gênero”, conforme relatado por Leyton. Considerável parte dessas pessoas, ao escolher a marquise como local de lazer e performance de suas identidades, ali pratica uma série de atividades de viés artístico, principalmente ligadas à dança e à música. Dimensões como essas, centrais para a vida dos jovens em questão, funcionaram como bases para a criação do Domingo MAM, projeto iniciado em 2013 com vistas a “fomentar as ações positivas” que já vinham sendo realizadas pelos jovens sob a cobertura arquitetônica que também acolhe o MAM-SP (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018b, p. 182-183).

Vemos novamente aparecer, aqui, uma avaliação calcada na oposição entre os sinais positivo e negativo, relembrando-nos da negatividade imputada a gestos tidos como inapropriados aos ambientes de exibição da arte. Deslocando-se física e conceitualmente do “complexo expositivo” normativo, o Educativo MAM logra reconhecer e colaborar com parte do que se passa no apontado “extracampo”. Referimo-nos a manifestações da sexualidade, a expressões corporais e verbais contundentes, a formas de liberação dos corpos e a experimentações envolvendo linguagens e substâncias. Desviando-se de uma abordagem moralista e edificante, o Educativo MAM tem procurado estimular, nos jovens, a autoconsciência sobre suas atitudes e escolhas, conferindo-lhes algum respaldo. Dessa escuta e colaboração derivaram alguns dos principais eixos do Domingo MAM: *corpo, cultura de rua, música e diálogo e formação de jovens* (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018b, p. 183).

Linhas de trabalho como essas têm permitido que coletividades formadas por *b-boys* e *b-girls* (dançarinos de *break*), por fãs da cantora Beyoncé e por jovens que se autodesignam como “a galera do estilo” organizem, junto com os mediadores do Educativo MAM, atividades abertas aos públicos do parque e, inclusive, do museu (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018b, p. 185-187). Esse lastro permitiu que parte dos grupos constituídos em torno dessas práticas estivesse presente, na condição de proponente, na programação “Nós no meio”, programa público de “A marquise, o MAM e nós no meio”. As contribuições trazidas por esses atores à exposição (e a este texto) são de alguma forma sintetizadas pelas palavras de Thiago Vieira da Silva, jovem organizador do “Breaking Ibira” (2015-):

Nas batalhas [de *break*] há um tipo de conduta, uma energia que é trocada: *uma transformação da energia negativa em positiva*. [...] Há uma oportunidade de se libertar de uma raiva, de uma ira, né? Não é à toa que muitos utilizam alguns movimentos agressivos, pois aquilo está de alguma forma no contexto deles. Conversando com várias pessoas, já observei que muitas delas têm algum tipo de trauma, algum tipo de conflito familiar e o *break* é, sim, uma válvula de escape, tanto para ela poder se socializar – pois há pessoas que não conseguem se socializar apenas pelas palavras – quanto também se libertar de uma energia negativa que ela vive dentro de casa,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

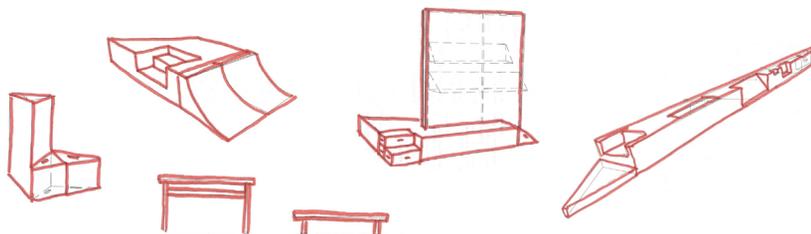
ou em outro lugar. Ou seja, não é como dizem por aí, que o *break* acabou com as rivalidades das gangues, mas ele tem essa *possibilidade de transformar, de converter uma energia negativa em positiva*. (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018b, p. 186, *gri-fos nossos*)

Por um museu permeável

Repercutidos pelo Educativo MAM, saberes e tecnologias sociais como os descritos acima representaram repertório crucial para O grupo inteiro. Ocupados da criação de um ambiente expositivo *permeável*, os integrantes do grupo se dedicaram a investigar os vocabulários constitutivos da marquise e de suas formas de uso, nas vertentes imaterial e física. No caso específico da segunda, houve a aposta do coletivo em criar um mobiliário de natureza ambivalente, incluindo barras, bancos, rampas, cortinas e biombos, que se distinguiam por combinar sugestões de obstrução, permanência e (ultra)passagem, evocando com isso dinâmicas e ritmos característicos da marquise. Daí que o título de tal “obra-*display*” tenha sido *Obstáculo*.

Na imagem ilustrativa apresentada na sequência, cujas figuras foram extraídas por nós das pranchas projetivas d'O grupo inteiro, é possível identificar itens de um mobiliário com utilidades múltiplas e, em alguns casos, híbridas. Sua concepção, que incluía a mobilidade de parte das peças, joga (em termos formais e práticos) com a combinação entre elementos expositivos e recursos comumente utilizados pelos usuários da marquise em suas atividades esportivas, artísticas e sociais. Da esquerda para a direita, é possível identificar: i) sólidos triangulares formando a base para um objeto tridimensional; ii) rampas adjacentes a um palco com degraus internos; iii) barras de ferro, com diferentes alturas e finalidades; iv) biombo desempenhando a função de parede expositiva, acoplado a uma base para sentar, com degraus e blocos móveis; e v) uma grande vitrine longitudinal e pontiaguda, com nichos expositivos com diferentes dimensões e formatos.

Figura 5: O grupo inteiro. *Obstáculo* (2018). Digitalização dos desenhos de mobiliário, com intervenções gráficas e reorganização espacial nossas. “Desenhos projetivos gentilmente cedidos pelos integrantes d'O grupo inteiro.”



Chama atenção, nessa ênfase atribuída às situações de interrupção e sequência, a centralidade adquirida pelo *corpo* na concepção espacial da exposição. De acordo com O grupo inteiro, “para cada obstáculo no caminho, quem se coloca à mostra e vulnerável é menos o próprio objeto e mais o corpo, provocado a enfrentá-lo” (MUSEU DE

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018a, p. 40). Logo, se os preceitos orientadores do “cubo branco” autorizavam que apenas o “olho” adentrasse um ambiente expositivo preparado em função da obra de arte retiniana,²² aqui é o corpo quem se vê convocado, na medida em que é desafiado a transpor obstáculos, em suas diferentes acepções. Isso sem falar no “treinamento” a que ele era permanentemente submetido no “museu civilizatório”, comprometido com o seu “disciplinamento”.

Convivendo com obras de arte, grupos auto-organizados e dispositivos expográficos pensados para impulsionar decisões e movimentos, os públicos de “A marquise, o MAM e nós no meio” eram chamados a experimentar situações expositivas e colaborativas decididamente alheias àquelas reservadas ao visitante da câmara hermética do modernismo em arte, e também ao aprendiz de civilidade sujeito à “autovigilância” e à “autorregulação” incitadas pelos museus enquanto “órgãos de instrução pública” (BENNETT, 2007, p. 63, 68).

Aqui, cabe um breve parêntese acerca da condição do MAM-SP. Apesar da designação “Arte Moderna”, que dá nome à instituição, identificar aquela que deveria ser a sua vocação, esta se vê redefinida por uma história acidentada. Fundado em 1948,²³ por Ciccillo Matarazzo, o museu funcionara como alavanca para a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, cujas edições inaugurais (da primeira à sexta) foram organizadas pelo MAM-SP. Mais propenso ao brilho da Bienal do que à rotina do museu, o industrial-patrono não só o extinguiu, em 1963, como também doou o seu acervo para a Universidade de São Paulo, que de posse da coleção criou o Museu de Arte Contemporânea – MAC-USP. Afora o caráter controverso dessas decisões e nomenclaturas, elas ajudam a compreender que o MAM-SP não se configura como um museu de arte moderna, haja vista que a reconstituição de seu acervo baseia-se majoritariamente na produção contemporânea. Apesar disso e das características atuais do prédio – que, em 1982, teve sua lateral de alvenaria aberta por Lina Bo Bardi, sendo substituída por uma pele de vidro que descortina a vista do museu para a marquise e o parque – uma série de *obstáculos* ainda delimitam o MAM-SP: os tais “aparatos e culturas sutis de segregação” de que fala Maia.

Lidando com essas barreiras no sentido de atravessá-las, os *transportes* ensaiados pela exposição, do exterior para o interior, encontravam a sua via inversa nos módulos móveis detalhados acima, os quais, integrando a expografia preparada para a sala Paulo Figueiredo, traziam a possibilidade de serem temporariamente deslocados para o ambiente da marquise, de modo que fossem disponibilizados para usufruto de seus frequentadores. Entre esses itens, contam-se: a) duas rampas em madeira, para a prática de esportes sobre rodas; b) duas barras baixas de ferro, para manobras de *skate* e patins; c) uma barra alta de ferro, para exercícios corporais; e d) uma série de sólidos geométricos em madeira, para a montagem de circuitos variados.

22- Com “retiniana” referimo-nos a obras de arte concentradas em aspectos eminentemente visuais. A propósito da hegemonia assumida pelo olho na fruição dessa forma de arte e, por conseguinte, no regime modernista de exibição, O’Doherty comenta que esse órgão é ideologicamente tido como “assexuado”, “especializado”, “apurado”, “nobre” e “superior” (O’DOHERTY, 2002, p. 40).

23- Em sua primeira década de funcionamento, o museu teve sua sede na rua Sete de Abril.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Após os períodos de permanência desses recursos na marquise – geralmente às segundas-feiras, quando o museu se encontra fechado para o público –, os mesmos eram novamente levados para a exposição, reintegrando-se à expografia, mas com uma importante diferença: utilizados por patinadores, skatistas, ciclistas, dançarinos etc., as peças traziam consigo, para o espaço expositivo, marcas de uso e resíduos materiais. Estes, aliás, acabaram figurando como fator de divergência entre a curadoria e a museologia, uma vez que, de acordo com parecer da segunda, as substâncias residuais arrastavam bactérias para o interior do museu, representando risco para a conservação das obras presentes na mostra. A despeito da possível pertinência dessa preocupação com a preservação da coleção, a problemática despertada pelas “bactérias migrantes” parece sintomática da ainda pouca permeabilidade dos equipamentos museológicos aos seus entornos e respectivos agentes.

Figuras 6 e 7: O grupo inteiro. *Obstáculo* (2018). À esquerda, skatistas utilizam módulos da expografia deslocados para a marquise. À direita, visitantes da exposição experimentam parte dos recursos retornados da marquise. Fotografias digitais. (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018a, p. 180; Registro fotográfico disponível em: <http://www.ogrupointeiro.net/>. Acesso em: 06 jan. 2020.)



Além desse impeditivo, a própria logística demandada pela transferência do mobiliário – do museu para a marquise, e vice-versa – foi se revelando pouco factível, ao passo que, delegada ao Educativo MAM, onerava a agenda de compromissos e afazeres da equipe de mediadores. Estes, em compensação, confessaram-se surpresos com o intenso uso de tais recursos pelos públicos frequentadores do MAM-SP, no próprio ambiente da exposição. Nessa apropriação endógena dos módulos concretizava-se, de certa maneira, o desejo do grupo curatorial de fazer da exposição um local para se “experimentar outras dinâmicas, com desvios, derrapagens, saltos, ultrapassagens, acelerações, deslizos e invenções” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018a, p. 40). A cada vez que isso ocorria e, ademais, quando grupos de jovens apresentavam suas performances no ambiente interno da exposição – situações que pudemos testemunhar –, a sensação era de que museu e marquise se imbricavam momentaneamente.

Conclusão

Entre os saldos deixados por “A marquise, o MAM e nós no meio”, importa salientar a manobra ensaiada pelo projeto no sentido de fazer da superposição territorial entre o museu e o parque, sob a marquise, uma condição inventiva e passível de gerar consequências em mão dupla. Testar os limites que separam (e conectam) o aparelho

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

museológico do (com o) equipamento de lazer onde ele se encontra instalado, promovendo todo um trânsito de agentes, práticas e códigos, corresponde a *expor* o museu àquilo que ele não é, ou seja, àquilo que não simplesmente reitera a sua identidade institucional. Engajar-se nesse tipo de situação voltada à alteridade implica sustentar que, situado na marquise do Ibirapuera e defronte de tudo o que ali se passa, o MAM-SP não pode ser ele mesmo por completo, na linha político-filosófica de Chantal Mouffe e Ernesto Laclau (2015, p. 202), haja vista que “a presença do ‘Outro’ me impede de ser plenamente eu mesmo”.

Já a outra face da iniciativa, aquela encampada e capitalizada em alguma medida pelo museu, aponta para a ambiguidade dessa interação com o “extracampo” e seus respectivos atores. Como alerta Rodrigo Nunes (2015), há sempre o risco de que experimentos como esse que acabamos de analisar, em lugar de promoverem “abertura real ao ‘outro como presença viva’”, se limitem à “apropriação superficial e simbólica dos ‘significantes da alteridade’”, mobilizados em função de interesses corporativos. Atento ao problema da “cafetinagem” formulado por Suely Rolnik,²⁴ o autor reconhece a frequência com que dinâmicas sociais extrainstitucionais acabam sendo instrumentalizadas quando incorporadas pelo museu: na condição de precioso “*quantum* de autenticidade”, elas fornecem oportunas e aparentes comprovações do “bom funcionamento de mecanismos de governança”, além de “legitimar instituições e seus patrocinadores”.

A despeito da possível e parcial captura, pelo MAM-SP, das práticas e agentes externos ao museu e ao círculo sociocultural e econômico por ele personificado – algo que evidentemente agrega valor de “responsabilidade social” à instituição e aos seus mantenedores –, consideramos que “A marquise, o MAM e nós no meio” traz importantes contribuições para o debate museológico, assim como para a mediação cultural, entendida como instância crucial desse debate. Nunes (2015) defende que intervenções dessa natureza configuram “práticas de *mediação*” (grifo do autor), na medida em que promovem o contato entre processos sociais e instituições de arte, sendo tão mais efetivas quanto mais sustentam tal relação “desde a perspectiva de diferenças que ela[s] deve[m] negociar”, fomentando transformações em chave mútua. A “contracafetinagem” propugnada por ele considera que a “intervenção [mediativa] sempre necessariamente envolve algum grau de captura”. Logo, em lugar de nos conduzir ao ceticismo, ou a um infecundo cinismo, ela deve habilitar-nos a divisar “algum potencial para ir além da mera cafetinagem”. Trata-se de mensurar seus diferentes e matizados efeitos, e não de localizá-los somente ali, ou aqui, indagando ainda o quanto eles concorrem para “aumentar o poder de ação em ambos [os lados]”. Neste caso, na marquise e no museu, com nós no meio.

Entre os efeitos favoráveis aos processos extrainstitucionais e aos agentes que os protagonizam, o projeto expositivo pôde instaurar um *regime alternativo de interação com os públicos*. Por meio dele, buscou praticar formas de colaboração deslocadas dos automatismos repisados pela mediação institucional junto aos “novos públicos”, os não iniciados, frequentemente tomados como simples beneficiá-

24- Cf. Suely Rolnik. “Geopolítica da cafetinagem” (2006).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

rios daquilo que os museus têm a lhes oferecer enquanto oportunidade de acesso aos bens artístico-culturais atestados como tal – sendo que as prerrogativas ligadas à eleição, à conservação e à exibição de tais bens encontram-se, na maioria dos casos, concentradas nas mãos de poucos.²⁵

Se a vigência de uma instituição pressupõe sua permanente autorreprodução e a correlata reiteração dos acordos imaginários que a sustentam, por outro lado, ela só pode se manter vital mediante a abertura para negociar com *aquilo que ela não é*.²⁶ Lidar com essa equação paradoxal no caso da arte implica reconhecer nos públicos, em particular os não iniciados, atores que a todo tempo desafiam a sua institucionalidade, uma vez que não pertencem de antemão a ela. Daí que as situações e questões suscitadas por “A marquise, o MAM e nós no meio”, com suas manobras de inversão de sinais e de ultrapassagem de obstáculos, funcionem como precedentes importantes para a necessária interpelação do museu de arte, no sentido de nele abrir passagens para o rumor do mundo e para a alteridade, tendo como horizonte a sua transformação.

REFERÊNCIAS

- BENNETT, Tony. *The exhibitionary complex*. In: BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londres; Nova York: Routledge, 2007. p. 59-88.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução Guy Reynaud. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- HONORATO, Cayo. “Aprender con los públicos”. In: *Errata*, v. 16, 2016. <<http://revistaerrata.gov.co/edicion/errata16-saber-y-poder-en-espacios-del-arte-pedagogias-curadurias-criticas>> Acesso em: 01 set. 2020.
- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonia e estratégia socialista: por uma política democrática radical*. Tradução Joanildo A. Burity, Josias de Paula Jr. e Aécio Amaral. São Paulo: Intermeios; Brasília: CNPq, 2015.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *A marquise, o MAM e nós no meio*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Educação e acessibilidade: experiências do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *P33: Formas únicas de continuidade no espaço: Panorama da Arte Brasileira 2013*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.
- NUNES, Rodrigo. “Por uma política de contracafetinagem”. In: *Mesa*, Rio de Janeiro, n. 3, maio/2015. Disponível em: <http://institutomesa.org/RevistaMesa_3/rodrigo-nunes/>. Acesso em: 02 set. 2020.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Pau-

25- Problemáticas que procuramos investigar em *Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas*, pesquisa de mestrado finalizada em 2017 – um ano antes da ocorrência do projeto aqui analisado –, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

26- Para uma discussão aprofundada desse aspecto, ver: Cornelius Castoriadis. *A instituição imaginária da sociedade* (1982).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

lo: Martins Fontes, 2002.

SHEIKH, Simon. *A Long Walk to the Land of the People: Contemporary Art in the Spectre of Spectatorship*. In: HLAVAJOVA, M.; HOSKOTE, R. *Future Publics (The Rest Can and Should Be Done by the People): A Critical Reader in Contemporary Art*. Utrecht: BAK basis actuele kunst, 2015, p. 232-263.

SILVA, Diogo de Moraes. *Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas*. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-06022018-085423/pt-br.php>> Acesso em: 02 set. 2020.

WARNER, Michael. *Públicos y contrapúblicos*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Diogo de Moraes Silva

Doutorando no Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo - USP, na linha de pesquisa Metodologia e Epistemologia da Arte.

Texto recebido em: 10/01/2020

Texto aceito em: 15/06/2020

Texto publicado em: 30/06/2020

Como citar: SILVA, Diogo de Moraes. Passagens para o rumor do mundo, da marquise ao museu. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2020; V 25; N.43 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.99577>
