UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PRPPG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE – PPGPCS
DOUTORADO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE

QUEBRANDO A MOLDURA ATRAVÉS DA EXPERIÊNCIA NO MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE – SC: POR UMA MUSEOBIOGRAFIA DO CORPO EM MOVIMENTO

BREAKING THE FRAME THROUGH THE EXPERIENCE AT THE JOINVILLE ART MUSEUM - SC: FOR A MUSEOBIOGRAPHY OF THE BODY IN MOVEMENT

ROMPER EL MARCO A TRAVES DE LA EXPERIENCIA EN EL MUSEO DE ARTE DE JOINVILLE - SC: POR UNA MUSEOBIOGRAFIA DEL CUERPO EN MOVIMIENTO

ANGELA LUCIANE PEYERL

ORIENTADORA: PROF. Dra. LUANA DE CARVALHO SILVA GUSSO

Joinville - SC
2024

ANGELA LUCIANE PEYERL

QUEBRANDO A MOLDURA ATRAVÉS DA EXPERIÊNCIA NO MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE – SC: POR UMA MUSEOBIOGRAFIA DO CORPO EM MOVIMENTO

BREAKING THE FRAME THROUGH THE EXPERIENCE AT THE JOINVILLE ART MUSEUM - SC: FOR A MUSEOBIOGRAPHY OF THE BODY IN MOVEMENT

ROMPER EL MARCO A TRAVES DE LA EXPERIENCIA EN EL MUSEO DE ARTE DE JOINVILLE - SC: POR UNA MUSEOBIOGRAFIA DEL CUERPO EN MOVIMIENTO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, Doutorado em Patrimônio Cultural e Sociedade, Linha de pesquisa Patrimônio, Memória e Linguagens, da Universidade da Região de Joinville (Univille), como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Patrimônio Cultural e Sociedade, sob orientação da professora Dra. Luana de Carvalho Silva Gusso.

Joinville – SC

2024

Catalogação na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

Peyerl, Angela Luciane
P515q Quebrando a moldura através da experiência no Museu de Arte de Joinville - SC: por uma museobiografia do corpo em movimento / Angela Luciane Peyerl; orientadora Dra. Luana de Carvalho Silva Gusso. – Joinville: Univille, 2024.

171 f.: il.

Tese (Doutorado em Patrimônio Cultural e Sociedade – Universidade da Região de Joinville)

1. Performance (Arte). 2. Museologia. 3. Patrimônio cultural. I. Gusso, Luana de Carvalho Silva (orient.). II. Título.

CDD 306.484

Elaborada por Ana Paula Blaskovski Kuchnir – CRB-14/1401

Termo de Aprovação

"Quebrando a Moldura através da experiência do Museu de Arte de Joinville-SC: Por uma Museobiografia do Corpo em Movimento"
por
Angela Luciane Peyerl

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Luana de Carvalho Silva Gusso
Orientadora (UNIVILLE)

Profa. Dra. Ana Carolina Gelmini de Faria
(UFRGS)

Profa. Dra. Manuelina Maria Duarte Cândido
(Universidade Federal De Goiás)

Prof. Dr. Euler Renato Westphal
(UNIVILLE)

Profa. Dra. Roberta Barros Meira
(UNIVILLE)

Tese julgada para a obtenção do título de Doutora em Patrimônio Cultural e Sociedade, área de concentração Patrimônio Cultural, Identidade e Cidadania e aprovado em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade.

Profa. Dra. Luana de Carvalho Silva Gusso
Orientadora (UNIVILLE)

Profa. Dra. Raquel Alvarenga Sena Venera
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade

Joinville, 29 de agosto de 2024.

Dedico esse trabalho a minha mãe (*in memoriam*) que mesmo não estando nesse plano segue sempre sendo uma inspiração.

A Elô que está diariamente ao meu lado, que segura a minha mão nos momentos mais difíceis, que traz o amor e a alegria dos dias.

Ao Artur e ao Antônio que me fazem lembrar que o mundo pode ter esperança.

Vocês são minhas forças motrizes para nunca desistir dos meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

Como diria Milton Nascimento na música “Clube da Esquina nº 2” “porque se chamavam homens, também se chamavam sonhos e sonhos não envelhecem”. E assim começo essa escrita dos meus agradecimentos, de antemão peço desculpas se, porventura, não citar alguém. O nervosismo do momento faz com que tropecemos nas palavras.

Mesmo não estando mais nesse plano, gostaria de agradecer a minha mãe. Nos momentos mais difíceis eram as suas palavras, na minha memória, que acalentavam meu coração. Do mesmo modo que agradeço ao meu pai, que partiu no meio desta escrita. A ele que sempre me incentivou a ter coragem de estudar.

“Eu sei, não é sempre que a gente encontra alguém, que faça bem e nos leve desse temporal, o amor é maior que tudo, do que todos, até a dor se vai, quando o olhar é natural”. É com essa música do Duca Leindecker que eu agradeço a Elô, o meu amor, que tantas e tantas vezes foi o meu amparo, que segurou a minha mão quando eu mais precisei, que foi quem embarcou comigo na difícil missão que é partilhar a vida, os sonhos, as teorias e que teve a paciência de diariamente me olhar nos olhos e dizer que ia ficar tudo bem. A você eu agradeço por todo amor que houver nessa vida, por todo o cuidado e por toda leveza dos dias.

Agradeço à Univille e à CAPES pela bolsa, que viabilizou esta pesquisa e a minha estada no programa de Doutorado em Patrimônio Cultural e Sociedade. Agradeço aos professores do programa por todo o acolhimento, carinho, compreensão e dedicação. “O seu olhar melhorou o meu”. Aprendi com eles muito mais que as disciplinas puderam me proporcionar. Gratidão aos professores por mostrarem o que há de melhor em cada um.

A minha orientadora prof.ª Luana Gusso que durante esse processo de escrita fez várias intervenções, me mostrando o caminho e me ensinando coisas que vou carregar para todo o resto dos meus dias. Obrigada por toda a ternura, cuidado, parceria e serenidade. E por todos aqueles dias que achei que não iria mais conseguir você estar aqui. Obrigada pelos almoços, por ter apresentado o Rodrigo, por partilhar momentos da vida pessoal e profissional.

Aos professores Roberta e Euler meus *crushes* intelectuais desde o mestrado. A fala mansa e o olhar cuidadoso e generoso de vocês com este trabalho fez tomar forma, deu caminhos e rumos que talvez nem eu mesma esperava.

A prof.ª Manuelina Duarte Cândido que me acompanha e é uma inspiração museológica desde os meus primeiros suspiros com o campo da Museologia. A prof.ª Ana Carolina Gelmini que trouxe reflexões de suma importância para pensar os caminhos que essa pesquisa pode tomar e pela sua generolisade em compartilhar um olhar museológico inquietante.

A prof.ª Nadja de Carvalho Lamas que iniciou esse processo de orientação e me acompanhou desde o mestrado até a metade desse processo de construção da tese. Eu sou grata pelos ensinamentos que você me proporcionou e por tudo que construímos e argumentamos. Seu olhar foi importante para esse trabalho e para a minha carreira frente ao Museu de Arte de Joinville.

A Juliana e a Denísia, minhas manas de doutorado, da maior turma de todos os tempos. A gente segurou tanta coisa né, uma pandemia, as aulas *online*, o deboche EaD, os sofrimentos e angústias da pesquisa, das aulas, sem vocês para partilharem esse período eu não teria chegado até aqui.

Quero deixar um agradecimento a duas amigas que fazem parte da minha vida desde o jardim de infância e o ensino fundamental, a Naiara e a Bruna Mabel. Vocês que me aturam desde sempre, que já me viram chorar, rir, reprovar e desde sempre estão por perto simplesmente pela pura arte do encontro de vida. Vocês são pessoas que eu tenho um carinho de irmandade.

Em especial quero agradecer a Evelise, pois sabemos o que passamos desde o mestrado. Obrigada pela amizade e a cumplicidade de saber que sempre poderíamos contar uma com a outra para dar forças nos momentos mais difíceis dessa caminhada.

Aos meus amigos que sempre souberam que “limite quem tem é município”, a gente não tem. Ao Ramon, Valdirene, Iara, Xerla, Luiz Fernando e Silvana, vocês são as minhas pessoas em caso de incêndio. É com vocês que eu tenho a plena certeza de que vou chorar e chorar de rir.

Ao meu irmão Jean, que tantas vezes fez janta, almoço, sagu e que claro, trouxe o Antônio para partilhar a vida e me fazer acreditar em um mundo melhor.

O meu irmão de alma, Henry que até por telepatia sabe o que estou pensando e sentindo, que nunca nos falte a poesia para os dias.

Aos meus pais postiços Ingrid e Carlos e ao meu outro irmão de alma Dudu, vocês são o que hoje representa meu laço familiar, são meus pais, são meu suporte emocional e os meus conselheiros.

A Tayná e o Alexandre, mais que amigos, vizinhos, de café de domingo, de projetos, de planos na piscina e de aventuras. Vocês são um ganho enorme em

nossas vidas.

E claro, eu não poderia esquecer de maneira alguma a eles que todos os dias me aguentam, me dão bronca, gargalham, compartilham ideias, deboches, pirulitos, estalinhos, sustos, sonhos e o desejo de um café bom. Meus queridos companheiros de jornada diária no MAJ, a Nadia, Debora, Helena, Tati (Popa), Sueli, Adriano e Pedro. Cada um de vocês trazem um olhar diferente para os meus dias e tornam os processos burocráticos mais leves.

E a todos os corpos que diariamente fazem a revolução da carne. O corpo “não é uma coisa, nem uma ideia, mas o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. O corpo é essa espiral, essa circulação, esse enlaçamento, a dobra de meu interior e de meu exterior, entre o mundo e eu, a visibilidade e a opacidade.” (Uno, 2012, p. 54)

E achei que esta história só caberia no impossível.

Mas não, ela cabe aqui também.

(Barros, 2001, p. 31)

RESUMO

A presente pesquisa visa propor um processo de musealização que possibilite abranger corpos em movimento em contrapartida a um modelo estático e tradicional de museu. Nesse sentido, pensar a museobiografia como um ponto de partida para esse processo de musealização. Uma experimentação de corpos que performam, que dançam e que continuam a habitar mesmo quando se deparam com a finitude. Pensar a instituição museu após uma pandemia que ceifou vidas, que nos fez experimentar a vida de uma outra forma. Para tanto, sigo as pistas da história do Museu de Arte de Joinville para compreender como é possível experimentar esse corpo em movimento dentro de uma instituição de arte. A tese segue um percurso metodológico que envolve o levantamento bibliográfico, tendo na bricolagem o método na qual aborda a partir das múltiplas leituras de mundo para compreender como se constroem as representações atribuídas a qualquer prática cultural. A tese contribui para o campo museológico e artístico, trazendo para a discussão o deslocamento do sentido objeto, do sentido do fazer museal. Neste entendimento, ao tecer reflexões em torno do corpo como uma possibilidade de musealização, abre-se a possibilidade do museu extramuros se integrar com o ser, com as dimensões do narrar, do gesto, da expressão, das histórias e subjetividades presentes no corpo.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural; Museobiografia; Performance; Museologia; Corpo.

ABSTRACT

This research aims to propose a process of musealization that makes it possible to encompass bodies in movement as opposed to a static and traditional museum model. In this sense, museobiography is thought of as a starting point for this process of musealization. An experimentation with bodies that perform, that dance and that continue to inhabit even when faced with finitude. Thinking about the museum institution after a pandemic that took lives, which made us experience life in a different way. To this end, I follow the history of the Joinville Museum of Art to understand how it is possible to experience this body in movement within an art institution. The thesis follows a methodological path that involves a bibliographical survey, with bricolage as the method in which it approaches multiple readings of the world to understand how the representations attributed to any cultural practice are constructed. The thesis contributes to the field of museology and art, bringing to the discussion the displacement of the meaning of the object from the meaning of museum-making. In this understanding, by reflecting on the body as a possibility for musealization, it opens up the possibility of the extramural museum integrating with being, with the dimensions of narration, gesture, expression, stories and subjectivities present in the body.

Keywords: Cultural Heritage; Museobiography; Performance; Museology; Body.

RESUMEN

Esta investigación pretende proponer un proceso de musealización que permita abarcar los cuerpos en movimiento frente a un modelo de museo estático y tradicional. En este sentido, pensamos en la museobiografía como punto de partida para este proceso de musealización. Una experimentación con cuerpos que actúan, que danzan y que siguen habitando incluso frente a la finitud. Pensar la institución museística después de una pandemia que ha segado vidas y nos ha hecho experimentar la vida de otra manera. Para ello, sigo la historia del Museo de Arte de Joinville para entender cómo es posible experimentar este cuerpo en movimiento dentro de una institución artística. La tesis sigue un camino metodológico que involucra un relevamiento bibliográfico, con el bricolaje como método en el que aborda múltiples lecturas del mundo para comprender cómo se construyen las representaciones atribuidas a cualquier práctica cultural. La tesis contribuye al campo museológico y artístico, trayendo a la discusión el desplazamiento del significado del objeto del significado de la musealización. En este entendimiento, reflexionar sobre el cuerpo como posibilidad de musealización abre la posibilidad de que el museo extramuros se integre con el ser, con las dimensiones de narración, gesto, expresión, historias y subjetividades presentes en el cuerpo.

Palabras clave: Patrimonio Cultural; Museobiografía; Performance; Museología; Cuerpo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: UM ARQUIVO DE MEMÓRIAS: UMA CONCHA SENDO ATRAVESSADAPOR PALAVRAS.....12
1.1 DANÇANDO OS SENTIMENTOS INTERNOS: UMA TRAJETÓRIA PESSOAL 12
1.2 AQUILO QUE ME ATRAVESSA: A INTRODUÇÃO METODOLÓGICA.....22
2 A CASA DAS AUSÊNCIAS: A COVID- 19 36
2.1 PARA ALÉM DE UMA GENEALOGIA DE MUSEU.....54
3 O PODER E A IMPERMANÊNCIA.....86
3.1 SABER DA MUSEOLOGIA.....89
3.2 OS PROCESSOS MUSEOLÓGICOS DE NÃO SE NASCER OBJETO E SIM TORNA-SE.....92
4 O MUSEU EM CAMADAS – MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE.....106
4.1 A PRIMEIRA CAMADA – DO *SCHLOESSCHEN* AO MUSEU.....107
4.3 SEGUNDA CAMADA- A CRIAÇÃO DO MAJ.....114
4.4 O CORPO EM MOVIMENTO: O MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE COMO EIXO PROPAGADOR.....129
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....143
REFERÊNCIAS.....146
ANEXOS 153
ANEXO A - LIVRO MAJ.....154
ANEXO B - COMISSÃO ACERVO 155
ANEXO C - DOCUMENTO UNESCO.....165
ANEXO D - TABELA COM AS PERFORMANCES 168

1 INTRODUÇÃO: UM ARQUIVO DE MEMÓRIAS: UMA CONCHA SENDO ATRAVESSADAPOR PALAVRAS

1.1 Dançando os sentimentos internos: uma trajetória pessoal

A escrita de uma tese talvez se pareça como o próprio desenvolvimento do corpo. A cada momento se perfaz um movimento de busca por palavras e gestos. E foras estes que nos últimos anos me atravessaram.

Foi assim que esta tese surgiu, entre outas questões, da minha corporalidade, pois a minha corporalidade, museóloga pesquisadora e uma pesquisadora museóloga que vive e dança com seu corpo e a outros corpos vivos ou não em meio aos objetos e formas de museus. Dos meus anseios e incômodos, das minhas anotações e investigações, surgiram alguns das problemáticas que iremos abordar neste texto.

Mas antes desta escrita começar, quero convidar a você que está lendo este trabalho a seguir algumas instruções que vão ocorrer durante o processo de leitura, estamos falando de um corpo, de sensações, de sonhos, de sentidos e sentimentos. Para isso separe fones de ouvido (ou não), papéis, canetas e comece junto comigo esse processo. A “Instrução N°01” é apontar seu celular e fazer o escaneamento do *QR Code*[1].

Este processo foi ainda mais intenso durante o período da pandêmica da Covid-19. Em um momento que senti meu corpo aprisionado, passei a refletir sobre como o isolamento social fez com que o corpo se tornasse o papel central numa disputa de solidão e telas. O contato se deu por meio de videochamadas, o cotidiano foi reinventado e o lugar da caminhada como uma prática de bem-estar, torna-se então um aprisionamento da carne.

1 Caso você não consiga fazer o escaneamento do *QR Code*, clique neste *link*: https://open.spotify.com/playlist/6WnYevHacfFMNv0uK5AO2s?si=4381d454e6eb4e35

Pois bem, o processo de viver em isolamento social foi algo extenuante para começar a me questionar os rumos e caminhos que a tese iria tomar, se realmente era essa a pesquisa que eu gostaria de realizar, de que maneira eu iria conseguir tornar um corpo um arquivo de memória impalpável a ponto ser musealizado.

Ou seja, o movimento esteve presente desde o projeto inicial da tese, desde o momento em que fiz todo o processo de seleção para ingressar no doutorado. E hoje é perceptível o quanto o meio pode impactar na forma que as pesquisas vão se moldando. Até chegar neste tema em que busco não só estressar o campo museológico, bem como fazer uma aproximação com outras áreas de conhecimento como as artes visuais, a dança, a psicologia e história foi um caminho que precisou de tempo.

Talvez o mais importante deles, o tempo de maturação de uma pesquisa e para isso, foram erros, acertos, conversas, crises de ansiedade, olhar para a rua deserta, assistir jornais, ler notícias que diariamente nos assustavam e ao fim disso tentar diariamente não sucumbir.

As formas para driblar tudo isso foram buscar alternativas *online* para preencher lacunas e não entrar em um processo depressivo, e um caminho foi estudar com a coreógrafa Marta Soares. E então, o que era para ser um curso de História da Dança: Processos de Subjetivação na Dança Moderna e Pós-Moderna, tornou-se uma provocação ao ponto de rever a minha própria pesquisa e voltar para algo que vivia em minha memória afetiva: a dança contemporânea.

E nesse mapa de afetos, a dança Butoh entra em meu radar de pesquisa a ponto de me fazer refletir sobre o corpo em movimento e toda a filosofia que envolvia pensar esse corpo oriental. Segundo Peyerl e Lamas (2021), “o Butoh (bu = dança; toh = passo) é também conhecida como Ankoku Butô, ou dança das trevas. Trata-se da dança do corpo que se atravessa por palavras, por memórias e por suas profundezas” (p. 93).

Ou seja, a dança Butoh surge rompendo com todas as tradições existentes nas danças japonesas Nô ou Kabuki; no Butoh não havia uma coreografia definida, os processos coreográficos eram experimentais. Os temas que permeavam as criações eram autobiográficos, e claramente para uma sociedade oriental nas quais as tradições são respeitadas, os temas que o corpo expressava permeavam a homossexualidade, a violência, a vida e a morte.

O dualismo no Butoh é algo que tangencia a carne, o tudo e o nada, é o que

Peyerl e Lamas (2021) citam como “o vazio e o preenchido, é uma transitoriedade de corpo e arte” (p. 93). É em suma uma busca no íntimo, nas profundezas do ser e nas cicatrizes internas para trazer as referências desse corpo, para torna-se tudo e nada, para poder se esvaziar e voltar a ser atravessado pelas palavras que preenchem.

Ao pensar nesse corpo, nessa revolução da carne é que me aproxima de um marco teórico importante desta pesquisa, Antonin Artaud (1896-1948). É ele que vai trazer o conceito de Corpo Sem Órgãos (1983) que vai estressar um novo olhar para o corpo.

E nessas voltas e buscas, teorizei sobre as possibilidades desse corpo rebelde ser um arquivo e ser musealizado. Portanto, foi a dança Butoh e todos os seus dualismos que me fizeram pensar nessa tese. Nesta concha sendo atravessada por palavras. Foi o que Artaud (1983) vai trazer na obra “Para acabar com o juízo de Deus”, onde ele fala que “o homem escolheu o ínfimo dentro, quando ele poderia ter escolhido o ínfimo fora” (p. 153). As palavras ditas e a não-ditas, esse dualismo entre o que são palavras e pensamentos para alguém que tem ansiedade pode ser aterrorizante, o que é transformar-se em uma concha e ficar recolhida enquanto o mundo ao seu entorno te pressiona.

E durante desta escrita, a pesquisa e eu tivemos momentos de afastamento, de distância, em que nada parecia conexo e tudo que era posto em papel ou em tela não fazia nenhum sentido. A escrita de uma tese é o momento maior de um pesquisador, é aqui que colocamos muito de nossa trajetória acadêmica, é onde acreditamos que essas palavras que sempre nos permeiam tornam- se algo.

Perceber que essa pesquisa tem um cunho autobiográfico que segundo Delory-Moberger (2016),

> se diferencia de outras correntes de pesquisa por ela introduzir a dimensão do tempo, e mais especificamente a temporalidade biográfica em sua abordagem dos processos de construção individual. O ser humano faz a experiência de si mesmo e do mundo em um tempo que ele relaciona com sua própria existência. (p.136)

E esta relação veio desde a escolha do tema que já era latente desde a graduação em Museologia e passou anos sendo estressado no âmbito profissional. Compreender como um corpo poderia ser musealizado é algo que me faz esgarçar os processos museológicos. Uma performance não pode acabar somente em registros. A dança pode entrar em espaços expográficos. As manifestações dos povos originários e as religiões de matrizes africanas, onde estão dentro do museu?

O caminho que percorri como museóloga pesquisadora ou pesquisadora museóloga me fazem a todo momento durante esta escrita pensar no deslocamento, é o que Kiffer (2022) vai abordar sobre o caminho que “é desse modo, aquilo que desloca as bases do corpo e do pensamento, retirando o assento onde nos alojamos desde muito, e exigindo uma experiência do desfazer-se ou do sair de si mesmo” (p. 9).

E a busca inicial de como que eu, uma museóloga e uma conservadora de acervos poderia lidar com a conservação de obras como os “Parangolés” de Hélio Oiticica (1964-1979) que foram feitas para serem usadas, para serem sentidas e tocadas? Como que eu poderia mudar esse estado? Foi necessário experienciar, vestir um Parangolé na 10ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre (2015), quando os mediadores da bienal, no último dia de exposição ativaram a performance. Quem estava visitando o Memorial do Rio Grande do Sul poderia pegar um tecido e sair em cortejo pelas ruas do centro de Porto Alegre até as margens do Rio Guaíba onde localiza-se o Gasômetro, e lá ao final do cortejo depositar os tecidos entorno da obra Tropicália (1969) de Hélio Oiticica.

Figura 1 – Parangolé: Bienal do Mercosul - Porto Alegre, 2015

Fonte: Arquivo Pessoal.

Essa sensação de poder adentrar ao Gasômetro utilizando instrumentos musicais, pedaços de tecidos e cantando, foi uma experiência que até hoje me traz uma sensação corporal de liberdade. O que Hélio Oiticica tentou fazer em 1965 ao trazer para a exposição Opinião 65 no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro, foi exatamente essa necessidade de desinibição intelectual, o exercício experimental de liberdade que Mário Pedrosa (1900-1981) iria tensionar nos processos curatoriais, essa necessidade de uma livre expressão.

Em 1976, Mário Pedrosa propôs a criação do Museu das Origens, que reuniria os acervos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Imagens do Inconsciente e o Museu do Índio. No entanto, a proposta não foi debatida devido a vários obstáculos, incluindo questões ideológicas relacionadas aos Anos de Chumbo da ditadura militar vividos pelo Brasil naquela época.

A sugestão surgiu após um incêndio destruir o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro que, segundo Oliveira (2021, p. 96) "muito bem localizado num dos extremos do Aterro do Flamengo, contava com um prédio magnífico projetado pelo arquiteto carioca, nascido em Paris, Affonso Eduardo Reidy. Entretanto, depois do lamentável incêndio ocorrido em 1978”, em meio a uma crise sem precedentes, ao invés de seguir a tendência dos grandes centros e investir em projetos vanguardistas apoiados pela elite local, Pedrosa optou por uma abordagem diferente. Ele decidiu concentrar-se nos locais, identidades e elementos que contribuem para uma identidade plural, repleta de referências ao conturbado processo nacional de formação.

Figura 2 – Parangolés: Hélio Oiticica - Opinião 65, MAM – RJ

Fonte: Projeto Hélio Oiticica. Disponível em: https://projetoho.com.br/pt/obras/parangoles/.

E é neste ponto de liberdade que me pergunto sobre os preciosismos do campo museológico. Um campo que está constantemente em revisão e ampliação não deveria ser estanque, penso eu. Penso que é necessário repensar a missão das instituições, criar planos museológicos, repensar o que é museu, o que é ser museu e mesmo assim ainda seguimos reproduzindo e discutindo práticas museológicas pautadas no eurocentrismo.

Claramente os arquivos, pesquisas, jornais e revistas de 1965 trazem inúmeras referências e informações sobre os Parangolés. Cabe destacar que o Parangolé é uma capa que, com textos, fotos e cores torna-se uma obra-ação-multissensorial, que necessita exclusivamente do corpo para torna-se algo. Para Crandal (2008, p. 147) “o trabalho de arte, não é uma coisa separada, transforma-se em algo no qual a pessoa imerge: um ciclo de participação no qual o observador e observado, espectador e usuário, são emaranhados em padrões circulatórios modificados”. Usar um parangolé é transmutar. É trazer a consciência do corpo no ambiente e toda ação ganha uma nova significação.

Hélio Oiticica abre essa possibilidade de desmembramento. Ele esgarça e tece novos fios onde o expectador pode tornar-se obra mesmo que por alguns instantes. E o museu como instituição de poder é capaz de tolher o corpo em movimento.

Assim, a partir da pergunta que moveu esta pesquisa “o corpo em movimento no museu contribuiria para propor novas questões sobre o fazer museológico?” é que penso nos papeis da instituição museológica e do museólogo como um detentor de poder. Um poder que não nos é suscitado. É um poder que nos é cobrado e investido.

Tudo isso faz parte de um ciclo de métodos, de procedimentos que somos automatizados. São os procedimentos eurocêntricos do fazer museal. Os procedimentos sacralizantes que nos fazem engessar o nosso modo de pensar. E isso fez parte da minha trajetória até chegar ao mestrado e, também, da minha história como ser. Desde o primeiro momento que eu entrei em um museu e fui bombardeada por informações como: “Não toque nas obras”, “não mexa”, “não coma”, “não faça barulho”, “não tire fotos com *flash*”, “não ultrapasse a linha”.

Não passar da linha, foi aqui que tudo começou. Compreender os processos museológicos como processos integrados, porém em dados momentos se dá como um limitante de práticas contemporâneas de salvaguarda. A noção preservacionista na qual tudo pode ser musealizado e preservado para a eternidade não abre precedentes para pensar uma Museologia do agora, de um tempo presente. A pandemia da Covid-19 nos provou que os museus são mais do que espaços essenciais, são primordiais para pensar também na finitude.

Um museu em que os corpos estão sempre presentes como objetos, muitas vezes sacralizados, mas quando vivos são sempre tolhidos de sua experiência de viver. No museu não há lugar para se viver em plenitude, não como pude experienciar ao vestir um Parangolé. Não se pode ser corpo em plenitude. Apenas, durante muito tempo, ser um expectador conduzido.

E é nesse ponto que eu parto para iniciar uma narrativa. É claro, que começar a me narrar é algo difícil. Porque, quando a gente se narra, às vezes precisamos ir às profundezas da memória, do corpo e de tantas outras coisas.

Narrar meu corpo e me colocar na escrita desta tese, me faz pensar em “corpoação”, um corpo que traz marcas no movimento, no modo de pensar, no peso que é marca latente e que tantas vezes fez esse corpo ser encarcerado. Em muitos momentos o meu corpo foi algo limitante, não me sentia confortável de fazer determinados movimentos com medo de machucar outras pessoas. E isso me faz

suscitar Sennett (2003) em “Carne e Pedra”, onde pensar o corpo em movimento e o meu corpo como forma de se libertar. Era preciso me descobrir e entender como deveria ser

> um invento dessa ordem não era fácil; em que pese as profundas diferenças sociais impressas no modo de vestir, na gesticulação, nos aromas e nos movimentos, de algum modo o "cidadão" tinha que se parecer com todos, que deveriam reconhecer-se na sua imagem. (Sennett, 2003, p. 237)

Afinal, o sobrepeso e a obesidade me seguem desde a adolescência. Esse corpo gordo que sofre com o preconceito de existir, com as chacotas de um Ensino Médio hostil repleto de todos aqueles tabus que fazem qualquer adolescente crescer se tornando um adulto depressivo e cheio de medos, ao ponto de optar por ficar isolado sem nem sair de casa.

Mesmo com todas as dificuldades, em meio a uma adolescência na qual eu era atleta e com uma vida regrada, ainda assim meu corpo não reagia como o desejado por todos. Seguir dançando por um bom tempo foi a melhor escolha. Aprendi coisas que revisei agora, durante a pandemia, através das aulas da Marta Soares. Tentando estabelecer os fios que tecem essa tese e buscando na minha história de vida os pontos que se cruzam, percebo que o corpo em movimento enquanto bailarina teve uma pausa quando comecei a faculdade.

Em 2007 inicio minha vida profissional, a qual escolhi me dedicar a algo e onde me aproximei: a Museologia e a ciência da conservação de acervos. Desta escolha para cá muitas pessoas passaram pela minha formação, mas não posso deixar de citar aqui a professora Manuelina Duarte Candido. Foi ela que me trouxe pela primeira vez o contato com a Museologia.

Desta primeira oficina no evento “Cidade Revelada” realizado em Itajaí em 2007, quando os primeiros passos foram dados, o mundo da Museologia se transformou para mim. Toda aquela mágica de estar nesse espaço tão lindo que é o museu, até romper com tudo aquilo que foi sendo construído desde a graduação em Museologia, a especialização até chegar no mestrado, foi um caminho longo. Durante a graduação, as teorias museológicas nos parecem uma valsa. Minha graduação foi concomitante ao período que trabalhei o Museu Histórico de Itajaí, o que tornou tudo muito mais leve. Digo isso, pois afinal, eu tinha um laboratório em minhas mãos, eu tinha um museu para experienciar e usar como modelo, diferente da maioria dos meus

colegas. Uma turma que iniciou com 40 alunos e terminou com apenas 7. Conhecer cada coleção, cada objeto, cada setor, tudo isso se deu a oportunidade de estágio, aquilo que fez aflorar a minha paixão profissional, aquilo que fez meu olho brilhar.

Após esse período chegou o momento de me tornar auxiliar de restauração, com uma profissional que veio da Alemanha e que tinha outras realidades para me apresentar, além da prática do ofício. Durante um ano trabalhamos diretamente com o restauro de duas obras do artista itajaiense Dide Brandão. Conheci muito mais do que sua técnica, sua poética e trajetória. Tudo isso me levou a tornar Dide Brandão meu objeto de pesquisa durante a escrita do meu Trabalho de Conclusão de Curso.

Escrever sobre Dide Brandão me rendeu, e até hoje rende, perguntas que me inquietam e que de alguma maneira me fizeram chegar até aqui, ao traçar uma linha de pesquisa que busca vestígios de artistas por meio dos arquivos. Já escrevi sobre essa trajetória e posso dizer que

> o arquivo de artista oferece inúmeras possibilidades de mobilização e articulação poética e propicia atravessamentos temporais, no fazer que impulsionou oato de arquivar e na característica pela multiplicidade de caminhos que os artistas acionam para narrar suas poéticas. (Peyerl, 2019, p. 78)

Pesquisar arquivo foi sempre um tema que me perseguiu. É no arquivo de artista que eles vão estabelecendo relações com o seu próprio testemunho de experiências de vida vão narrando não só a criação de um trabalho, mas a sua autobiografia e a sua construção como sujeito artista. Assim, ocorre uma transposição e o artista se torna o arquivista de si, envolve-se em uma escrita autobiográfica e estabelece uma relação de cumplicidade com os documentos gerados.

Na especialização, em 2014, eu escrevi sobre o arquivo do artista Egidio Rocci. Um querido amigo que tive o prazer de conhecer e o apelidei de escafandrista urbano. Egídio buscava nos restos da cidade e nas feiras de móveis a junção entre elementos para criar uma obra.

Já no mestrado, em 2018, foi o momento de me repensar quanto profissional, de me questionar, de me tensionar e claro, de abrir o olhar para o campo do patrimônio cultural. E foi neste ponto de virada que me pego pensando sobre as instituições museológicas, que em dado período deixam de ser experimentais e passam a ter um significável caráter preservacionista.

É sobre este ponto que escolho me aprofundar, durante o doutorado e que

percebo me reaproximando do campo museológico envolta a discussões tão latentes na contemporaneidade. É recente pensarmos em museus como espaços que sempre se nortearam por modelos eurocêntricos revisitados para dar destaque às nossas raízes suleantes. Contudo, estes espaços ainda não possuem força necessária para dar essa virada continental. E é exatamente sobre este ponto que me proponho a refletir sobre os processos de musealização. Em um mundo em que fomos assolados por uma pandemia, na qual fomos obrigados a nos isolar, pensar o campo museológico é urgente. Precisamos rever a colonização dos corpos e a maneira como encaramos eles postos no ambiente.

Deste modo analisando como a dança e a performance foram sendo integradas na categoria de artes visuais e compreendendo que a dança contemporânea e a performance não se enquadram dentro das tradicionalidades ou do campo folclórico, e que poderiam de alguma maneira serem mais facilmente classificadas e integradas dentro do escopo museológico e patrimonial.

Quando falamos em corpo em movimento, estamos falando de um deslocamento da discussão sobre objeto museológico e prática museológica. Saímos da discussão tradicional e da dependência de uma materialidade e partimos para uma percepção da cotidianidade, do fluxo da vida, o que Certeau (1990) vai abordar em sua obra “A invenção do cotidiano”. Estamos longe de pensar que cotidiano é repetição, ele vai desenrolando com as pessoas. É esse emaranhado de atividades entrecruzadas. É essa bricolagem. É transformação e não de repetição.

E são nessas práticas de entrecruzamento, de fluxos não combinatórios que a vida se desenvolve e que o corpo em movimento pode ser museobiografado. Quando um bailarino, performer, artista - ou qual desdobramento que a arte venha tomar e que seja incorporado nos cânones da História da Arte - possa tornar-se objeto, é neste ínterim que mapeamos as funções “e ações no mundo, entendidas, finalmente de modo inseparável e a partir de seus modos de organização.” (Greiner, 2005, p.19)

É nesta subversão da estética tradicional de corpo e museu que retorno à minha pergunta motriz: O corpo em movimento no museu contribuiria para propor novas questões sobre o fazer museológico?

Investigar o corpo é também entrar em campos filosóficos, subjetivos, é prestar atenção no entre, no lugar onde nos relacionamos, os locais e o *modus* como corpo e obras de arte em exposição convivem, o que para Wilson e Ardui (2020, p. 13) “no

espaço asséptico do museu podem parecer incompatíveis em um primeiro momento. Com protocolos e regras de visitação, que geralmente incluem não tocar nos trabalhos e circular em silêncio pelas galerias".

O ser nunca é separado do ambiente no qual vive e claramente o corpo em movimento no museu subverte a ordem tradicional onde cada indivíduo é um feixe. O corpo em movimento como um objeto museobiografado é prática, não tem poder mas tem lugar no outro, são as práticas inventadas e produzidas no fazer.

1.2 Aquilo que me atravessa: a introdução metodológica

Dance, dance, dance.
Faça como Isadora
Que ficou na história
]Por dançar como bem
quisesse...
Rita Lee, 1975.

A presente tese visa propor um processo de musealização que possibilite abranger corpos em movimento, em contrapartida a um modelo estático e tradicional de museu. Nesse sentido, pensando a museobiografia como um ponto de partida para esse processo de musealização. Para dar início aos pormenores desta escrita, cabe ressaltar que esta pesquisa de tese está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, da Universidade da Região de Joinville –Univille, na linha de pesquisa Patrimônio, Ambiente e Desenvolvimento Sustentável, do curso de Doutorado em Patrimônio Cultural e Sociedade. A pesquisa está articulada ao Grupo de Pesquisa Patrimônio Cultural, Direito, Desenvolvimento eInovação - Pode.

Começar a delimitar um tema, buscar referências, metodologias é sempre um desdobramento. Assim, a escrita de uma tese, de um trabalho, é sempre ancorada em processos. Sejam eles de experimentação, sejam eles teóricos ou até mesmo pautadas em *insights*.

As palavras nos tomam e os enigmas nos permeiam em qualquer lugar, a qualquer hora, não existe um tempo demarcado. Ainda mais quando a proposição de pensar a musealização do corpo como ponto central é desconsiderar o ponto de vista linear e normativo de formas, elementos e figuração em suporte bidimensional. Ou seja, escrever sobre o corpo, primeiro a matéria crua, aquilo que ainda não é traduzível começa a moldar-se e vai pressionando para novas questões.

Esse é o processo deste trabalho. Uma experimentação de corpos que performam, que dançam e que continuam a habitar mesmo quando se deparam com a finitude. Esse é o momento de esgarçar as teorias museológicas, de tensionar o pensar museu após uma pandemia que ceifou vidas e que nos fez experimentar a vida de uma outra forma. Nesse momento único, quando o mundo jamais imaginava passar por uma pandemia, quando o acesso a todas tecnologias e fármacos nos deixaram refém de algo que não sabíamos o que era.

É inegociável que o ano de 2020 será lembrado por todos perante os impactos que a pandemia da Covid-19 causou na vida das pessoas, o modo como nos relacionamos com os nossos corpos durante esse período e com o limiar da vida. Na qual nos questionamos perante os automatismos e repetições cotidianas nas quais os movimentos nos foram limitados aos espaços internos da habitação.

As visitações nos museus eram de forma digital. Tour de 360º em salas expositivas, *lives* de conteúdos, aulas abertas, videoartes, atividades educativas a serem desenvolvidas em casa, reuniões com equipes, enfim, vivemos um momento completamente virtual. E neste momento analisar o corpo em movimento e o modo que eu faço quando aperto um parafuso ou mexo em uma calculadora é uma tentativa de compreender o corpo durante a construção deste trabalho, como o corpo se comporta atravessando aquilo que está programado para fazer, afinal o corpo é performado todos os dias.

Do que você que se veste quando sai de casa? Todos os dias eu me visto de Museóloga e inicio os meus automatismos e para compreender isso, precisei iniciar um caderno de campo para entender como é possível que o corpo em movimento seja passível de musealização, e quais são os corpos que estão nesses locais e nesses eventos que foram marcos para a arte brasileira e mundial.

Deste modo é que surge o capítulo 2 - “A Casa das Ausências: A Covid-19”, no qual faço umaleitura do momento no qual vivemos durante a pandemia. Para isso, trago como marcosreferenciais Greiner (2005) que além de referenciar esse capítulo vai tangenciar as discussões de corpo durante toda a pesquisa. Para compreender de uma maneira filosófica o cenário pandêmico aciono Westphal (2021), que traz discussões pertinentes para pensar vida, morte e a precariedade humana.

Foi após a pandemia, em 2022 que a definição sobre o que é museu foi revisitada e publicada pelo ICOM (Conselho Internacional de Museus), bem como o Relatório de Impacto da Pandemia do IberMuseus, no qual os museus como

instituições dialógicas e com uma função social, durante a pandemia cumpriram seu papel social com ideias inovadoras e se reinventando em meio as incertezas e habitudes do vazio.

Neste trabalho de experimentar musealizar o corpo em movimento, a busca do vazio é um tema que me é muito caro, é algo que percorre a minha poética fotográfica. Essa habitação de vazio, a personificação do vago. Durante a pandemia, vários museus foram fechados. Os corpos vivos foram afastados diante de uma ameaça iminente à vida. Sobraram somente os corpos estáticos, em meio a esculturas, pinturas ou registros. Seu lugar consagrado nas sombras, sem o olhar vivente que os significassem.

Mas alguns museus resistiram, se reinventaram, se tornaram casas de abrigo da vida. Esse é o caso do Museu da República (RJ), que se tornou um posto avançado de vacinação, em parceria com a Secretaria Municipal de Saúde e a Fiocruz:

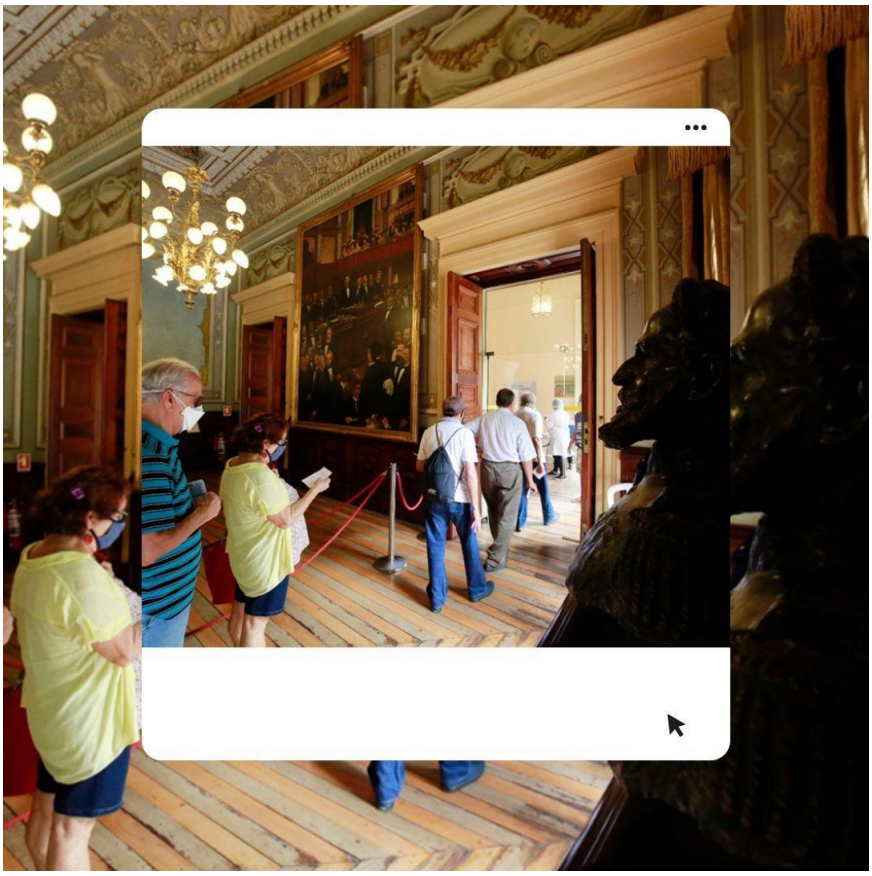
Figura 3 – Vacinação, Museu da República

Fonte: https://prefeitura.rio/noticias/covid-19-veja-o-movimento-da-vacinacao-no-museu-da-republica-para-pessoas-de-82-anos/.

> A ideologização do processo de vacinação pelo governo federal transformou o tema em arena de disputa política. Em vez de conciliar a população e apoiar a vacinação, o governo federal polarizou e combateu a vacinação. Assim, a decisão de transformar o Museu da República em posto de vacinação também envolvia riscos políticos. Por isso mesmo, no dia de início da vacinação no museu houve tensão no eixo museal Brasília-Rio. (Chagas; Gonçalves; Vassalo, 2022, p. 30).

Na pandemia, ficou claro que um museu deve ser também local de pensamento e atividade dedicado à proteção, preservação e sustento da vida. Isso trouxe à tona o papel social dos museus e incentivou a revisão de um debate antigo. E assim a decisão de tornar-se um museu como ponto de vacinação, trouxe uma repercussão nacional e internacional. Vale ressaltar que o Museu da República se manteve como posto de vacinação, iniciado em 25 de fevereiro de 2021 tendo apenas uma pausa entre novembro de 2021 e janeiro de 2022, e finalizando seus atendimentos em 08 de setembro de 2022.

Figura 4 - Fila de Vacinação no Museu do Catete (RJ)



Fonte: https://prefeitura.rio/noticias/covid-19-veja-o-movimento-da-vacinacao-no-museu-da-

republica-para-pessoas-de-82-anos/.

Durante a pandemia além do Museu da República, outros museus sociais tiveram ações que impactaram diretamente na sua comunidade, segundo o levantamento realizado pelo museólogo Mário Chagas (2022, p. 27) “o Museu da Maré, o Museu Casa Bumba Meu Boi Raízes do Gericinó, o Museu Vivo de São Bento, o Museu das Remoções e o Museu de Favela, por exemplo, se mantiveram abertos, articulados, trabalhando e atendendo às demandas das comunidades locais”.

Os museus contemporâneos são adaptáveis a seu contexto e a sua realidade. Estão em movimento continuamente. O corpo que adentra ao museu pede uma resposta breve, é curioso, tem novos olhares, é interativo. Não cabe mais nas instituições um corpo somente estático e sem vida. É necessário pensar numa Museologia do tempo presente, tendo em vista que trabalhamos em instituições que olham para o passado e lá seguem, o que nos torna escafandristas do tempo e que em mergulhos longos e profundos no passado se fazem prontos para encontrar algo e levar até o futuro. Não nos preocupamos com o aqui e agora. O hoje que se torna ontem é uma construção temporal imprescindível para pensar em novos processos museológicos.

Durante a pandemia nós mudamos a forma como nos relacionamos com o nosso corpo, com a nossa vida e claramente tivemos marcas que ficaram para sempre na nossa memória. A rua silenciou, as águas de Veneza ficaram límpidas, o ar de São Paulo ficou mais leve, novos ofícios foram criados, todos se voltaram para dentro, quando o mundo nos empurrava para fora o tempo todo. A pandemia nos trouxe um olhar para o tempo de forma crucial, o campo da arte, da cultura e do patrimônio cultural tiveram que se reinventar.

Essa pesquisa nasceu durante esses dias tão intensos de pandemia em que as aulas do doutorado foram de forma remota e minha turma foi ter maior contato físico efetivo somente em 2023. Nós nos apoiamos de forma mútua e virtual por 3 anos, e as nossas pesquisas que dependiam de coletas de dados, de visitas *in loco* foram sendo repensadas, foram tomando outros caminhos.

É possível que a aproximação com o tema desta pesquisa venha sendo construído há anos. Seja ele nos escritos, seja ele no movimento, seja ele no dia a dia do fazer museal, mas de alguma maneira sempre é perceptível.

Já em “Para além de uma genealogia de museu”, item 2.1, traço uma breve

história dos museus a partir do corpo em movimento. A perspectiva genealógica que traço parte de algo que transcende a história da criação do museu, a relação que o corpo construiu durante períodos importantes da história dos museus e da arte.

Sendo assim, a genealogia presume uma hierarquia e uma escala de valores e o critério de avaliação para Nietzsche (2006), é a vida, afinal é a vida que valora e nós estabelecemos esses critérios quando a vida se torna fonte de valor. E o ponto de partida para essa genealogia é contrapor com o estático, a vinda do coração de D. Pedro I e toda a política envolvida para trazer essa fagulha de corpo morto para o Brasil. Ao perceber a importância de um coração (órgão) como um projeto político me pego refletindo sobre a maneira como o corpo se apresenta nos museus.

Um museu que expõe um coração como símbolo da pátria é a antítese, o anticlímax de um museu que se torna um centro de vacinação durante a pandemia. Um celebra o corpo estático, os heróis adormecidos de uma nação mortificada. Em outro a luta pela vida em movimento, dos corpos transformando o museu em um lugar de plena cidadania.

Quando escrevemos sobre o corpo já estamos em experimentação. Logo, não há como distanciar o corpo em movimento da instituição museológica, o modo de pensar, de sentir, de ser portar e analisar as palavras e o jeito que elas são colocadas é uma anarquia. Nos percebemos ativando algo e claramente quando esse tensionamento se aproxima do campo museal e inevitável não quebrar a moldura.

Nesta genealogia é claro perceber a ausência da presença feminina na construção patrimonial e museológica. É perceptível como a Semana de Arte Moderna de 1922 traz marcas importantes para a cultura brasileira ao mesmo tempo que nega o corpo em movimento. Tudo isso é uma moldura que se pauta em tradições, onde até mesmo a imaterialidade é pautada em leis de tombamento de modo tradicional, no qual a arte, a dança e tudo que se move na contemporaneidade não mais cabe. É preciso quebrar as molduras dos conceitos que definem o que é museu.

O capítulo 4 - “O museu em camadas – Museu de Arte de Joinville”, vai nascer da experiência diária, do campo profissional e claramente chave importante para que essa pesquisa chegasse ao tema da musealização do corpo em movimento, foram alguns movimentos em três anos para que ela tivesse a maturidade metodológica e teórica. No meio deste caminho assumi a coordenação de dois museus de arte, o Museu de Arte de Joinville e o Museu Casa Fritz Alt, ambos museus têm uma visibilidade não só para o Estado de Santa Catarina bem como para o Brasil.

E é neste contexto que a pesquisa toma outra forma, quando assumo a coordenação do Museu de Arte de Joinville (MAJ), que é criado em um período no qual a Nova Museologia e Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) estão reconfigurando o cenário museal. E isso se reflete na própria criação do museu que traz em seus documentos constitucionais os parâmetros da Unesco.

Na construção textual deste capítulo, traço através de documentos de criação do museu desde 1969 até 2022 quando o museu é reaberto ao público depois de quase 4 anos sem visitação. Nestes documentos, nos quais encontramos assinaturas de pessoas que desejavam um lugar de salvaguarda da arte na cidade de Joinville, temos vestígios concretos - alguns seguem como anexos da tese, outros não há nenhum vestígio de quem os escreveu - além disto, busco analisar neste capítulo como o corpo em movimento adentra no Museu de Arte de Joinville.

É importante salientar que Joinville é conhecida por ser a capital nacional da dança e por projetar artistas para o cenário nacional de arte contemporânea. Neste capítulo, o levantamento arquivístico e bibliográfico da instituição me permitiram fazer uma escrita fluída e trazer informações para remontar as muitas camadas que permeiam a criação da instituição.

Para pensar nesse novo processo museológico, abrindo a possibilidade de pensar o corpo em movimento como passível de musealização, é preciso estressar o objeto que está estático, não obstante disso é necessário que compreendamos a importância do corpo. Por isso o item 4.4 “O corpo em movimento: o Museu de Arte de Joinville como eixo propagador” tem o intuito de refletir sobre o que é o corpo, quais as aproximações com o campo da Museologia e quais são os afastamentos. É o que Greiner (2005) vai abordar no seu livro “ O corpo”, quando escreve sobre o deslocamento da discussão

> tradicional por não apostar na compartimentação do critério de disciplinas isoladas, nem em supostas classificações definitivas do corpo. No caso, a ideia é mapear possíveis anatomias corporais, suas respectivas funções e ações no mundo, entendidas, finalmente, de modo inseparável a partir de seus modos de organização. (Greiner, 2005, p. 19)

Na musealização do corpo não é somente a anatomia que abordo e sim ações no mundo, o corpo como um processo. Neste capítulo o referencial teórico é pautado em Greiner (2005), nas pistas do corpo, na criação das imagens e como o corpo pode

tronar-se um objeto. E para isso suscito Artaud (1983) “Para acabar com o juízo de Deus”, que vai permear não somente o capítulo 4 desta tese, bem como todo o referencial teórico desta pesquisa, nesta obra Artaud (1983), explicita aspectos de um julgamento da vida. A ficção existente em torno de um Deus que exerce o papel de juiz, que julga a vida.

Neste trabalho além de refletir as questões do corpo, Artaud (1983) também é acionado para pensar a dança, a performance, os corpos em movimento dentro do espaço museológico. É neste texto que é elucidado o conceito de corpo sem órgãos, “quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade” (Artaud, 1983, p. 161-162). É a fragmentação do sentir, onde os órgãos são todos segmentações que fazem com que o ser experimente a natureza a maneira particular de como nosso corpo tem acesso ao mundo (sentidos).

E é aqui que trago a discussão desse conceito no qual intitulo de museobiografia, um conceito que perpassa a musealização e cria um sentido para o corpo em movimento dentro do espaço expositivo. Afinal estamos falando de algo vivo e não estático, um processo que eu vivi no MAJ, algo que ainda não está pronto, é um processo de experimentação de algo vivo.

Se os objetos de alguma maneira também morrem, por que não nos damos o direito de nos tornarmos finitos? É preciso incorporar e confrontar os limites da representação e de todos os problemas que a arte e a cultura enunciam. No capítulo 04- Quebrando a Moldura é onde lanço o olhar para o método de musealização do corpo em movimento, me pautando em “Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional”, é analisar a trajetória da Museologia e da teoria museológica, compreendendo que a musealização é um processo além da materialização do objeto. Precisamos pensar numa Museologia do agora. Vivemos de processos que pensam no registro do passado e com a perspectiva do futuro, porém nunca analisamos e pensamos numa Museologia presente. Segundo Rússio, como citado por Bruno (2010) “nesse corpo etéreo e quase abstrato que, na realidade, anima os resíduos materiais do passado, vivifica os testemunhos do presente e questiona a contribuição para o futuro. (p. 121)” é necessário pensar numa Museologia do agora,

pautada na finitude, no corpo que se finda no instante que o artista morre.

“O poder e a impermanência”, é abordado no capítulo 3. O ser humano é

sempre levado a escolher, a ser livre, e a liberdade reside em escolher. A escolha também é um modo de expressar o poder, e os acervos de um museu são sempre permeados pela escolha. O poder é potência e não é à toa que essas palavras caminham juntas, o poder é força e conquista, e o museu como um espaço livre e democrático é um espaço de poder.

Precisamos sempre prestar atenção no “entre”, no qual as pessoas se localizam, tem sempre alguém, um *nomus* que tem algo a dizer, que coloca a norma. Afinal, é no processo que escolhemos o que musealizamos, é aqui que escolhemos o que preservar, somos nós que criamos as narrativas de uma instituição e que definimos o que é ou não acervo.

Deste modo, foi preciso refletir acerca do objeto museológico e do nosso arquivo corpóreo, que é essencialmente um objeto museológico, e envolve aspectos públicos: a sua visibilidade para terceiros e o processo deliberado sobre a seleção do que será incorporado ou não como parte do acervo de um museu. Dessa maneira, é válido questionar o nível de consciência que temos acerca do conteúdo guardado no arquivo físico de um artista ou bailarino, o corpobra, a forma como é disposto e o quanto é compartilhado com o público em momentos de performance.

Esse trabalho é totalmente experimental, documental, bibliográfico e biográfico. Nele, há pontos cegos dos métodos trazendo uma visão empírica de múltiplas escolhas e operações que nunca param de ser enunciadas. Esta escrita é como o corpo se assim posso dizer, ela vai e volta, têm momentos que tensiona o organismo, que busca aproximar o movimento e a distanciar-se dele. É uma escrita que iniciou pelo caminho contrário, precisou primeiro o corpo sentir para depois tornar forma. Foi necessário quebrar a moldura que envolvia, romper fluxos estaques e dar força e potência as palavras que nasciam.

Essa fantástica busca por um novo corpo museológico e pela experimentação de um corpo que em 2020 deixa de habitar o espaço museológico dado uma pandemia que afetou o mundo e nos trouxe um mar de reflexões. Mesmo assim, as instituições que se baseiam no tripé museológico, poucas se constituem como exceções, ao trazer para dentro de seu espaço expográfico alguma intervenção artística que aborde o corpo em movimento. Ainda há um tabu quando se pensa no corpo inserido e dialógico com a exposição.

A abordagem desta pesquisa é teórica, no que tange propor repensar os processos museológicos, em especial o processo de musealização que é um dos

processos estruturantes quando pensamos em formar coleções, formar exposições e processos museográficos. Inserir o corpo em movimento é algo novo e desafiador para as instituições de arte hoje no Brasil.

Assim, o percurso metodológico desta pesquisa envolve o levantamento bibliográfico, para isso Matias-Pereira (2010, p. 72) aponta que a pesquisa bibliográfica “quando elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de livros, artigos de periódicos e atualmente com material disponibilizado na Internet”. Para isto, utilizaremos como base de dados, os livros, artigos, periódicos e jornais disponíveis em bases de dados *online*.

A busca de referências e bibliografias a respeito do tema musealização do corpo em movimento, tem como metodologia empregada o estado da arte, no qual a definição para o termo Estado da Arte, segundo Romanowiski e Ens (2006) resulta de uma tradução literal do Inglês, *state of the art*, no qual tem por objetivo realizar levantamentos/mapeamentos do que se conhece e se tem produzido acerca de determinado assunto, a partir de pesquisas realizadas em uma determinada área, cujo enfoque mais preciso, o estado da arte permite apontar nas pesquisas as possíveis lacunas existentes no campo.

A possibilidade de acesso em bases de dados e,

> os usos destas tecnologias implicaram no surgimento de diversas ferramentas desenvolvidas para auxiliar o processo de armazenamento, preservação, indexação e difusão do conhecimento, proporcionando melhor e maior visibilidade, além de amplo acesso as produções científicas de determinadas instituições e/ou organizações que se preocupam em gerir e divulgar suas publicações, resultados eandamento de pesquisas. (Souza, 2017, p. 8)

Com o acesso a base de dados se tornou mais simples o processo de indexação e cruzamento de informações. Assim, as fontes definidas para a elaboração dessa revisão bibliográfica foram os artigos em periódicos científicos, dissertações, teses, atas de congressos, livros e resumos.

Então, este trabalho teve como método em questão seguir os seguintes passos: a busca das produções nas bases de dados – Google Acadêmico e Periódicos CAPES. Na sistematização das informações foi utilizado os itens já disponibilizados pelas bases de dados Google Acadêmico e Portal de Periódicos CAPES. Basicamente foram selecionadas produções escritas em português, inglês,

francês e espanhol. A busca booleana se deu utilizando o termo *AND* para a combinação das palavras-chave. As palavras-chaves utilizadas na pesquisa foram: musealização; musealização do corpo em movimento, no Periódicos Capes as datas de busca eram de (1962- 2021).

De um modo geral na plataforma Periódicos Capes os resultantes das palavras chaves musealização do corpo em movimento, na língua inglesa, francesa e espanhola, não obteve trabalhos que abordem essa combinação de palavras. Entretanto quando é feita uma busca com palavra-chave musealização, encontra-se 128 trabalhos, sendo esses, subdivididos conforme gráfico 1 nas seguintes categorias, artigos (115), tese (6), recursos textuais (3), atas de congresso (2), resenhas (1), livros (1). Já as palavras chaves de busca foram musealização do corpo em movimento, o total de trabalhos resultantes são de 4.770 vestígios, entretanto nenhumdesses vestígios correspondem literalmente as palavras-chave.

Há um total de 51 trabalhos que se aproximam da temática da musealização, que abordam temas referentes a musealização do corpo e corpo em movimento. Sendo divididos nas seguintes categorias, artigos (28), tese (2), dissertação (8), livros (8), anais (2), revistas (2), TCC (2).

As leituras dos resumos e dos principais referenciais teóricos dos trabalhos puderam colaborar para um melhor direcionamento da tese, em especial ao eixo principal que é a musealização e o corpo em movimento. Além disso nessa estruturação de dados optamos em adotar uma abordagem qualitativa exploratória que tem como intuito analisar os processos de musealização, considerando o corpo em movimento como uma potência poética.

A pesquisa tem caráter interdisciplinar entendendo que os temas abordados para a musealização do corpo em movimento permeiam a psicanálise, arte, patrimônio e memória. Também tem como intuito contribuir para o campo museológico e artístico, trazendo para a discussão o deslocamento do sentido objeto, do sentido do fazer museal.

Neste entendimento, ao tecer reflexões em torno do corpo como uma possibilidade de musealização, abre-se a possibilidade do museu extramuros se integrar com o ser, com as dimensões do narrar, do gesto, da expressão, das histórias e subjetividades presentes no corpo.

A metodologia além de ser uma abordagem qualitativa bibliográfica ainda está pautada na bricolagem, na qual aborda a partir das múltiplas leituras de mundo para

compreender como se constroem as representações atribuídas a qualquer prática cultural.

Segundo Lippi e Neira (2012, p. 610)

> Oriundo do francês, o termo bricolage significa um trabalho manual feito de improviso e que aproveita materiais diferentes. Na apropriação realizada por Lévi-Strauss (1976), o conceito de bricolagem foi definido como um método de expressão através da seleção e síntese de componentes selecionados de uma cultura. Por sua vez, relendo o trabalho do antropólogo, Derrida (1971) ressignificou o termo no âmbito da teoria literária, adotando-o como sinônimo de colagem de textos numa dada obra. Finalmente, De Certeau (1994) utilizou a noção de bricolagem para representar a união de vários elementos culturais que resultam em algo novo.

Optar por uma metodologia bricolada inspirada em uma análise cultural, a fim de explorar o fazer artístico como parte integrante de uma pesquisa científica, complementar a uma reflexão teórica, a construção da pesquisa traz formas discursivas e instruções propostas como prática investigativa.

A metodologia bricolada é como o corpo, que reconhece as particularidades, ou seja, não há metodologia que é universalmente aplicável e correta, há métodos que respondem a demandas específicas. Os Estudos Culturais são o ponto de partida da metodologia bricolada, afinal a busca por se desvincular das práticas de poder, para Santos (2017, p. 82) “a bricolagem metodológica representa um desafio ativo de encontrar ou criar ferramentas capazes de conectar disciplinas e conhecimentos.”

Esta metodologia é o que mais se aproxima dos objetivos desta pesquisa que visa problematizar as formas como o corpo é inserido dentro de um espaço museológico e nos faz pensar o papel dos museus que tem como responsabilidade a salvaguarda e comunicação de coleções que com artefatos tangíveis, trazendo assim o corpo como um acervo de memórias corporificadas e dialógicas.

Para compreender melhor os processos, toda a tese é permeada por imagens, que são ativadas para trazer a discussão do tema, em especial no capítulo 4 quando traço a percepção do corpo em movimento dentro do espaço do Museu de Arte de Joinville. Portanto, além da música e dos registros arquivísticos, a iconografia é utilizada como um recorte pertencente a essa pesquisa.

É nessa falha, nesse espaço de escape que é possível tecer o fio de Ariadne[2],

[2] Conforme mitologia grega o fio de Ariadne seria o guia que conduziria a uma nova Creta, não mais governada pelo rei Mino. Logo, o fio de Ariadne seria uma metáfora para retratar a consciência humana.

ao propor o corpo em movimento como ato passível de musealização. O corpo em movimento é pensado, nesta pesquisa, como um suporte de musealização, como um local onde ficam salvaguardadas as memórias. Tratar o corpo como um arquivo vivo desafia as premissas dos arquivos mais tradicionais e ao buscar trazê-lo para um espaço museal é algo ainda mais provocante ao entender que o corpo pode tornar-se um objeto.

As micropercepções do campo da criação abrem um processo de escarificação do encontro da vida com a turbulência da criação, o que é fundamental para estabelecer um diálogo do corpo em movimento do dançarino ou performer dentro do espaço museológico.

Deste modo, nesta pesquisa busco entender que é necessário expandir o campo do patrimônio e, em especial, o campo museal para um diálogo além da materialidade do objeto, entendendo que o corpo do dançarino/performer em movimento pode se tornar passível de ser musealizado.

2 A CASA DAS AUSÊNCIAS: A COVID- 19

“Eu não concebo nenhuma obra separada da vida”
(Artaud, 2006, p. 207)

A pandemia da Covid-19 pode ser considerada um marco para a história dos museus contemporâneos pois implicou, no geral, em ações e reflexões sobre seu tradicional papel social como um espaço de preservar, comunicar e pesquisar. Museus que já deveriam transcender a perspectiva de contemplação para estabelecerem com população uma relação de pertencimento e de reconhecimento. E não para menos. Tais discussões já emergiram no contexto dos anos 1970, consagradas na Declaração de Santiago de 1972, em um contexto social em que América Latina sofria com regimes de exceção. Para o campo museológico, estabeleceu-se a importância do museu como uma instituição participativa para suas comunidades, em que poderia mediar tensões e abrir espaço para o diálogo social e cultural. Nesse sentido, a Declaração de Santiago jogou uma luz nas instituições museológicas focando no papel do museu em seu território. Passados 50 anos deste marco referencial, o campo museológico segue se revendo e se (re)definindo.

Em 2019, foi a vez da Conferência do ICOM (International Council of Museums) em Kyoto, reunindo aproximadamente 4.500 profissionais de museus de 115 países, onde foi discutido a necessidade de atualização da definição de museus, afinal, trata-se de uma instituição polifônica em constante diálogo crítico e democratizante.

O museu-instituição tem como seu escopo social contribuir para a dignidade humana ampliando o entendimento de mundo. Um museu que busca democratizar o próprio museu propondo uma abrangência muito maior das tipologias e abrindo espaço a importante discussão do que é a instituição museológica na contemporaneidade.

E neste sentido, caminhou a primeira proposição do ICOM de 2019, que versou:

> Os museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos que atuam para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e abordando os conflitos e desafios do presente, mantêm artefatos e espécimes de forma confiável para a sociedade, salvaguardam memórias diversas para as gerações futuras e garantem a igualdade de direitos e a igualdade de acesso ao

> patrimônio para todos os povos. Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes, e trabalham em parceria ativa com e para as diversas comunidades, a fim de colecionar, preservar, investigar, interpretar, expor, e ampliar as compreensões do mundo, com o propósito de contribuir para a dignidade humana e a justiça social, a equidade mundial e o bem-estar planetário. (ICOM, 2020, s.p.)

Contudo, a tal perspectiva não prosperou. Em 2020 o ICOM lançou uma consulta pública como parte da metodologia para a nova definição de museu. Com a constituição de um novo grupo de trabalho e uma metodologia baseada em 4 rodadas de consultas, divididas em 11 etapas, com duração de 18 meses, de dezembro de 2020 a maio de 2022, o ICOM Brasil desenvolveu um formulário online. Essa foi a primeira ferramenta para uma consulta ampla de membros e não-membros que atuem na área museal. A nova definição passou a ser:

> Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento. (ICOM, 2022, s.p.)

Assim, mesmo o ICOM propondo um processo que aparenta ser democrático, a definição homologada em Praga em 2022 não contempla a totalidade do fazer e ser museu, pois o conceito anunciado ainda está marcado pela tradicionalidade peculiar do campo museológico.

Discutir o papel social de um museu é entender a importância das comunidades dentro dos processos de musealização, é trazer uma representatividade seja ela de gênero, racial ou cultural. É imprescindível democratizar a instituição museu. Estamos inseridos em um contexto global, na qual temas urgentes precisam ser debatidos, grupos precisam ser reconhecidos e maquiar mais uma vez a proposição de museu e não contemplar discussões importantes dentro do tema é abrir ainda mais espaço para o conservadorismo. Vivemos num mundo em que o radicalismo e a intolerância seja ela religiosa, política ou social está ganhando forma.

Em nosso país, a cultura e o campo museal viveu tempos difíceis nos últimos anos. E alguns tipos de museus são impactados diretamente tendo em vista modelos mais ou menos democráticos de estados. Nessa linha, o espaço museológico sempre pode promover o debate, a pluralidade e a diversidade, o que conservadorismo/fascismo que se instaurou no país nos rende o silêncio e censura.

As memórias precisam ser negociadas a todo momento em tempos de exceção, parte delas tornam-se clandestinas, o museu cada vez mais passa a ser um projeto de poder. Um projeto de poder e glória na qual é necessário evidenciar um discurso falho, e com um centro vazio, é uma discussão que Agamben em “Reino e Glória: Uma geneaolgia teológica da economia e do governo” (2015) nos traz, onde glória é o preenchimento do vazio. Ou seja, como tal deve ser mantida em vista do que é essencial.

Esta definição de museu nos faz refletir acerca do papel da instituição museu na sociedade, a sua função social, o seu serviço, que tem como fim garantir que todos de alguma maneira sintam-se representados dentro deste que é um símbolo de poder. Mesmo com todas as dificuldades que o campo museal enfrenta diariamente, em especial que envolvem além dos desafios de gestão e legislação, há sempre um grande problema que tangencia todas as instituições museais, que são os desafios econômicos, a falta de recursos e patrocínios que mantêm a sustentabilidade da instituição tem sido um agravante nesses últimos anos.

Indivíduos que não são capacitados estão à frente de instituições de memória, realizam o apagamento de histórias e memórias, trazem uma obscuridade a essa onda de ódio e intolerância que anualmente vem crescendo e tomando força. Sendo assim, muitas instituições não conseguem mais atuar como espaços acolhedores, de luta e resistência que proporcionam espaço e destaque às minorias.

O campo museal como um campo de poder em meio a uma pandemia de proporções mundiais abre-se para a discutir o que é museu, no mesmo momento na qual negociamos viver, tentando driblar a morte em meio a um caos instaurado é uma tarefa um tanto árdua.

O papel dos museus foi ganhando e perdendo funções de acordo com o período e a sociedade na qual estão inseridos. Por carregarem uma trajetória simbólica de poder, é que essas instituições chegaram ao século XXI com uma função social. No entanto, o campo museal no ano de 2020 sofreu grande impacto dado a pandemia da Covid-19, repensar o papel do museu em meio a uma pandemia

que ceifou equipes inteiras de instituições é algo imprescindível.

Pensar o museu em meio ao desconhecido, quando a humanidade foi totalmente surpreendida por uma pandemia é um tanto desafiador. Quando nos deparamos com o flagelo humano, aquele que compromete a carne, que nos expõe e que traz a miséria. A pandemia da Covid-19 entrou para a história, em meio a uma sociedade que detém acesso à informação de forma instantânea, a tecnologia aplicada a saúde, tudo isso em meio a um mundo que o sucesso em algoritmos sejam eles da genética humana ou das redes sociais fazem todo o sentido, tivemos que negociar com a morte.

Em meio a esse mundo em que o sucesso é o ideal, tivemos que lidar com questões que nos são tão caras, a morte e a finitude. Ninguém está preparado para perder, como nos traz Westphal (2021, p. 743) como enuncia que “o projeto de um mundo sem males e da esperança de uma vida longa, prometido pela alta tecnologia ´desfeito ao sermos lembrados pela pandemia de que a vida humana é determinada pela precariedade”. Uma precariedade que assolou e até hoje, dois anos depois ainda assola uma sociedade na qual abriu-se uma chaga nas desigualdades sociais. Afinal, como refletem Gusso e Gusso (2021), a pandemia de Covid-19 mostrou-se gravíssima e desafiando nossos modelos de entendimento, de comunicação e de relação com as pessoas e com o direito, sem falar, as políticas públicas; e seu rápido avanço confronta diariamente

> [...] as tristes imagens de sujeitos em sofrimento em leitos hospitalares e dos corpos sem vida enterrados em valas coletivas com os milhares de sujeitos em isolamento: alguns por opção não saem de casa, outros saem de casa para sobreviver, alguns sequer tem casa, outros saem de casa por opção, por negação. (Gusso; Gusso, 2021, p. 61)

E foi uma situação tão intensa que provavelmente leve muitas décadas para que possamos avaliar os impactos políticos, econômicos, culturais, sensoriais, jurídicos, pedagógicos, enfim, as transformações operadas sobre a vida e a morte humanas. Por isso, a arte pode ser considerada uma forma tão especial de sentir neste momento. Uma forma de reconciliar, de expressar e, também, de transgredir.

Uma das principais ações do período da pandemia foi a adoção por parte dos governos de protocolos sanitários em um estado constante de alerta e medo que nos fez repensar o limiar social. A pandemia só escancarou um mundo que já vivia em flagelo e calamidade, os refugiados, as guerras no Oriente Médio tudo isso abriu

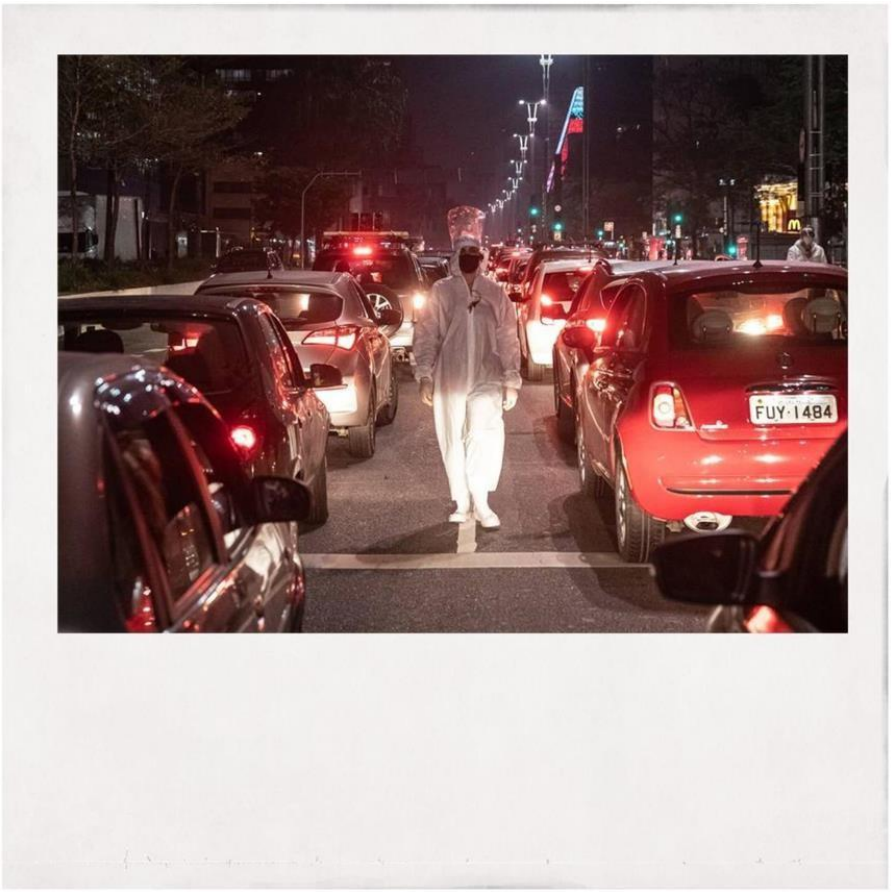
espaço para um mundo na qual precisávamos parar e nos recolhermos. A miséria humana perante a guerra e ao cotidiano fadado a sobrevivência, passou a negociar com a morte, buscar referências que dessem significado a vida, diante de uma crise sanitária mundial, o que nos restava era incerteza, medo e a busca por algo que nos trouxesse uma fé. As relações de poder quando falamos num âmbito de nação foram todas postas a prova, a pandemia igualou todos, não teve um sequer país que não sofreu com as consequências.

Tivemos que lidar com o tabu da morte, buscar conforto em meio a um clima pesado que pairava no mundo. O culto aos mortos durante o ápice da pandemia teve que ser ressignificado, buscamos algo para amenizar esse período de dor, o luto foi vivido de maneira intensa por todos. Os ritos de preparação para a morte tiveram que ser atropelados, valas comuns tiveram que ser abertas em cidades mais populosas e com alto índice de mortes diárias, os serviços de funerária não tiveram condições de realizar os ritos e os que conseguiram que ocorresse, eram velórios curtos, sem aproximação, sem toques e com caixões lacrados.

A morte do outro nos foi dolorosa e escancarou a proximidade com a finitude, por meio do prenúncio da nossa própria morte. Por aqui, tivemos que lidar com o luto e a negligência com os corpos. E durante o período de isolamento social o corpo foi uma das “válvulas de escape” e de resistência. O corpo marcado é o corpo também de protesto.

O artista Nuno Ramos juntamente com o Teatro da Vertigem em agosto de 2020, ativaram a performance “Marcha Ré”, na qual 100 veículos andaram de marcha ré em plena Avenida Paulista.

Figura 5 - Carreata em marcha a ré da Avenida Paulista à Rua da Consolação



Fonte: Jornal O Globo. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/performance-de-carreata-em-marcha-re-na-avenida-paulista-sera-vista-na-bienal-de-berlim-24572018.

A carreata que ocupou a Avenida Paulista emitia uma sinfonia incomum, não eram buzinas e nem músicas, mas sim o som que os respiradores utilizados nas unidades de tratamento da Covid-19 emitiam. Segundo o artista Nuno Ramos (2020) “No Brasil, a gente está assistindo a uma marcha triunfal da violência e do descaso [com o coronavírus], acho que o que propomos com a performance é uma pequena reversão dessa energia” (2020, *online*).

A performance impactou diretamente no coração da cidade, pois parou a Avenida Paulista e ecoou pelas vias o som dos respiradores. A performance foi intensa suscitando diferentes emoções em meio ao caos instaurado dentro de uma sociedade que estava anestesiada e estarrecida com todo o genocídio que acontecia no país.

E é neste contexto social que parte o desafio de pensar o museu. A discussão deste tema que para a classe museológica é tão estruturante, traz implicações políticas num âmbito internacional. O que é museu? Quem define o que é museu? Experimentar ser museu hoje, é uma discussão estruturante, que tem implicações

políticas em dimensão internacional. Experimentar ser museu passa pela tecnologia social que é capaz de transpor conteúdos, o museu se torna a casa, torna-se o corpo, torna-se um espaço hibridizado com novas percepções.

Ao perceber que o corpo vivo, pulsante e em movimento muitas vezes não cabe dentro das definições de museu ou os processos museológicos e museográficos existentes no Brasil, pois as instituições têm como intuito fim apenas promover a comunicação e quiçá cumprem o seu papel de salvaguarda, pois poucos são os museus que cumprem com exímio primor os processos de pesquisa, salvaguarda e comunicação. Mesmo assim, dentre as instituições que se baseiam no tripé museológico, poucas se constituem como exceções, ao trazer para dentro de seu espaço expográfico alguma intervenção artística que aborde o corpo em movimento. Ainda há um tabu quando se pensa no corpo inserido e dialógico com a exposição.

Ao refletir sobre as infinitas possibilidades de musealização, e ao tensionar a instituição “museu”, lançando uma luz nas reflexões a respeito do corpo, ou o corpo como um museu, é um trajeto desafiador a ser enfrentado. O “tornar-se algo” e “tornar-se nada” é uma transitoriedade, é um dualismo, é o processo de escarificação no mais íntimo do seu ser, nas suas cicatrizes internas, é quando damos corpo a nossa poética ou a nossa escrita. Esse é o momento que deixamos a solidão dos pensamentos e passamos a narrar, que buscamos desindexar, sendo que o corpo é composto por órgãos, por ossos, por um sistema nervoso e funcionando como um grande arquivo vivo.

Durante o período de maturação de uma escrita sobre o corpo devemos sempre lembrar que estamos falando de vivências corpóreas, nas quais ao analisar um corpo, ele não está desassociado do que está em seu entorno, ele é ação no mundo. Como nos traz Greiner (2005, p. 17) “o próprio exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensório motor e não apenas com o cérebro”.

Ou seja, a teoria, o pensar corpo, é a reflexão de um acúmulo, de inúmeras experiências vividas, afinal o corpo é ação. É neste espaço do “entre” que nos relacionamos com a vida e com o corpo. Para o filósofo japonês Watsuji, é essa rede de relações que promove a humanidade, o homem nunca está desassociado do ambiente na qual ele vive e ocupa. O corpo e o ambiente são ativados a todo momento, a informação que chega ao corpo e é internalizado não chega imune, ela

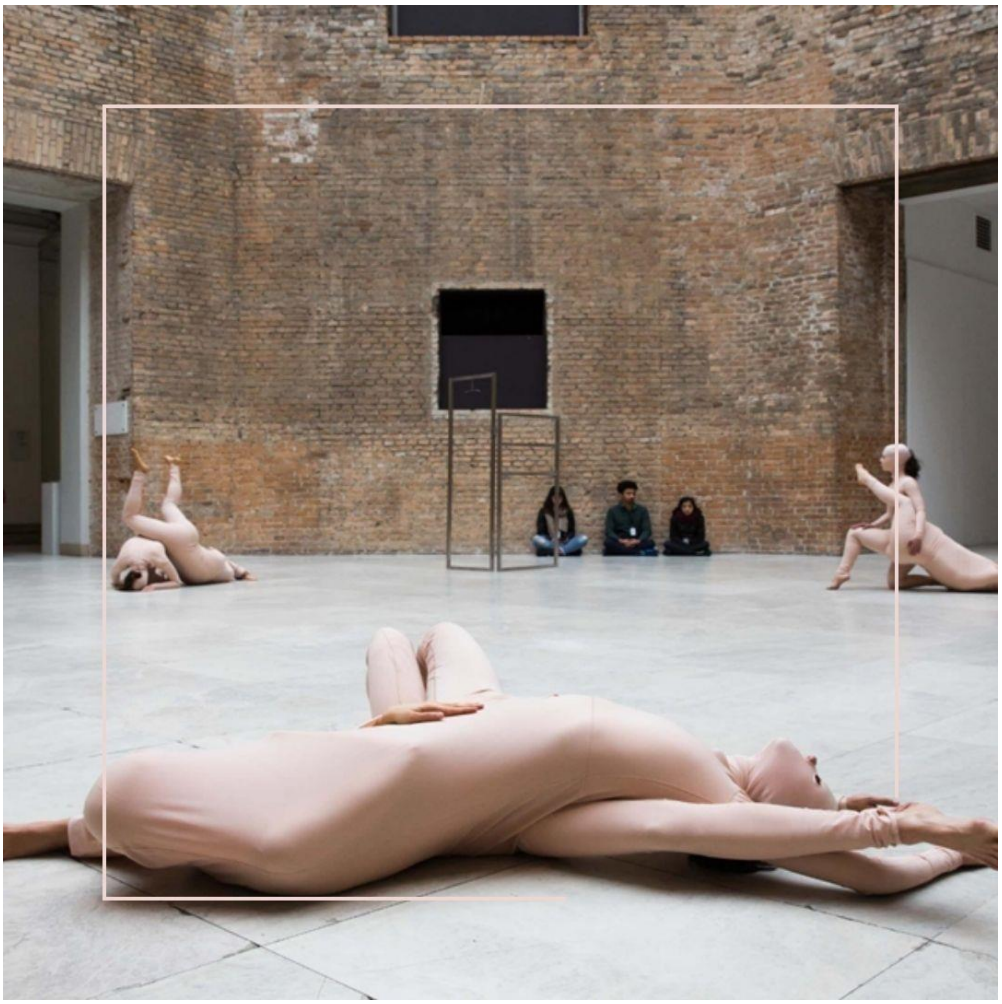
é recebida e transformada em memória. Para Artaud (1983), nossos órgãos são a maneira particular do nosso corpo ter acesso ao mundo, os órgãos são segmentações que fazem com que consigamos experimentar a natureza.

O modo como algo é tocado ou experimentado é único, ninguém mais é capaz de ter a mesma experiência, as experimentações humanas são múltiplas, parciais e fluidas. O ser museu é complexo, perpassa pela multiplicidade de sons, de falas, de narrativas, funciona no harmonioso diálogo entre memória, tempo, espaço e diversidade.

Esse corpo, que busco estressar dentro de um ambiente museológico, confronta com um universo carregado de processos, leis, conceitos e significâncias existentes em torno dessa aura mística e contemplativa que o museu carrega. A sensação de tornar-se museu e de corporificar a musealização é também passear pela habitude, é dialogar em uma linha tênue entre o ser, o estar e o autoconhecimento.

Na imagem abaixo a obra Deslocamentos de Marta Soares que foi realizada no octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2017, é um primeiro ensaio para pensar na musealização do corpo em movimento, esse corpo que cria figuras híbridas, sem classificação que simultaneamente, podem vir a ser homem e mulher, vivo e morto, é esse corpo liberto de juízo, é nesse trânsito imbuído de memórias e subjetividades dentro do espaço museológico que inicia essa discussão.

Figura 6 - Marta Soares: Deslocamentos (2017)



Fonte: https://brunolevorin.com/Deslocamentos.

O octógono da Pinacoteca de São Paulo é este espaço aberto a experimentações, e neste trabalho de corpo em que as partituras coreográficas de Deslocamentos, se compõem de corpos informes, em trânsitos entre deformações e transformações. Com figurinos que ao se movimentar criam figuras híbridas, sem classificação pré-estabelecida.

Este é um dos trabalhos de Marta Soares que dialoga com a pulsão de morte e de vida, que causa desconforto e confronta quem o assiste, no octógono da Pinacoteca a coreografia não possui trilha sonora, contava apenas com a iluminação e ambientação local. Nos documentos e clipagens sobre o trabalho, Marta Soares trazia breves relatos sobre Deslocamentos.

Para Marta Soares (2017, *online*), no Octógono[3] “as bailarinas explorarão o

3 No site CONECTADANCE foi possível acessar conteúdos referente a este trabalho na Pinacoteca de São Paulo https://conectedance.com.br/evento/marta-soaresdeslocamentos-3/.

caráter expositivo e museológico da Pinacoteca, compondo um diálogo com o público local, que se deparará com as partituras". Nesta remontagem de Deslocamento, o espectador poderia decidir se haveria uma ou mais ativações ao longo do dia, o mais incrível é que as bailarinas ativavam a performance de forma diferente em cada sessão.

Inclusive vale ressaltar a importância de Marta Soares para o campo do patrimônio e dança. Marta Soares é uma coreógrafa/bailarina/performer que mais faz intercessão do corpo em movimento em museus e espaços de memória. Uma das suas obras intituladas Vestígios, têm início com os elementos grandiosos dos sambaquis, locais pré-históricos indígenas encontrados nas costas do Brasil.

Figura 7 - Marta Soares: Vestígios (2019)

Fonte: https://mitsp.org/2019/vestigios/.

Durante a pesquisa, a performer realizou imersões físicas em cemitérios indígenas antigos na área de Laguna, em Santa Catarina. Ao resgatar a memória ancestral anterior à colonização, a obra coreográfica busca estimular uma reflexão sobre a importância de revelar, no âmbito da arte e da existência, as energias criativas e de resistência que agem através do corpo em movimento. O espetáculo visa a tornar o que é invisível em algo tangível, ou seja, a tornar visíveis os

significados simbólicos e sagrados dos sambaquis que se perderam ao longo do tempo.

Marta na obra Vestígios traz o corpo vivo para dialogar com os restos, afinal de contas o que temos sobre o povo sambaquiano são os vestígios de sua ocupação, de uma forma sutil o corpo de Marta fica deitado em uma mesa coberto por areia e um ventilador vai desvelando o seu corpo conforme a areia se esvai.

Essas percepções do trabalho de Marta Soares dialogam diretamente com o corpo em movimento em espaços de arte e memória. Ou seja, em 2014 que temos as primeiras apresentações de dança contemporânea que dialogam com o espaço museológico amplamente difundida aqui no Brasil, já fora do país temos um histórico de diálogo entre arte e museu:

> A Bienal de 2012 do Whitney Museum, em Nova Iorque, é lembrada como um marco para a entrada da dança no universo das grandes mostras de arte contemporânea, em curadoria que reservou uma área de 6 mil metros quadrados às artes do tempo (time based art). No mesmo ano, a coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaeker apresentou-se na inauguração dos tanques da Tate Modern, em Londres. Em 2009, o coreógrafo francês Boris Charmatz se tornou diretor do Centro Coreográfico Nacional de Rennes, na Bretanha, imediatamente renomeando-o de Musée de la Danse (Museu da Dança). No manifesto lançado pelo coreógrafo, o museu não deveria mais ser uma instituição voltada somente para a memória da dança por meio do armazenamento e exposição de objetos residuais como partituras, fotografias e vídeos, mas precisaria se tornar, também, um espaço voltado para a dança do presente. (Morares, 2019, p. 365)

A obra Deslocamentos de Marta Soares foi apresentado na Casa Modernista (2014), Casa do Povo (2015) e Oficina Cultural Oswald de Andrade (2016), a instalação correográfica chega agora ao octógono da Pinacoteca de São Paulo (2017).

Figura 8 – Performance “O banho” (2017)

Fonte: Acervo Marta Soares.

Já a Casa de Dona Yayá (2017) recebeu a performance “O Banho[4]”, que refletindo sobre os temas apresentados, na qual Marta Soares buscou nos arquivos os relatos de Sebastiana de Mello Freire, conhecida como Dona Yayá: uma mulher da alta sociedade paulistana diagnosticada com problemas mentais. Ela viveu a maior parte de sua existência reclusa na residência localizada na rua Major Diogo, no bairro da Bela Vista, em São Paulo (SP). Os espaços dessa casa foram transformados para se assemelharem a um hospital psiquiátrico particular.

Além de Marta Soares, o MAM-SP[5] abriu uma mostra de janeiro a março de 2015, a São Paulo Companhia de Dança foi convidada a habitar o MAM. Eles participaram de aulas, ensaios, criação de coreografias, apresentações, interações com as obras da exposição e exibições de documentários. A mostra foi composta por 38 obras do acervo em diversas técnicas que exploram aspectos da dança e do movimento somada a uma residência da São Paulo Companhia de Dança (SPCD) para criar um universo experimental em que as peças dialogam com o repertório coreográfico, com objetivo de criar uma experiência única que visa a uma maior interação do público com o universo da arte.

---

5 Catálogo MAM Dança: https://admin.mam.org.br/wp-content/uploads/2015/12/cat-museudancante-spred.pdf

Na Grande Sala são expostas as obras selecionadas pelo potencial de envolvimento com os princípios da coreografia como gravidade, desequilíbrio e flutuação. Alguns dos trabalhos selecionados ultrapassam a relação contemplativa com o espectador ao convidarem o público a agir. Os visitantes podem tocar e interagir com algumas das obras, criando situações de movimentação que transformam a mostra em um espaço de intensa interação corporal.

Figura 9 - Obra de Opavivará - Intervenção de Cia Paulista de Dança

Fonte: https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1607610-critica-exposicao-no-mam-espelha-descaso-de-proprio-museu.shtml.

Neste clima, os bailarinos da São Paulo Companhia de Dança realizam duas apresentações, de meia hora de duração cada, em dias determinados, interagindo com as obras e com o público. Quando a dança adentra o museu, desafia os alicerces mais básicos da arte da performance, pois questiona os corpos que não possuem habilidades.

O corpo se apresenta quando o paradigma se vira, quando se organiza o pensamento corpo, para Artaud (1983) tudo é corpo, quando a sonoridade silenciada começa a emergir do corpo. A constituição de um corpo libertado de seus automatismos não é um conceito é um constante exercício relacional de corpo e pensamento. Nesse espaço silencioso e asséptico que a potência da arte se faz presente, a criação em meio ao caos.

O exercício inicial de teorizar o corpo em movimento como um objeto passível de musealização ainda é mergulho a ser explorado no campo museal. Esse é um primeiro ensaio para refletir essas transformações que o campo vem sendo atravessado nos mais distintos séculos, é a percepção das diferentes roupagens que o museu ganha e perde.

O início desse novo ciclo de interação entre a dança e os museus foi marcado pela participação da bailarina Trisha Brown e seu grupo na 12ª Documenta de Kassel, uma exposição artística realizada a cada cinco anos na Alemanha, conhecida por abordar temas relacionados à arte com alcance global.

Figura 10 - Trisha Brown na 12ª Documenta de Kassel

Fonte: https://www.flickr.com/photos/architektur/643285220.

Em 2007, a Documenta incluiu a dança pela primeira vez, recebendo Trisha Brown em um espaço do Museu Fridericianum, sua sede original desde 1955. Nesse local, uma estrutura cênica semelhante a um trampolim delimitava o palco para os bailarinos, claramente separando-os do público ao redor que assistia às apresentações.

É um primeiro olhar para as funções sociais da “instituição museu” de acordo com o período e a sociedade na qual estiveram inseridos. Refletir sobre essa instituição culmina nos atuais enfrentamentos do campo, não basta se estar no museu, sentir o museu é necessário que o objeto se torne passível de musealização, é importante compreender a realidade distinta de cada um.

Tantos performances e bailarinos já utilizaram seu corpo, seu grito, sua história para corporificar suas memórias, onde o corpo não é inserido no museu como um objeto, como o campo museológico não compreende a finitude. Assim como o corpo os objetos também morrem e é nesse interim que propomos o início dessa discussão.

É possível musealizar um corpo em movimento? Quais os desafios que as instituições museológicas da contemporaneidade enfrentam nas suas práxis, é necessário descolonizar o pensamento museológico para sim poder repensar os museus e seus processos.

As micropercepções do campo da criação, abre um processo de escarificação do encontro da vida com a turbulência da criação. É fundamental para estabelecer um diálogo do corpo em movimento do dançarino ou performer dentro do espaço museológico. Entender que é necessário expandir o campo do patrimônio e em especial o campo museal para um diálogo além da materialidade do objeto, entendendo que o corpo do dançarino/performer em movimento pode se tornar passível de ser musealizado.

É nessa falha, nesse espaço de escape que é possível tecer o fio de Ariadne, ao trazer o corpo em movimento como ato passível de musealização. Compreendendo que musealização sob a ótica de Waldisa Rússio “concernem objetos que possuem valores de testemunho, de documento e de autenticidade com relação ao homem e a natureza”. (Guarnieri *apud* Bruno, 2010, p. 125)

O ato de musealização portanto, desloca o objeto da sua função primaria, atribui a ele um poder de cunho contemplativo, o objeto se torna fetichizado e para isso Nathalie Heinich (2009) traz, a obra de arte transformada em coisa e,

> [...] em seguida, revelada como relíquia, manifestar-se-á como fetiche, uma vez que, ao ser mergulhada no seio da maior trivialidade, revela, da melhor forma possível, os seus poderes, a sua capacidade de fazer advir, misteriosamente, aquilo que, sem ela, não existiria. Este misterioso poder, o narrador resume-o em duas palavras: presença e magia - magia da presença. Então, não mais se ri, porque a obra não é mais rebaixada do alto para baixo [...]. Mas ao contrário, ela é realçada de baixo para cima, ao seu verdadeiro nível, colocada sobre o pedestal mental que lhe convém. Ele não é mais apenas o da obra de arte capaz de agradar e de emocionar; ele é, sobretudo, o do fetiche, cujo poder pode vincula-se à sua capacidade e de evidenciar algo, mais ou menos, indizível, a não ser que seja dito por palavras que sugerem mais do que explicam, à sua evocação, aqueles que compreendem comungam: o silêncio da plateia que, repentinamente, mergulha na mudez e na aprovação fervorosa que une os admiradores (Heinich, 2009, p. 12).

Dizer o indizível é algo que se encontra expresso no corpo em movimento, está no interim daquilo que nos escapa, esta discussão já foi abordada na Semana Nacional de Museus de 2017, na qual os museus brasileiros já se debruçaram a pensar em suas “narrativas museográficas que são produzidas a partir de escolhas, disputas de poder e silêncios. Tal seleção produz ausências e esquecimentos: é o que chamamos de ‘não dito’”, (IBRAM, 2017, s.p.). A reflexão vai além do objeto pelo objeto, é o estressamento do “processo dos processos” a musealização. Para isso é necessário localizar conceitualmente a tríade “musealização, musealidade e musealia”. Para isso musealia são,

> objetos de museus (e não objetos no museu) ou objetos museológicos. O segundo conceito é musealidade como “qualidade” ou “valor” dos musealia. Um conceito está imbricado no outro e o que os une e dá sentido é a musealização, uma vez que é o processo de reposicionamento” dos objetos em outro lugar, o museu, passando para outro sistema cultural, a preservação, e por outras lógicas, a museografia, para distintas finalidades – pesquisa e comunicação e, no caso dos museus universitários, o ensino. A tríade, na sua unidade, concilia a disputa do objeto de estudo da Museologia, dividido por muito tempo entre teoria e prática que se dá no museu. (Cury, 2020, p. 133)

Esse corpo ao ser estressado dentro de um ambiente museológico, confronta com um universo carregado de processos, leis, conceitos e significâncias existentes entorno dessa aura mítica e contemplativa que o museu carrega. A sensação de tornar-se museu e de corporificar a musealização é também passear pela habitude,

é dialogar em uma linha tênue entre o ser, estar e o autoconhecimento. Na contemporaneidade pensar o corpo como um objeto museológico requer repensar os próprios processos museológicos, para Brulon (2016),

> o estatuto de objeto, ou para que um objeto de coleção passe a ser pensado como objeto de museu, um tipo de conversão deve ser operado pelo processo em cadeia da musealização. O objeto de museu - que não significa meramente o objeto em museu - como objeto musealizado, passa a adquirir um estatuto museológico. Tal conversão, do contexto ordinário da coisa ao universo simbólico do museu, implica um processo corolário de ressignificação para que o primeiro, detentor de sentidos em seu contexto precedente não-museal, adquira sentido no novo ambiente. (Brulon, 2016, p. 108)

Uma vez que o corpo em movimento pode tornar-se musealizavel, é imprescindível acionar as suas ocupações, com os seus rabiscos, marcas, cortes e suas subjetividades. Cada um sabe “a dor e a delícia de ser o que é”, que cada manifestação seja um bailar pelo corpo, que os limites sejam transpostos pelo “corpo sem órgãos”, sem os automatismos dando espaço a finitude como qualquer outro objeto museológico, que carrega consigo memórias.

Artaud (1983) nos lança uma semente de reflexão sob o corpo sem órgãos, sendo essa uma maneira particular do nosso corpo ter acesso ao mundo (sentidos), fragmentado e segmentado que nos faz experimentar a natureza, entendendo que cada órgão é particular, com seus fluxos e fruições. Cada órgão agencia um objeto parcial.

Nessa linha, a pandemia ressignificou o uso e o significado das coisas, os objetos cultuados e sacralizados dentro do espaço museológico que eram passíveis de aproximação, agora tornaram-se interação virtual. Os museus abriram-se a debates e a ressignificação institucional, facilitaram o surgimento de novos discursos, ao passo que que promoveram a diversidade.

E neste contexto pensamos em Deleuze, na qual nos instiga a não parar e problematizar o museu a partir de sua não-permanência, ele não pode se acomodar e cair em um limbo, esperando a sua existência, pois o museu é potência e movimento. Democratizar o acesso por meio digital e se rever nesse momento pandêmico foi importante, porém não é um sistema estanque, é uma maquinação, um constante plural de conexões.

Os museus durante a pandemia foram espaços de respiro, de reconhecimento

e identidade, nos voltamos a poética da memória, a valorização do outro, da história de vida. Diariamente os números nos assustavam, a vida nua, o flagelo da carne era capturado pela política do estado de exceção. A importância das instituições museológicas durante a pandemia com a virtualização de suas atividades, ofereceram um certo conforto para a solidão, para o corpo aprisionado e para o luto coletivo. Nesse momento pandêmico os museus provaram sua importância como espaços de memória.

A compreensão que o museu tem um papel importante na sociedade independente da sua tipologia, reverberou nesse momento e mais do que nunca, a importância do cumprimento e da reavaliação da Política Nacional de Museus, é necessário que o estado tenha uma política de salvaguarda e mecanismos balizadores para as instituições. Essa aproximação e reconhecimento que os museus tiveram durante a pandemia, precisa continuar marcando sua presença, talvez esse seja um dos exímios trabalhos que o Museu da Pessoa cumpre, em trazer para o espaço sacralizado o culto do outro, da palavra, do corpo.

A abstração de uma instituição museu, na qual André Malraux (2008) se propõe a pensar, quando cria o museu imaginário, na qual transpõe fronteiras de espaço e tempo, possibilitando que se ative qualquer lugar e a qualquer momento, sem precisar de cubos brancos ou caixas cinzentas que servem para abrigar todas as obras de arte. Malraux emerge com seu museu imaginário de uma forma poética, podemos dizer que como um barco, como nos traz Ribeiro (2010),

> Sem jamais lançar âncora e sem jamais se deixar engolir, afundar que o museu imaginário permanece interessante para a deriva da imaginação. O museu imaginário se transforma em museu do imaginário, fixando institucionalmente a travessia do labirinto das imagens e capturando o próprio espaço-tempo entre as imagens como uma positividade (Ribeiro, 2010, *online*)

Esse museu que Malraux nos tenciona a pensar e a utilizar, é o espaço da memória viva, é o espaço do corpo e do movimento é como a poética do labirinto, aquilo que perseguimos, que está corporificado, é o escape, a multifacetação, talvez seja aquilo que Aby Warburg procurou, é o que Lina Bo Bardi conseguiu criar quando projetou o MASP. O museu imaginário é aquilo que buscamos no mais íntimo do ser, é na deriva, no rizoma, que essa paisagem imagética vai tomando forma, que vai se transformando e mudando a cada momento, o museu imaginário é o corpo em

movimento, é algo que não é estático. É a luta desse corpo que ficou preso durante a pandemia e seguiu produzindo memórias e histórias.

O corpo é sempre representado no museu, esteve sempre presente desde os primórdios do que entendemos como museu, porém a historiografia só começa a olhar para o corpo em 1970 quando a Nova História “olha pelo buraco da fechadura”, e busca entender os embates do corpo, os gestos, as falas, os modos de se relacionar com esse mecanismo

2.1 Para além de uma genealogia de museu

O ano é 2022, mais precisamente 23 de agosto de 2022, todos os veículos de informações brasileiros noticiam a chegada de um objeto ao Brasil, diria até mesmo que um objeto um tanto quanto peculiar, o coração de D. Pedro I.

Figura 11 - A Chegada do Coração

Fonte: https://forcaaerea.com.br/vc-99-da-fab-transportou-o-coracao-de-d-pedro-i-de-portugal-para-o-brasil/.

Estamos aqui falando de algo que entrou para a história da museologia brasileira, para alguns como algo bizarro e para outros um tanto quanto mórbido.

Figura 12 – Corpo morto: O coração de D. Pedro I

Fonte: https://obemdito.com.br/noticia/96053/em-comemoracao-aos-200-anos-da-independencia-coracao-de-dom-pedro-i-e-exibido-no-brasil.

O corpo morto ou parte de um corpo morto, afinal em 2022 comemoramos o bicentenário da Independência do Brasil e vale ressaltar que esta foi a primeira vez em 187 anos que o coração de D. Pedro I deixa Porto em Portugal.

Há exatos 50 anos em meio a ditaduras, Brasil e Portugal em uma cooperação trouxeram para o Museu do Ipiranga em São Paulo os restos mortais de D. Pedro I. Em meio a um país soterrado pelo caos onde 30 milhões de brasileiros passam fome, onde a cultura e o patrimônio cultural não eram bandeiras do governo, e nem sequer tiveram o mínimo de investimento durante os anos subsequentes deste governo, trazer ao Brasil o coração de D. Pedro I é algo que nos diz muito.

A cooperação Brasil x Portugal é algo que não nos causa um estranhamento, afinal todo o apoio do governo português só colabora para reafirmar o discurso colonial perante a sua ex-colônia. Enquanto a vida se desenvolvia ao rés do chão,

onde a população buscava práticas de sobrevivência como uma forma tática de passar por esse processo doloroso de reclusão. O governo brasileiro se utilizava de práticas de âmbito estratégico, o que Certeau (1990) nos elucidou quanto uma prática universal de poder e de ordenamento.

E é neste recorte temporal que busco ir além de uma genealogia museológica, afinal o campo museal está além de uma linha temporal, além de uma narrativa que nos remonta a antiguidade clássica. É neste interim que o olhar para o corpo no museu sempre é algo que nos traz um estranhamento ou um culto exacerbado a restos e fagulhas inanimadas.

Sendo assim, o espetáculo criado entorno do coração de D. Pedro I nos faz indagar o patamar que um objeto pode alçar, o de relíquia/fetiche,

> [...] objetos-pessoas é constituída pelas relíquias, cuja particularidade não é tanto de agir como uma pessoa, mas, sobretudo, de ter pertencido a uma pessoa, da qual o objeto em questão carrega a marca, ou com aqual ele tenha entrado em contato. Certamente, pode existir, como para os fetiches, uma eventual ação da relíquia: é assim que a autenticidade de uma relíquia tende a ser atestada pelos seus poderes. Mas uma relíquia pode ser considerada como autêntica sem, no entanto, a ela serem creditadas ações miraculosas. O essencial é que ela tenha tido contato com uma pessoa, com um ser como nenhum outro, um ser insubstituível. (Heinich, 2009, p. 4)

O coração de D. Pedro I é simbólico quando nos remetemos a um espetáculo, quando isolamos o fato do Brasil estar imerso ao caos, quando isolamos o retorno de um mundo que estava engatinhando pós quase 2 anos entre isolamento social e medidas sanitárias. Estamos falando também de um espetáculo que foi criado em torno de um pedaço de corpo, de algo que se encontra conservado em meio líquido e que fora de contexto poderia ser estudado como qualquer outro órgão de qualquer outra pessoa.

E é neste momento que tensiono até mesmo em meus pensamentos o quanto damos importância para algo? Talvez seja essa uma das motivações que me fazem pensar em como o corpo pode estar inserido dentro dos museus e como dentro de uma genealogia ou uma historiografia do que é museu o corpo se insere.

A genealogia do museu se confunde com o “ser” museu, quando pensamos no corpo inserido no espaço museológico, logo nos vem em mente as grandes obras clássicas, aqui eu poderia citar desde as esculturas gregas a obras como Monalisa eseu icônico jogo semiótico, nada mais clichê do que pensar nas representações artísticas da materialidade.

Passeando em obras que exploram do bi ao tridimensional podemos narrar a história da humanidade tranquilamente, em obras que representam desde a guerra, a mudanças comportamentais de todo um século. Sem contar nas formas perfeitas de reproduzir o corpo humano em esculturas greco-romanas, nas formas disformes quesão encontradas nas esculturas modernas e contemporâneas.

O corpo é sempre representado no museu, esteve sempre presente desde os primórdios do que entendemos como museu, porém a historiografia começa sob uma nova perspectiva, a olhar para o corpo na década de 1970, quando a Nova História que é fruto dos movimentos de maio de 1968 e passa a estabelecer diálogos com a antropologia, sociologia e outras áreas do conhecimento e “olha pelo buraco da fechadura”, na busca por entender os embates do corpo, os gestos, as falas, os modos de se relacionar com esse mecanismo.

A Museologia neste mesmo período também busca questionar as suas narrativas expográficas, o pensar museu passa por uma transformação conceitual, é neste momento que surgem discussões que ampliam a percepção de museu, num período entre ditaduras na América Latina.

É neste contexto que a museologia lança um olhar para o museu numa perspectiva social, que defender a comunidade sendo inserida no contexto museológico, quando as questões sociais passama atuar no museu junto ao território. Tornando assim os museus conectados a uma realidade e cumprindo assim a sua função social na qual a comunidade reivindica seupapel de querer estar inserida nesse espaço.

Ou seja, toda a escrita do museu ou *Museion*, remonta a templos, sejam eles os das musas na Grécia Antiga ao Gugenheim Bilbao na Espanha. O museu é uma instituição de culto, de fetiche e de normatização. E o corpo em movimento rompe com todas essas normas e de alguma maneira sempre esteve presente dentro dos museus desde a concepção inicial genealógica do que é museu.

A ideia de público e privado existente na Grécia Antiga é o impulso inicial para pensar esse corpo em movimento como um objeto. Os deuses cultuados na “Pólis”, salientando que, a

> pólis propriamente dita, não a cidade em sua localização física, é a organização do povo originária daquilo que se faz e se fala em conjunto; e o seu espaço verdadeiro se estende entre os homens que vivem juntos com essa finalidade, não importa o lugar em que se encontrem. (Arendt, 2007, p. 42)

O museu surge como um templo e naturalmente o templo traz seguidores, fiéis ou devotos, desta maneira o que se registra como um museu é um espaço de culto,

o que se estende a Idade Média quando as coleções são eclesiásticas.

Ou seja, o corpo é cultuado de formas diferentes em temporalidades diferentes, porém a inserção no espaço museológico se dá dada pelo movimento, na Grécia o corpo é um elemento natural e as suas representações estavam ligados a todos os aspetos da cultura. O corpo era visto como uma representação das estrelas, da lua, das divindades que se cultuavam e para elas foram criados templos.

A representação do corpo é encarada como um santuário e deste santuário que é único, surge a noção de pólis, daquilo que é público, desta forma a mitologia explica a organização do mundo, Hesíodo em Teogonia narra essa passagem do mundo caótico a ordem que os deuses deram ao mundo.

O museu é este espaço de ordem e culto, ele é dedicado a estudo, conservação e contemplação. Ao recorrer o mito de criação do museu percebemos que ele não precisa existir em local específico, ele é templo, ele que guarda o sagrado e na Grécia antiga o corpo era esse lugar sagrado.

As manifestações míticas se davam pela voz das pitonisas, ou seja, sacerdotisas de Apolo incumbidas pelo Deus a proferir oráculos, ou seja, eram profetisas que utilizavam seu corpo para performar em nome de um deus. Segundo Vernant (2009) as pitonisas mastigavam folhas de louro e respiravamuma espécie de vapor aromático que emergia de fendas no chão. O museu era o corpo das pitonisas que tinham o poder de narrar o passado e prever o futuro, a corporificação da divindade é pelo movimento.

O corpo foi ao longo das sociedades se transformando mediante os mecanismos de poder, de tortura e os padrões estéticos que foram sendo impostos. O corpo contemporâneo segue sendo representado de várias maneiras, alguns padrões postos foram sendo revistos e repensados, porém o cerne das questões corporais desde a exaltação, até a humilhação e veneração, foram impostos nos moldes da sociedade medieval.

Ou seja, a regulação dos corpos, o corpo como algo pecaminoso deixa de ter lugar central quando pensamos no medievo. O culto ao corpo era terminantemente proibido, porém o corpo grego em que o museu era o templo de cada um, na Idade Média as igrejas exerciam esse papel de adestramento.

É possível até mesmo pensar que o corpo no museu é sim adestrado, não podemos tocar, não podemos nos aproximar de determinadas linhas, não podemos nos mover de tal maneira, a voz precisa ter determinado tom, isso são resquícios do culto as igrejas.

Se os templos Gregos se tornaram museus, as igrejas são esses espaços de

culto, separação do corpo e da alma. Segundo Baschet (2006, p. 421)

> [...] o clero desenvolveu todo um sistema de representação social que ligava a alma a eles e o corpo aos laicos. Desta forma, dentro da unidade cristã, o clero tinha o caráter espiritual dominante, e a sociedade só estaria salva se fosse guiada pelo clero, assim como o corpo só seria salvo se guiado pela alma.

Ao analisarmos os cultos das mais distintas religiões, o corpo vai ter papel central e os espaços de culto vão ter algo a serem contemplados, sejam elas as indumentárias, as imaginárias ou até mesmo o livro sagrado. E voltamos a palavra como algo profético, mesmo que existam objetos, as palavras vão dar o movimento a esse corpo.

Desde a Idade Média onde o corpo sofria com a dor, o padecimento dos pecados, o corpo era considerado culpado e pecador,

> [...] era considerado apenas pela sua formação material, denominando carne que deveria manter-se intacta às tentações demoníacas da degradação, perdurando assim, a noção platônica de que o bem deveria ser alcançado com a transcendência do corpo. A forma que
> o homem tinha para poder dominar a carne era através das obrigações religiosas e sociais, podendo também encontrar espaços de purificação do corpo através de torturas, flagelos, autopunição e castração de desejos [...]. O povo passou a temer a periculosidade do corpo, mantendo desejos afastados e escondidos da plenitude da satisfação. O corpo era, então, tratado de uma maneira discreta, com respeito e moderação, dentro das regras do decoro e da moral, devendo seguir as leis de Deus. (Pinto; Jesus, 2000, p. 90)

A Idade Média criou regulações e decoros que voltaram na sociedade contemporânea, o corpo em determinadas religiões é espaço de reclusão e de castração. Porém o movimento deste corpo está presente nesse espaço de contemplação que são igrejas e templos.

Nos séculos subsequentes o corpo vai se apresentar das formas mais distintas, no século XV, o corpo tornou-se objeto de estudo, de grandes transformações. As revoluções e mudanças na mentalidade ocidental neste século deram o tom a uma nova ordem econômica, científica, social e religiosa.

O corpo que acessava os “museus privados”, espaços de contemplação íntimos, eram corpos que buscavam o excepcional, o excêntrico, que colocava em xeque o modo de “ver” o outro, segundo Damasceno (2014, p. 41),

> a construção de um passado e de uma identidade eurocêntrica deu-se de forma interpenetrada com a exploração de outras regiões do mundo. Foi a experiência colonial que alimentou os gabinetes de curiosidade europeus. O apelo à curiosidade não era algo novo. Os circos cumpriam, antes dos gabinetes, o papel de cultivar e explorar a curiosidade humana por aquilo que lhe era estranho. Na Idade Média os saltimbancos incorporaram às apresentações, e aos grupos itinerantes, indivíduos e animais “bizarros”.

O corpo estranho, a chacota, o bizarro, tudo isso como um apelo a curiosidade humana, os espaços de culto e expositivo estão sempre em busca do curioso e o veículo mais propicio de exploração do estranho é o corpo. O espaço de exposição do corpo em movimento durante a Idade Média permeou o sagrado e o profano. O espaço museológico era a rua, todo o piso e todo o palco era espaço do corpo performar,

> no que diz respeito às atividades do circo durante a Idade Média, é desse período o surgimento das raízes de algo que poderíamos chamar de cultura popular, voltada especialmente para o público não encastelado. Esses desprivilegiados que não tinham nenhuma outra forma de diversão que não fosse aguardar, ansiosamente, a passagem das famílias circenses. (Andrade, 2006, p. 34)

Os corpos exóticos faziam de suas anomalias uma fonte de sobrevivência em praças públicas ou em cima de carros, já os gabinetes de curiosidades não apresentavam o bizarro e sim o exótico e o que era considerado raro algo que,

> por vir de terras distantes e desconhecidas. Não será itinerante como os circos, mas estático, e não será facultado a todos. Ex(o) (do grego – para fora) óptico (do grego – relativo à vista, à visão), a curiosidade desses gabinetes era motivada pelas coisas exóticas que abrigava. Podiam ser animais, insetos, minerais e artefatos dos mais diversos. (Damasceno, 2014, p. 42)

A história dos gabinetes de curiosidades[1] também está ligada ao processo de colonialismo, a toda a exploração e dominação que ocorreu no mundo, ou seja, as coleções modernas dos grandes museus estão ligadas a pilhagens, a povos dizimados, seus corpos foram explorados fisicamente e sexualmente.

Essas descobertas requeriam balizadores científicos, os pensadores Iluministas confiavam nas evidências e nas provas através de repetições, as

[1] Os primeiros museus surgiram a partir de acervos privados de famílias, pessoas ou instituições abastadas, apresentados em gabinetes de curiosidades e, por vezes, em templos e locais sagrados. No entanto, essas coleções pioneiras precedem a concepção do museu contemporâneo. Elas não tinham a intenção de organizar e expor de forma lógica seus acervos, ao contrário das mostras que presenciamos nos dias de hoje.

descobertas enciclopédicas incluíam as Colônias das Índias, o exótico era exposto em um edifício imponente.

O corpo que acessava os museus, eram corpos que detinham um poder financeiro, intelectual e cultural, diferente o que entendemos como museu na contemporaneidade e do que entendemos por museus públicos, numa lógica de função social dando acesso a todos.

O primeiro museu público europeu de que se tem notícia é o Ashmolean Museum, de Oxford, na Inglaterra, e sua inauguração data 1683 (Schaer, 1993). Agora o museu não é mais do príncipe ou do rei, mas sim da nação. É essa lógica, que muitos outros museus surgem na França, agora com a burguesia no poder.

Coleções particulares se tornam museus públicos:

> Os museus públicos são filhos do pragmatismo daquele momento, criados como palcos e cenários de atuação do Estado-Nação. Porém, como disse Chagas (Comunicação pessoal, aulas do Curso de Estudos Avançados em Museologia, CEAM – Museu Histórico Nacional, julho de 2009), “nascidos para serem pragmáticos, já nascem dialéticos, porque pretendem celebrar o passado, mas serão sempre interpretados por um olhar do presente. (Duarte Cândido, 2013, p. 3)

A filosofia iluminista apostava na questão educacional como a grande alavanca para levar as “luzes” aos povos que ainda viviam na “ignorância”, fruto dos entraves e do autoritarismo da nobreza e do absolutismo. Nada é desinteressado.

A burguesia tinha seus objetivos ao tornar, o museu uma instituição pública. Nesse sentido o museu agia como um transformador de mentalidades. A imagem do rei com o poder absoluto e divino é substituída por um sentimento de nação. São introduzidos outros valores na mente das pessoas. Entretanto, o ponto em que pretendo chegar, se encontra entre a segunda metade do século XVIII e XIX, onde influenciados por uma sociedade em que se iniciava um processo de industrialização, e a corrente iluminista dava os primeiros passos em direção ao pensamento científico, que passou a predominar na Europa,

> a criação do Museu do Louvre, sem dúvida, o maior marco da história dos museus setecentistas. As coleções de arte adquiridas por várias gerações de monarcas franceses foram confiscadas pela Revolução Francesa, em 1789. Dois anos depois o Louvre foi destinado a funções artísticas e científicas, concentrando-se nele todas as coleções da Coroa, e em 1793, aberto ao público. Esta data é tida como a referência de origem dos museus nacionais da Europa. Tanto o Louvre como o Museu Britânico (1753) e muitos outros museus europeus aumentaram enormemente suas coleções no século XIX por intermédio de saques e transferência de bens de suas colônias em todas as partes do mundo. Este grande incremento das coleções

> das metrópoles e também a exportação dos modelos de museus nacionais para as colônias que alcançavam independência deu origem à denominação “Era dos Museus”, atribuída por alguns autores ao século XIX. (Duarte Cândido, 2013, p. 4)

A imagem do rei com o poder absoluto e divino é substituída por um sentimento de nação. São introduzidos outros valores na mente das pessoas. Entretanto, o ponto em que pretendo chegar, se encontra entre a segunda metade do século XVIII e XIX, onde influenciados por uma sociedade em que se iniciava um processo de industrialização, e a corrente iluminista dava os primeiros passos em direção ao pensamento científico, que passou a predominar na Europa,

> a criação do Museu do Louvre, sem dúvida, o maior marco da história dos museus setecentistas. As coleções de arte adquiridas por várias gerações de monarcas franceses foram confiscadas pela Revolução Francesa, em 1789. Dois anos depois o Louvre foi destinado a funções artísticas e científicas, concentrando-se nele todas as coleções da Coroa, e em 1793, aberto ao público. Esta data é tida como a referência de origem dos museus nacionais da Europa. Tanto o Louvre como o Museu Britânico (1753) e muitos outros museus europeus aumentaram enormemente suas coleções no século XIX por intermédio de saques e transferência de bens de suas colônias em todas as partes do mundo. Este grande incremento das coleções das metrópoles e também a exportação dos modelos de museus nacionais para as colônias que alcançavam independência deu origem à denominação “Era dos Museus”, atribuída por alguns autores ao século XIX. (Duarte Cândido, 2013, p. 4)

Ao analisar as características dos museus europeus que surgem no século XVIII, são espaços ditos guardiões de coleções. Vale ressaltar que não somente os museus da era moderna que salvaguardam coleções, mas sim se caracterizam por selecionar objetos de determinado tempo e território.

É nesse contexto que vemos a criação dos principais museus europeus, como Belvedere, de Viena (1783), o Museu do Prado, em Madri (1819), o Altes Museum, em Berlim (1810), o Museu Hermitage, em São Petersburgo (1852), com coleções de grande importância artística e cientifica.

E é neste momento em que os museus se tornam reguladores dos corpos, não são todos os corpos que acessam o espaço museológico, os corpos expostos nesses espaços são compostos por obras clássicas, com perspectiva, simetria e proporção. A mudança do século com a Revolução Industrial vai marcar um processo de movimentos, o corpo que era rural passa a ser cidade, o corpo que ficava escondido passa a se mostrar, ocupar espaços que antes não eram permitidos.

Em decorrência disso, a cidade e as relações sociais ganham um novo contexto analítico, influenciado pelo desenvolvimento das novas tecnologias que, por consequência, advêm das linhas de montagem das grandes fábricas.

Novos hábitos foram sendo incluídos na vida cotidiana, além do habitar e ocupar novos espaços, trabalhar, produzir e até mesmo se comunicar tornaram-se parte desse processo de urbanização. Nos Estados Unidos e na Inglaterra, a industrialização mudou o traçado urbano. Áreas que eram estritamente rurais passaram a dar lugar para as zonas industriais, os modelos arquitetônicos que até então apresentavam ornamentações, estilos góticos e neoclássicos, passam a dar lugar para estruturas e planos livres, o concreto armado começa a tomar lugar nas fábricas e nas residências.

No que tange ao campo das artes não foi diferente: os olhares para o entorno que estava em constante mutação corroboraram uma busca em romper com a unicidade e estabelecer um distanciamento do que era tradicional. Instituía-se um olhar plural, o mundo estava sendo fragmentado e as leituras artísticas, sejam elas na literatura, pintura, cinema ou fotografia, passaram a ser multifacetadas, não sendo mais possível serem lidas sob uma ótica una.

Segundo Bueno (1999, p. 20), “a emergência da arte moderna está tão associada à desterritorialização, quanto à cultura de massa e ao desenvolvimento tecnológico – fenômenos contemporâneos e complementares”. A quebra das identidades cria um fenômeno ligado à globalização e a uma experiência existencial, sujeitos sociais que se desligam de seus núcleos de origem revelam-se como livres e descolados deum pensamento condicionado.

Nesse contexto social e nessa ruptura cultural e psíquica, a consciência também é elevada a uma outra amplitude. Nesse momento, surgem os estudos de Freud acerca do inconsciente, que percebe o homem como um ser em mutação.

As crenças sociais baseadas na moral vitoriana e no puritanismo perderam lugar para a liberdade e o livre pensar e é nesse contexto que Freud percebe o ser em sua crise existencial. Nesse processo de urbanização, surge a figura do poeta francês Charles Baudelaire, no século XIX, que cunha o termo *flaneur*, aquele que observa o mundo de uma maneira singular, sem a pretensão de interpretar, mas com a intenção de levara vida para cada lugar que vê.

Baudelaire achava a cidade sedutora no flagrante mais preciso e intenso da vida parisiense do século XIX, revelando as mais finas e sutis articulações do indivíduo moderno com o cenário urbano, novamente o corpo é posto na cidade, como um caminhante, a cidade moderna começa a ser palco para novas experimentações do

corpo.

A urbe é o templo do flâneur, o espaço de suas deambulações, é nela que se depara com sua constante contradição: a unicidade em meio à multiplicidade, o sintoma da tensão em meio à indiferença, o sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes. Dessa paixão do flâneur pela cidade e a multidão, decorre a flâneurie como ato de apreensão e representação do panorama urbano.

Os museus modernos surgem no contexto do Iluminismo, com o pensar racional, cartesiano e destituído de um corpo, tendo uma organização e classificação balizadas pela verdade e com raízes no pensamento ocidental europeu. Modelo esse que perdura nas práxis museológicas até a contemporaneidade.

Os artistas modernos criaram suas singularidades tendo o novo e a ruptura como plano de fundo de suas poéticas. Esse período histórico, no qual se estava em intensa descoberta e produção, foi resultado de duas Guerras Mundiais (1914- 1918 e 1939-1945) além da Revolução Russa de 1917, o que culminou com a divisão do mundo em dois blocos hegemônicos: os capitalistas e os socialistas.

O campo das artes visuais não estava disperso desses movimentos históricos, a produção artística foi o espelho do que viviam, o posicionamento político de dados artistas resultou em manifestos que endossaram seu posicionamento e os validaram.

Para Canton (2011, p. 21), “no auge da busca de síntese e de autonomia da linguagem artística, surgem as primeiras experiências com a abstração”. O modernismo quanto um movimento de vanguarda agrupou artistas e é primordial ressaltar as diferenças existentes no âmbito das artes plásticas.

Os artistas se encontravam criticamente em torno de um objetivo comum: a sociedade burguesa e a instituição artística. Os países que tiveram uma produção artística consistente e significativa, como foi o caso dos Estados Unidos, México e Inglaterra, entraram na modernidade sem esse produto da vida moderna tão pulverizado que era o status quo do modernismo.

Para compreender o moderno x modernismo, segundo Bueno (1999, p. 42), “em Paris, sob a pressão de uma cultura artística tradicional forte e na esteira de um processo de modernização doloroso, como na Alemanha, nasceu um movimento singular como o modernismo, que foi, ao mesmo tempo, internacional e local”.

O corpo para Merleau-Ponty é o veículo do ser no mundo, os lugares de desejo vão se moldando durante os séculos, no Brasil durante fins do século XVIII e início do XIX, as práticas museais serviram de modelo para a criação e gestão do conhecimento

a partir dos moldes do Museu Nacional.

O gabinete de curiosidades do imperador torna-se modelo de prática museológica, que só se rompe com a chegada do Museu Paranaense, que passa a ter um papel social de grande importância. Foi o primeiro museu brasileiro a trazer para seu espaço o corpo em movimento, segundo Considera (2018, p. 68),

> Era no museu que se distribuíam grãos aos agricultores para novas experiências relacionadas à melhoria das lavouras; era no museu que os produtores se reuniam para trocar experiências. Nesse contexto, o museu passou a ocupar uma importante posição econômica, política e social, e a abrigar desde seções eleitorais até bailes de carnaval.

O Museu Paranaense pode ter sido um dos primeiros museus tradicionais a trazer o corpo em movimento como parte de um contexto museológico, a troca de produtos agrícolas e a promoção da interação social entre museu x público o tornou um ponto de referênciada memória.

O museu que foi criado como um Jardim de Aclimação, posteriormente transformado em Muzeu de Coritiba (uma instituição particular) e posteriormente torna-se Museu Paranaense. Um ponto de encontros, uma narrativa diária cria-se entorno da instituição, a população se reconhece neste espaço e consecutivamente os objetos que formam a coleção deste museu começam a surgir do público que ali circundava.

De uma forma orgânica o Museu Paranaense construiu uma narrativa social pautada na memória coletiva e ao analisar a narrativa histórica desta instituição é latente os primeiros passos da Museologia brasileira, na qual diferente de todo um contexto europeu, o protagonismo não era de uma história de governadores.

Ainda neste contexto brasileiro de pensar no papel do museu, vamos a 1922, um ano de transformações culturais, a Semana de Arte Moderna que rompeu com os padrões estéticos, bacharelescos impostos até então pela Academia Brasileira de Letras. Paralelamente ao evento da semana, ocorriam no Brasil comemorações ao centenário da independência do país.

A ânsia que unia os artistas em experienciar novas proposições plásticas e estéticas tinham como intuito conceber um modo de pintar e esculpir que rompesse com os padrões realistas e clássicos que a Escola de Belas Artes ensinava. A proposição dos modernistas era incorporar em suas obras cores, luminosidade,

paisagem e personagens tipicamente brasileiros.

A relação dos modernistas com a natureza e com o retratar do cotidiano brasileiro se reflete claramente no manifesto antropofágico, quando Oswald de Andrade se aproxima de um processo de assimilação que Schwarcz e Starling (2015) tratam como pacífico, mas de tensão inerente, a deglutição do outro, "*Tupi or not Tupi, that is the question*", ou então: "Só me interessa o que não é meu". Essas frases se tornaram o slogan do grupo, essas eram as contraposições aos movimentos artísticos do Império.

Neste mesmo contexto o Rio de Janeiro, então capital do país, ocorre a criação do Museu Histórico Nacional por Gustavo Barroso em 1922. A criação do Museu Nacional reflete uma busca pela identidade nacional, a construção desta identidade foi sendo formada a partir do território brasileiro após os conflitos de fronteiriços do século XIX e a comemoração do bicentenário da independência do Brasil.

O modernismo no Brasil deixou marcas profundas na cultura, e nesta minha escrita de uma genealogia museológica que não segue uma linearidade histórica, que se remonta a partir de recortes da evolução museológica, podendo até mesmo fazer uma analogia a uma assemblagem, na qual sobreponho, recorto, colo e faço dela uma obra.

Analisar como o corpo está presente no museu pós movimento modernista de 1922, é algo imprescindível para o campo museológico. Além disto, vale salientar a formação de um circuito de arte entre São Paulo x Rio de Janeiro tornando-se os centros das produções artísticas modernas. Vale lembrar que o processo de modernização do país se deu tardiamente, a Semana de 1922 traz a luz a produção artística moderna em meio a um país que estava vivendo a luz da Belle Époque.

O modernismo no Brasil se instala em um período histórico marcado pela Primeira República (1889-1930). Com o final da escravidão e a falta da mão de obra, o governo criou uma campanha com o intuito de atrair imigrantes para o Brasil, sobretudo imigrantes europeus. Segundo Schwarcz e Starling (2015), "o governo brasileiro teve que se esmerar para vender a ideia do 'terreal'" (p. 323). A sociedade brasileira passou por uma dinamização entre 1880 e 1930, uma nova formação social, o Rio de Janeiro era considerado o coração da República, São Paulo a cabeça e posteriormente Belo Horizonte se tornou a urbe planejada que a capital sonhava ser.

Para Schwarcz e Starling,

> o descontentamento andava por toda a parte e não era privilégio de um só grupo social. Na verdade, os anos 1920 abriram uma agenda de mudanças e inauguraram no país hábitos, procedimentos e diagnósticos que orientariam várias gerações. (2015, p. 337)

Nesse ínterim, a imagem utópica de um país moderno idealizado pela elite torna-se decepcionante, a República perde parte de sua credibilidade e os intelectuais passam a questionar a tradicionalidade na cultura, enfrentando as instituições republicanas e rompendo com o que estava estabelecido.

O movimento modernista teve duas fases. A primeira, que perdurou por cerca de seis anos, iniciando com a exposição de Anita Malfatti (1915-1916) e sendo considerada essa a fase do período heroico, no qual um pequeno grupo de modernistas se organizava em São Paulo. Essa primeira fase se conclui com a realização da Semana de Arte Moderna. Dá-se, então, o que Mário de Andrade (1974) considera o “período realmente destruidor” (p. 237) do modernismo. Este é o período que se concentram os salões em que a arte moderna era largamente discutida, a fase em que há uma descoberta da realidade brasileira.

A ânsia em produzir uma linguagem não catequizada fez com o que Oswald de Andrade fizesse uma releitura do próprio conceito de antropofagia, deglutindo toda a dependência cultural brasileira e vomitando um produto totalmente novo, com o intuito de criar uma arte baseada nas características do povo brasileiro.

O manifesto antropofágico interioriza a antropofagia, o índio, tendo como iconografia a imagem de um primitivo vivendo numa sociedade onde o espaço etnográfico se torna ilimitado, no qual o inconsciente da espécie confundia. A concepção matriarcal é a mais genuína demonstração da solidariedade que liga o homem à natureza, os símbolos sagrados e respeitados, o sacrifício toteico de Freud, o direito materno de propriedade da terra, a cultura antropofágica que traz o lúdico e o festivo.

Ainda sobre esse movimento de 1922 é perceptível que o rompimento vem das artes, quando pensamos na semana de 1922 o que logo nos vem em mente é a forte presença de Anita Malfatti com a exposição que choca o meio artístico, que rompe com os padrões de arte, porém esse corpo que acessou o Theatro Municipal de São Paulo deu espaço para a música, para as artes visuais, para a poesia,

> Mas, e a dança? Ou melhor dizendo: e o corpo? Um pé. Nada mais

> corporal que um pé. Contam que o maestro-compositor convidado Heitor Villa Lobos tinha o dedão de um dos pés machucado. Calçava chinelo num dos em pés e assim regeu, de casaca, uma mistura de instrumentos musicais. Isso em pleno palco da sala de espetáculos mais importante e requintada da cidade, que naquele terceiro e último dia da mostra contava com uma plateia menos numerosa. Fato verídico ocorrido no encerramento da Semana de Arte Moderna, em 17 de Fevereiro de 1922. Motivo? Um calo. Aparentemente corriqueiro, o ato tornado performativo assinala algo que vai perpassar todo o movimento: o corpo. (Gouvêia, 2022, s.p.)[7]

Ao buscarmos uma referência de dança no Brasil, vemos que o país não construiu algo sólido, não há uma tradição, não há uma escola que se destaca como as artes visuais que criou uma trajetória até a década de 50. Antes de 1956 não havia uma escola que formasse bailarinos, e é neste interim que surge o curso de dança na UFBA.

Este marco entre 1922 e a década de 1950 é um período de “surgimentos e construções”, porém antes de abordar o recorte temporal supracitado, quero chamar atenção para o “flerte” com o movimento, a presença de bailarinos importantes na história da dança mundial no Brasil no período pré-semana de 1922 fez com que o público tivesse um primeiro encontro com o moderno.

O corpo moderno em movimento era um choque para a sociedade brasileira, em agosto de 1917 Vaslav Nijinsky apresentou-se em São Paulo e na capital Rio de Janeiro, o balé Russo enchia teatros e rompia com o senso estético, os jornais da época (figura 13) traziam a presença de Nijinski que viveu toda a sua potencialidade criativa na qual o corpo se exibia de forma violentamente erótica.

Figura 83 - Correio Paulista, 27 de agosto de 1917

7 Disponivel em: https://portalmud.com.br/portal/ler/o-corpo-na-semana-de-22-aonde- estavam-as-artes-corporais

Theatros e Salões

MUNICIPAL

BAILADOS RUSSOS

Já na breve temporada coreographica do anno transacto, que nos proporcionou Isadora Duncan, no theatro Municipal, entrevimos quanto valor esthetico vai tendo, nos dias de hoje, uma arte que havia decahido do seu antigo prestigio, como era a dança. A celebre dançarina, incontestavelmente, foi talvez a maior pioneira da renascença coreographica que actualmente se observa nos principaes centros artisticos do mundo civilisado. Seu escopo foi resuscitar, sob uma fórma mais nobre, uma arte que começava a extinguir-se no momento em que a reduziram ao papel subalterno de mera exhibição de formosura plastica. Isadora Duncan restituiu á dança, sob a sua nova fórma, o seu poder expressivo, traduzindo assim, nas attitudes e no movimento physionomico, a impressão de trechos musicaes. Mas a illustre dançarina californiana não se limitou, na sua propaganda, a pôr sómente em pratica o seu pensamento: estudiosa como ella é, escreveu tambem a respeito as suas notulas de arte, narrando como chegou a conceber a regeneração do bailado.

"O unico meio de salvar a dança, escreveu Duncan, é dar-lhe o seu verdadeiro logar. Para conhecer o seu verdadeiro logar, deve-se estudar a historia. Seculos antes de Eschylo, o povo dançava. Os homens do povo dançavam juntos e exprimiam dest'arte os seus sentimentos collectivos, alegres, guerreiros ou dolorosos. E' dessa dança do povo que sahiu o côro. E o côro foi a fonte de toda a tragedia. Reunir as artes em torno do côro, tornar a dar á dança o seu parel no côro, eis o ideal. Quando dancei, procurei sempre ser o côro. Fui o côro das virgens saudando a volta da esquadra; fui o côro que dançava a pyrrhica ou a dança bacchica; nunca dancei um sólo. A dança, unida á poesia e á musica, deve transformar-se de novo no côro tragico. Eis o seu verdadeiro fim. E' para ella o unico meio de tornar a ser uma arte. Que todos os artistas se unam e façam o milagre do amor!"

No trecho que acabamos de traduzir e reproduzir, e que pertence a uma dessas bellas escriptas de Duncan, sobre a sua arte, não se póde deixar de reconhecer o apurado senso esthetico de sua autora, de par com um dom elevado de observação e de estudo. Póde ser que houvesse exaggero neste ou naquelle detalhe de sua concepção, o mesmo que a celebre coreographia, na sua realização, ultrapassasse os limites naturaes da arte que cultiva. Em todo caso, a "idéa-mater" é sua, inteiramente sua, e vale por todo um tratado de esthetica coreographica, accrescendo que o elemento expressivo, que deve existir em toda a obra de arte, tomou um valor extraordinario nos seus bailados, verdadeiros thesouros de poesia e obras primas de esculptura. Nesse movimento de regeneração do bailado, não nos esqueçamos, pois, dessa genial reconstituidora de todo um novo polymorphismo plastico que impoz, á graça e á majestade femininas, como já disse um estheta, attitudes da mais perfeita harmonia, movimentos da mais subtil eurythmia, cadencias da mais nobre seducção. De que ella foi a sua principal iniciadora não ha duvidar, portanto.

Outras iniciativas, algumas curiosas, têm apparecido na Europa, no sentido de se renovar a arte da dança, dando-lhe quadro mais amplo, recursos mais variados. A allemã Wiesenthal, a ingleza Lenora, a indiana Djelly, têm epresentado composições completamente novas, que, consoante a opinião de reputados criticos extrangeiros e incontestaveis autoridades no assumpto, peccam talvez pelo excesso de "novidade", pelo caracter nitidamente particular que faz dessas creações especialidades, dá a cada uma dellas o aspecto de uma phantasia unica e lhe tira, assim, tambem, a influencia sobre a esthetica da coreographia. E' dos slavos, não ha negar, que parece vir a verdadeira reforma decisiva e forte; é desses maravilhosos dançarinos russos, que se formaram, ignorados do mundo, na rija disciplina da Academia Imperial de Petrograd, conquistaram a celebridade em um mez, invadindo Paris, e encheram toda a terra com os nomes prestigiosos de Nijinsky, Basket, a Karsavina, a Paulownat Furiosamente classicos, a principio, com bailados que eram quasi primores de acrobacia, athletas e herculeos, capazes dos mais vertiginosos volteios, das "pontas" mais violentas, dos "entrechats" mais variados, começaram por seduzir e impôr o exito pela pericia absoluta de sua arte, dentro dos moldes mais rigorosamente regulares, resuscitando a verdadeira gloria de Vestris e da Camargo.

Depois, senhores do publico, ousaram inciar cousas novas. "O passaro do fogo", "O vento e a rosa", ha já alguns annos apresentados em Paris e Londres, eram já acceitos, com vestuarios novos, de accôrdo com as tendencias que iam insinuando. Mas isso não era bastante. Nijinski, o bailarino prodigioso que é o chefe e a alma desse movimento renovador, entendeu-se com musicos como Debussy e Stravinsky, artistas superiores e avidos de originalidade, capazes de comprehendel-o; e começou então a collaboração entre esse admiravel artista do gesto, das attitudes e os creadores do rythmos. Pouco a pouco foram então incutindo no publico o gosto e o credo da nova esthetica. Agora já não ha duas opiniões. Toda a critica reconhece que as tentativas de Nijinski e seus companheiros são maravilhosas e dignas de toda a attenção. Pois é essa nova esthetica choreographica que nos offereceu hontem no Municipal a famosa "troupe" dos "bailados russos". Muita gente, certo, lendo simplesmente os annuncios, julgará que a companhia nos trouxe unicamente bailados, não sómente "russos" no nome, mas russos no caracter e na feição de sua musica, bem como na traducção choreographica quanto aos usos e costumes do povo slavo. Enganou-se redondamente quem assim pensou. O primeiro numero do programma de hontem já nos mostrou justamente o contrario. Que é o bailado "As sylphides" (com musica de Chopin) senão uma phantasia com pronunciado cunho de arte italiana? E nesto particular cumpre observar, de relance, que a "troupe" russa ainda fez uma concessãozinha ao systema antigo, pois as suas bailarinas ainda traziam o archaico e classico saiote de gaze rigida, burlescamente chrismando com o nome de "tutu", com que as bailarinas de outróra encantaram

CORREIO PAULISTANO

PROPRIEDADE DE UMA SOCIEDADE ANONYMA

S. Paulo — Segunda-feira, 27 de agosto de 1917

A GRANDE GUERRA

Póde considerar-se como completamente victoriosa a offensiva das forças italianas - Excede a 21.000 o numero dos prisioneiros feitos pelas tropas de Cadorna - Foram rotas quatro linhas de defesa dos austriacos - A segunda divisão do exercito da monarchia dual foi completamente annihilada - Desapparece a fina flôr dos "kaiser jaegers" - A tomada do monte Santo é uma magnifica conquista dos soldados de Victor Manuel - Os francezes fizeram progressos ao sul de Bellincourt - A artilharia ingleza na região do Meuse - Os teuto-italianos no "Correio Paulistano"

Agora já não ha duas opiniões. Toda a critica reconhece que as tentativas de Nijinski e seus companheiros são maravilhosas e dignas de toda a attenção. Pois é essa nova esthetica choreographica que nos offereceu hontem no Municipal a famosa "troupe" dos "bailados russos". Muita gente, certo, lendo simplesmente os annuncios, julgará que a companhia nos trouxe unicamente bailados, não sómente "russos" no nome, mas russos no caracter e na feição de sua musica, bem como na traducção choreographica quanto aos usos e costumes do povo slavo. Enganou-se redondamente quem assim pensou. O primeiro numero do programma de hontem já nos mostrou justamente o contrario. Que é o bailado "As sylphides" (com musica de Chopin) senão uma phantasia com pronunciado cunho de arte italiana? E nesto particular cumpre observar, de relance, que a "troupe" russa ainda fez uma concessãozinha ao systema antigo, pois as suas bailarinas ainda traziam o archaico e classico saiote de gaze rigida, burlescamente chrismando com o nome de "tutu", com que as bailarinas de outróra encantaram

Fonte: Correio Paulistano (SP) 1910-1920. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_07&PagFis=27243.

Já a bailarina Isadora Duncan expoente da dança moderna quando esteve no Brasil em 1916, traz o corpo em movimento fluído e leve, dançava descalça suas roupas eram de uma seda leve, que remetia as dançarinas gregas, algo que entrava em contraposição com as roupas tradicionais do balé clássico, esse conjunto físico causou polêmica,

> Miss Duncan, em suas pesquizas, obsservou e estudou as figuras dos vasos gregos que existem nos museus e nelles encontrou a verdadeiranoção da dança baseada sobre estes dois principios: a belleza ideal da forma humana e a belleza ideal do movimento que provém desta forma. (Correio Paulistano, 1916, p. 5)

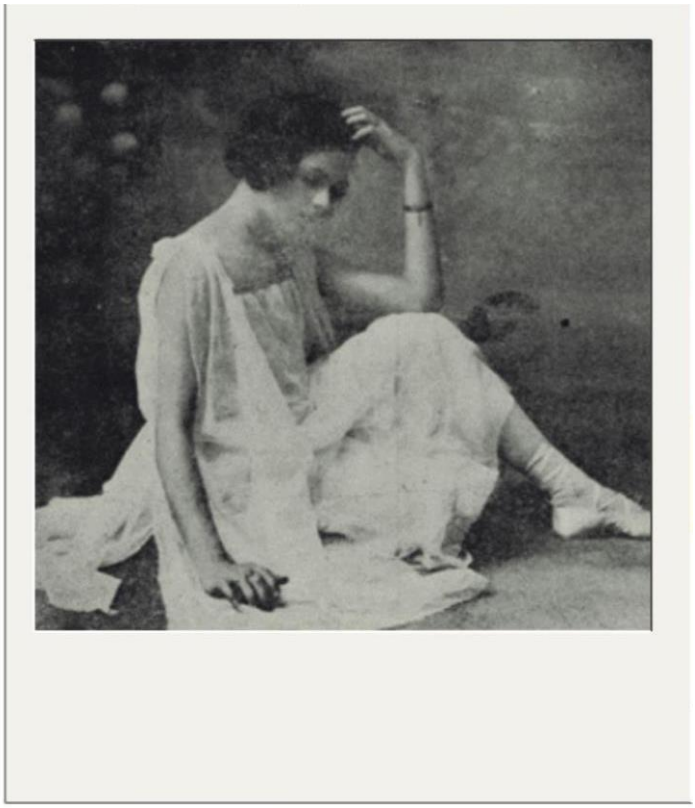
O corpo enquanto construção moderna e subjetiva vai trazer a arte para o cotidiano, sendo assim a junção entre arte e vida na qual o mundo torna-se uma obra de arte é algo orgânico. O corpo na modernidade torna-se profano e promove uma movimentação que se transforma em emancipação. A leveza de Isadora Duncan chama a atenção dos modernistas, em especial de Oswald de Andrade que segundo Gouvêia (2022),

> Oswald de Andrade, quinze anos mais jovem que Isadora, foi convidado pela artista para uma ceia a dois no hotel em que estava hospedada, regada a champagne. A artista não apreciava ir jantar sozinha após uma apresentação. Os dois teriam também circulado juntos de carro pela cidade e arredores. Relatou o escritor que ela pedia para que ele parasse, a fim de pedir flores estranhas no jardim das casas. Provavelmente tratava-se de flores tropicais grandes, imensas, comparadas às encontradas no hemisfério norte. Se Oswald não achou a dançarina bonita e considerou seu queixo demasiado proeminente, é certo que ela lhe deixou uma forte impressão, pois escreveu: “Isadora estrondou como um raio e passou”. (s.p.)

Tanto Duncan quando Nijinski foram revolucionários para a dança, romperam com o conceito de corpo, ambos rebeldes e revolucionários foram inspiração e deram tônica aos artistas envolvidos na semana de 22. Segundo Gouvêa (2022) no dia da segunda apresentação, uma quarta-feira, uma dançarina teria percorrido o palco do Teatro. Tratava-se de Yvonne Daumerie (figura 14) vestida de borboleta que segundo os jornais da época, tinha como intuito homenagear Isadora Duncan, a revolucionária da linguagem do movimento”.

Yvonne Daumerie é um dos nomes que passam despercebidos quando analisamos criticamente a produção historiografia da semana de 1922, não encontramos o seu nome na maioria das bibliografias, há jornais que não trazem seu nome e as representação femininas que sempre circundam a semana é de Anita Malfatti, Regina Gomide Graz, Zina Aita, Guiomar Novaes e Tarsila do Amaral que sequer esteve no Brasil durante a Semana de Arte Moderna. Segundo Alambert (2004) a história do modernismo no Brasil e da Semana de 1922 é um campo de disputada, foi construída pelos próprios atores e idealizadores da semana, ou seja, eram eles que “decretaram o que se deveria lembrar ou não do fato”.

Figura 14 - Yvonne Daumerie



Fonte: Revista A Cigarra, 1921. Disponível em: https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/41a6ab0c-26dc-43df-b393-93f423f091ee

Partindo da figura de Yvonne Daumerie, a análise em torno da Semana de 22 volta-se a “semi” ausência do movimento, o que mais chamou a atenção durante esse momento historicamente importante para a cultura brasileira, novamente foi uma parte do corpo, o dedão de Villa-Lobos, que chega ao palco do Teatro vestindo chinelas, enquanto o corpo leve e fluído de uma mulher bailarina torna-se invisibilizado como tantos outros corpos em movimento.

A Semana de Arte Moderna de 1922, abriu um grande precedente para a discussão do campo cultural no Brasil, em especial no que tange o patrimônio cultural brasileiro. A figura de Mário de Andrade torna-se peça fundamental para desenvolver um projeto político de patrimônio cultural, em 1936, o então Ministro da Educação, Gustavo Capanema solicita ao escritor um anteprojeto de criação para um órgão voltado exclusivamente para a preservação do patrimônio histórico e artísticos.

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1936 torna-se um anteprojeto concebido por Mário de Andrade, a criação deste órgão tem como intuito a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional e este anteprojeto serviu de base para a elaboração do Decreto-Lei nº 25/37.

É importante salientar o contexto no qual os intelectuais estavam, todos giravam entorno de um projeto nacional que seria liderado por São Paulo. É o que Silva (2010) nos chama a atenção, quando aborda a presença dos artistas e intelectuais na construção do Estado de bem-estar, na qual os intelectuais e artistas percebendo a sua importância na participação do governo como uma oportunidade de que suas teorias colaborassem de alguma forma com a estruturação da nação, ao mesmo tempo em que não ignoravam o uso político de suas ações.

Sendo assim, o campo artístico e cultual da década de 1920-1930 teve um papel de poder extremamente importante na criação de políticas públicas no estado- nação. Os artistas e intelectuais compreenderam que o governo necessitava de um suporte teórico, e que só encontraria neles.

Para Silva (2010) a questão que estava na ordem do dia da intelectualidade brasileira era a nação e a nacionalidade, ou seja, o poder de referenciar tanto o que era tradicional quanto o que viria a ser moderno, e neste momento era o projeto político do Governo Vargas. A necessidade de valorização da cultura popular são relevantes marcas do projeto elaborado por Mário de Andrade.

A política pública do Estado Novo para a cultura, reforçava as funções simbólicas do patrimônio e o anteprojeto de Mário de Andrade corroborava para a difusão e fomento das produções artísticas, eruditas e populares, democratizando e tornando o patrimônio acessível ao interesse da população.

Ao reconhecer o patrimônio, o regime do Estado Novo buscava em fontes como documentos, arquitetura colonial, objetos de materiais que remontavam um discurso de nação, dando assim um ar de história oficial e nacional visando dar legitimidade epoder atual o regime.

Segundo Gonçalves (1996, p. 32), “para que a nação possa existir, enquanto uma entidade individualizada e independente, ela tem que identificar e apropriar-se do quejá é sua propriedade: seu patrimônio cultural”. Deste modo reconhecer a existência do patrimônio histórico como nos traz Silva (2010, p. 43) “fornecia tanto a singularidade necessária à construção da identidade nacional quanto à própria legitimação da nação através da autenticidade de sua cultura”. Ou seja, exaltaresse passado colonial valorizava as tradições deste mesmo período e desta forma também exaltava o caráter universalista da arte.

Para Silva (2010, p. 43)

> [...] nesse sentido que estes intelectuais ligados ao SPHAN defendiam a preservação da arquitetura da cidade de Ouro Preto e valorizavam o barroco mineiro como arte genuinamente nacional e como símbolo da originalidade brasileira revelada pela genialidade de Aleijadinho, artista mestiço e brasileiro.

Isto dava ao Brasil um caráter de país moderno, na qual a nação estaria valorizando suas raízes que teriam uma ligação com o que era universal.

Ao compreender o processo de criação do SPHAN percebemos o quanto “a pedra e cal” e uma arquitetura colonial são os balizadores desta criação, quando do outro lado as manifestações imateriais necessitavam de uma legitimação, tinham um caráter erudito, imbuídas de valor cultural neste caso serem premiadas ou uma referência na história e crítica da arte, sem contar na importância de estar presente em coleções particulares e em museus.

O empenho do governo Estado Novista e dos intelectuais para buscar legitimar e legalizar o patrimônio brasileiro por meio do SPHAN foi hercúleo, entretanto o ideal de Mário de Andrade não foi executado, sendo assim em 1937 passa a existir oficialmente através da lei nº378, de 13/01/1937, incorporado a estrutura do Ministério da Educação e Saúde.

A presença dos modernistas na criação e legitimação do SPHAN vai além da presença de Mário de Andrade e de Rodrigo Mello Franco de Andrade. O projeto e a construção do pensamento patrimonial brasileiro também contam com o olhar de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Gilberto Freire. No que tange ao movimento modernista, é claro perceber como ele perde a hegemonia no campo das artes visuais em 1951, com a primeira Bienal de São Paulo, quando a abstração dá as cartas e a arte toma um novo caráter de experimentação.

É neste contexto de construção do pensamento patrimonial no Brasil e da expansão das artes pós Semana de Arte Moderna de 1922 que em meio a cânticos esinos, em uma despretensiosa procissão de *Corpus Christi*, em junho de 1931, que tomava as ruas do que hoje seria o centro histórico da cidade de São Paulo, há indícios que está foi a primeira vez na qual o corpo em movimento é utilizado como ato performativo dentro de uma perspectiva artística.

Aos gritos de “Lyncha, Lyncha!” conforme imagem 15, que Flávio de Carvalho se refugiava em uma leiteria no centro de São Paulo, em uma pequena nota do jornal O Estado de S. Paulo já anunciava:

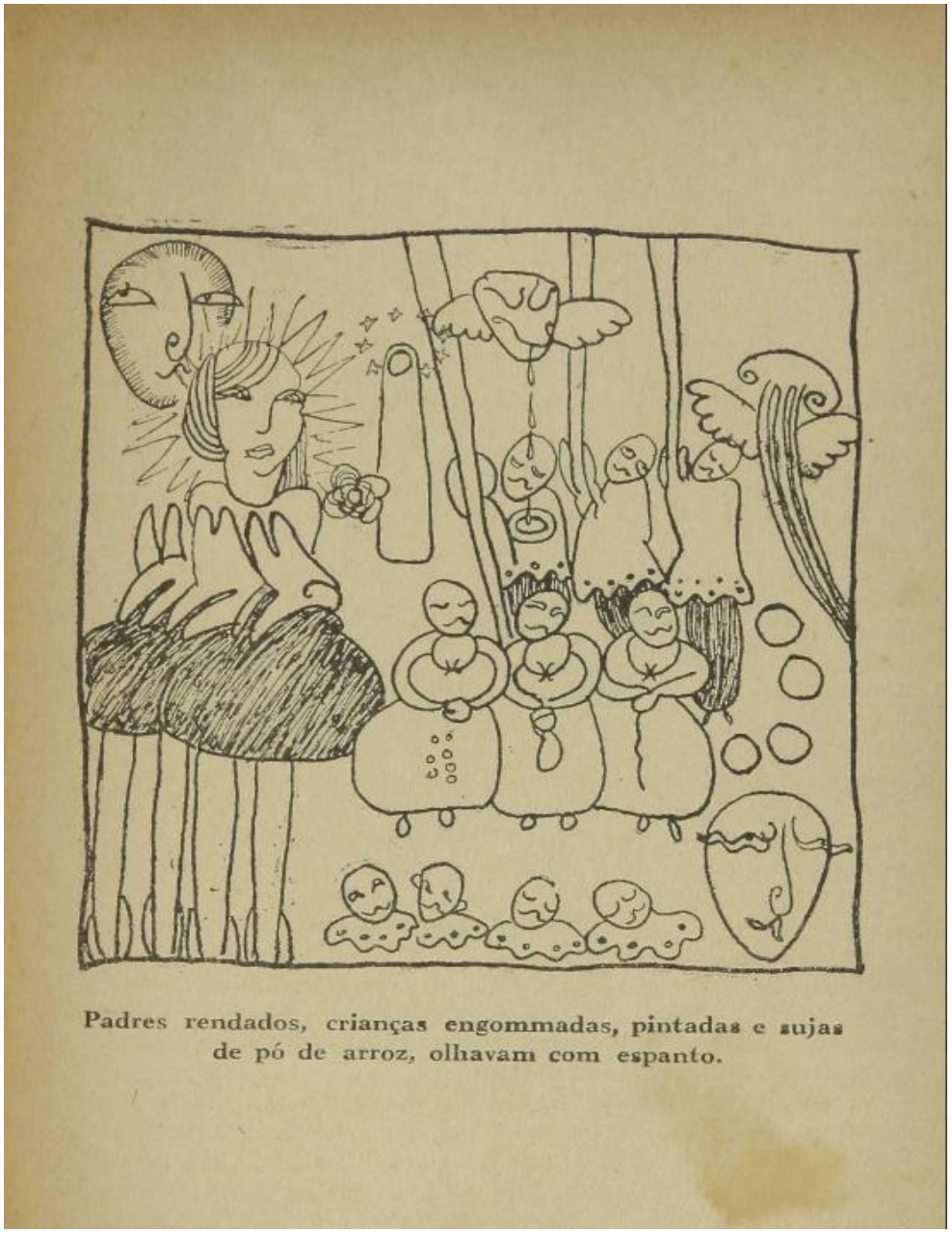
> Domingo, às 15 horas, quando desfilava pelas ruas do centro da cidade a procissão de Corpus Christi, um rapaz muito bem posto, que se achava na esquina da rua Direita e praça do Patriarca, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapéu na cabeça. Os crentes, que acompanhavam o cortejo, revoltaram-se com essa atitude e exigiram em altos brados que ele se descobrisse. Ele, no entanto, sorrindo para a turba, não tirou o chapéu, embora o clamor da multidão já se tivesse transformado em franca ameaça. Foi então que inúmeros populares tentaram linchá-lo. (O Estado, 1931, p. 6)

É neste momento que surge a primeira performance no Brasil, Flávio de Carvalho foi um homem muito além de seu tempo, em meio ao modernismo, ele salta ao tempo e cria um experimento que lhe colocaria neste lugar. As proposições artísticas de Flávio de Carvalho, foram envolvidas em polêmicas, escândalos e provocações que até hoje reverberam no campo da performance brasileira. O trabalho “Experiência n. 2” nos permite compreender um pouco deste tom provocativo, ao atravessar uma procissão no sentido contrário, vestindo um boné de veludo verde.

> Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me occorreu a idéa de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes; por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reacção nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir emfim o pulso do ambiente, palpar psychicamente a emoção tempestuosa da alma colectiva, registar o escoamento d'essa emoção, provocar a revolta para ver alguma cousa do inconsciente. Déi mei a volta, subi rapidamente em direcção à cathedral, tomei um electrico, e meia hora depois voltava munido de um boné. (Carvalho, 1931, p. 8)

A combinação entre andar na contramão e cobrir a cabeça, em meio a uma procissão católica, foi como uma afronta a tudo que simbolicamente os ritos litúrgicos compreendem como um gesto desrespeitoso. Os fiéis incrédulos e furiosos perseguiram Flávio de Carvalho que somente escapou dado a intervenção da polícia.

Figura 15 - Flávio de Carvalho- Experiência 01



Padres rendados, crianças engommadas, pintadas e sujas de pó de arroz, olhavam com espanto.

Fonte: Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2116.

Esta proposição de Flávio de Carvalho, ou o ato de caminhar que assim podemos chamar atenção, é uma proposição que o artista entendia como uma experiência para compreender a alma dos crentes, em seu livro Experiência 2 (1931), meses de-pois da performance é lançado com o intuito de registrar o que foi este ato segundo Flávio de Carvalho “locomovia-me com dificuldade, penetrando a multidão como umafolha de papel, de lado, ondulando-me o mais possível”. (1931, p. 11). Neste estudo Flávio de Carvalho analisa as reações e as fisionomias, o modo do passo, o olhar, o sentir eo modo que a multidão reagia intempestivamente.

É importante salientar que até hoje não há registros de uma possível “Experiência n. 1”. Este livro que narra a experiência n.2, segundo Osório (2009, p. 19) “refletiria por escrito sobre a experiência, repisando a ousadia de enfrentar o estabelecido, colocar-se em risco, abrir-se ao desconhecido e ao inesperado”. Flávio de Carvalho foi o percursor do estudo sobre o corpo, era engenheiro, arquiteto, pintor expressionista, escritor e artista experimental do corpo.

Flávio de Carvalho foi o percursor do corpo em movimento como ato artístico e, no entanto, levou a sociedade da época aos extremos do estranhamento, seus trabalhos tensionavam a moralidade pública. No livro Experiência n.2, o texto não traz anarrativa desta experiência como um estudo artístico, porém é inevitável hoje não compreender este como um ato de performance dado a evolução da história e críticada arte.

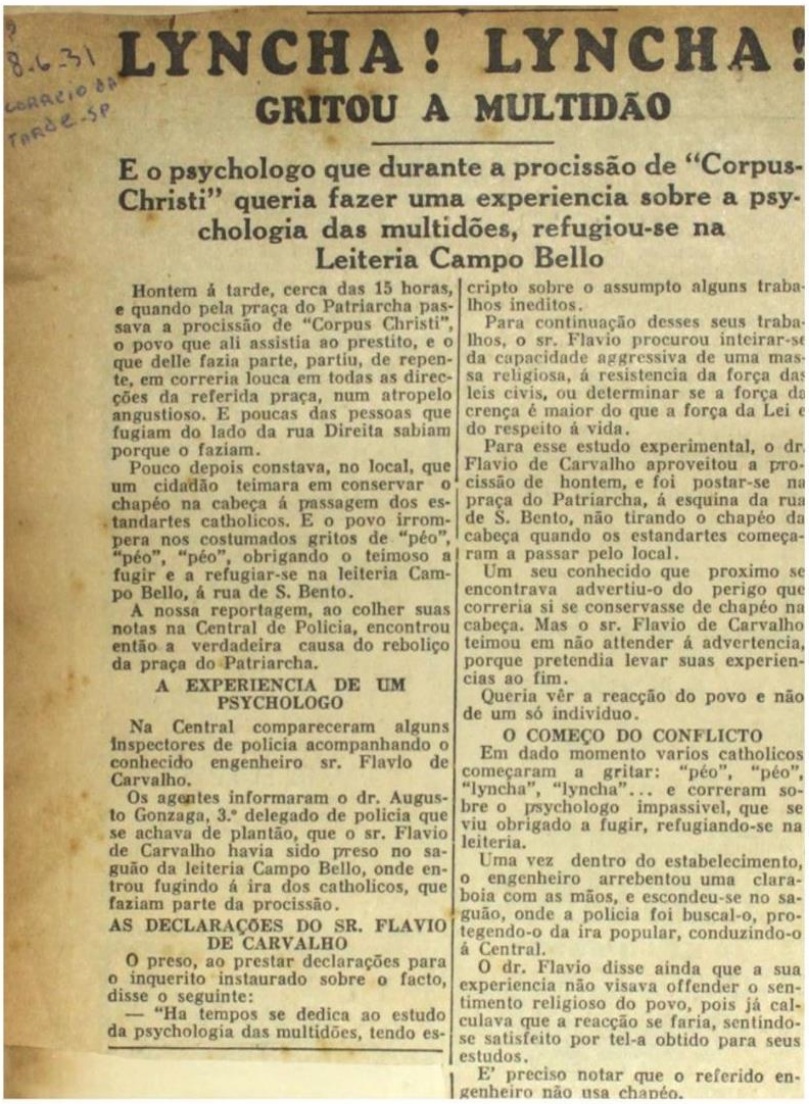
Flávio de Carvalho não parou somente na performance, neste mesmo período da década de 1930, segundo as notas biográficas do artista, ele também publicou artigos em jornais e em revistas, bem como organizou exposições e conferências que trouxeram ao Brasil artistas e pensadores internacionais em um período no qual o circuito artístico de São Paulo era ainda provinciano.

Segundo Mazzucchelli (2019, p. 10) a grande parte dos trabalhos de Flávio de Carvalho foram produzidos

> [...] numa época em que não havia museus dedicados à arte moderna no país; o primeiro deles, o MASP, foi fundado apenas em 1947. Com isso,materiais de arquivo e de documentação de grande relevância para a reconstrução desua trajetória artística foram dispersados em diferentes coleções públicas e privadas.

Os trabalhos performativos de Flávio de Carvalho tiveram um cunho público ede experimentação em tempo real, o corpo foi o veículo dessa vanguarda na qual ele abria caminhos em um tempo na qual não havia museus que incorporariam sua poé- tica como arte.

Figura 16 - Lyncha Lyncha



8-6-31
CORREIO DA TARDE-SP

LYNCHA! LYNCHA!

GRITOU A MULTIDÃO

E o psychologo que durante a procissão de "Corpus-Christi" queria fazer uma experiencia sobre a psychologia das multidões, refugiou-se na Leiteria Campo Bello

Hontem á tarde, cerca das 15 horas, e quando pela praça do Patriarcha passava a procissão de "Corpus Christi", o povo que ali assistia ao prestito, e o que delle fazia parte, partiu, de repente, em correria louca em todas as direcções da referida praça, num atropelo angustioso. E poucas das pessoas que fugiam do lado da rua Direita sabiam porque o faziam.

Pouco depois constava, no local, que um cidadão teimara em conservar o chapéo na cabeça á passagem dos estandartes catholicos. E o povo irrompera nos costumados gritos de "péo", "péo", "péo", obrigando o teimoso a fugir e a refugiar-se na leiteria Campo Bello, á rua de S. Bento.

A nossa reportagem, ao colher suas notas na Central de Policia, encontrou então a verdadeira causa do reboliço da praça do Patriarcha.

A EXPERIENCIA DE UM PSYCHOLOGO

Na Central compareceram alguns inspectores de policia acompanhando o conhecido engenheiro sr. Flavio de Carvalho.

Os agentes informaram o dr. Augusto Gonzaga, 3.º delegado de policia que se achava de plantão, que o sr. Flavio de Carvalho havia sido preso no saguão da leiteria Campo Bello, onde entrou fugindo á ira dos catholicos, que faziam parte da procissão.

AS DECLARAÇÕES DO SR. FLAVIO DE CARVALHO

O preso, ao prestar declarações para o inquerito instaurado sobre o facto, disse o seguinte:

— "Ha tempos se dedica ao estudo da psychologia das multidões, tendo escripto sobre o assumpto alguns trabalhos ineditos.

Para continuação desses seus trabalhos, o sr. Flavio procurou inteirar-se da capacidade aggressiva de uma massa religiosa, á resistencia da força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da Lei e do respeito á vida.

Para esse estudo experimental, o dr. Flavio de Carvalho aproveitou a procissão de hontem, e foi postar-se na praça do Patriarcha, á esquina da rua de S. Bento, não tirando o chapéo da cabeça quando os estandartes começaram a passar pelo local.

Um seu conhecido que proximo se encontrava advertiu-o do perigo que correria si se conservasse de chapéo na cabeça. Mas o sr. Flavio de Carvalho teimou em não attender á advertencia, porque pretendia levar suas experiencias ao fim.

Queria vêr a reacção do povo e não de um só individuo.

O COMEÇO DO CONFLICTO

Em dado momento varios catholicos começaram a gritar: "péo", "péo", "lyncha", "lyncha"... e correram sobre o psychologo impassivel, que se viu obrigado a fugir, refugiando-se na leiteria.

Uma vez dentro do estabelecimento, o engenheiro arrebentou uma claraboia com as mãos, e escondeu-se no saguão, onde a policia foi buscal-o, protegendo-o da ira popular, conduzindo-o á Central.

O dr. Flavio disse ainda que a sua experiencia não visava offender o sentimento religioso do povo, pois já calculava que a reacção se faria, sentindo-se satisfeito por tel-a obtido para seus estudos.

E' preciso notar que o referido engenheiro não usa chapéo.

Fonte: UNICAMP IEL/CEDAE FC. Disponível em: https://cedae.iel.unicamp.br/guia.php?view=details&id=2838023a778dfaecdc212708f721b788.

Os trabalhos performativos de Flávio de Carvalho tiveram um cunho público e de experimentação em tempo real, o corpo foi o veículo dessa vanguarda na qual ele abriacaminhos em um tempo na qual não havia museus que incorporariam sua poética como arte.

E é neste contexto efervescente entre décadas que em 1947 a 1951, São Paulo vem se transformando, conforme Novais e Mello (1998) o Brasil passava por momentos únicos que foram marcos para o seu desenvolvimento o processo de industrialização e de urbanização sem contar que, no âmbito social, político e econômico, passava por uma das mais importantes transformações que deram ao país um aspecto de “nova modernidade”, criando, assim, um ambiente propício para o crescimento das artes e sua popularização.

Entre 1947 e 1951, passa-se por uma mudança de década efervescente. Neste período, foram criados os mais expoentes museus de arte moderna do Brasil, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, além da Bienal de São Paulo onde pela primeira vez o Brasil fazia uma exposição de arte com eficaz repercussão internacional, proporcionando ao público e aos artistas locais a contemporaneidade vinda do exterior.

Nos trabalhos de Oscar Niemeyer e Lucio Costa a nova capital do país em Brasília, juntando-se ao cinema novo influenciado diretamente pela Nouvelle Vague e a bossa nova, movimento musical genuinamente brasileiro, expunha o Brasil para o mundo e por fim o movimento concreto e neoconcreto garantiam e consolidavam ao Brasil definitivamente seus ares modernos.

> O termo vem do francês avant-garde, que significa “à frente da guarda”. Trata-se de um termo de guerra que pressupõe duas ideias básicas: estar “à frente”, isto é, fazer algo novo, e a noção de “guarda”, que se liga à luta à ruptura. (Canton, 2009, p. 18)

Durante a década de 1950, os movimentos de vanguarda construtiva deram seus primeiros passos com o Grupo Frente do Rio de Janeiro e o Grupo Ruptura de São Paulo. Ambos tinham em mente ideias ambíguas de como desenvolver a emancipação cultural nacional diante das influências que o país sofria artisticamente, provindas da Europa. O que predominava esteticamente nestes grupos era o concretismo cuja arte abstrato geométrica se isentava de qualquer realidade imediata e tinha comprometimento social de integração e de educação da sociedade.

No meio deste turbilhão de informações, os artistas começam a tomar consciência do que realmente “estão fazendo”, o pintor se questiona diante de sua produção, a pincelada, a cor e o suporte ao qual realizará mais uma obra. Começaa pensar na sua produção e é neste momento que se inicia o que se chama de acontecimento pictórico plástico. Quando o tema ou o assunto de arte ocupa um papel secundário e abre um precedente para as preocupações visuais.

As vanguardas que se instalaram no Brasil durante o período que compreende da década de 1950 a 1960 foram consideradas históricas, pois trouxeram a poética da experimentação e se parar para analisar a vanguarda brasileira dos anos 1960 éclaro ver como os artistas questionavam a instituição da arte, os salões, júris, regulamentos, museus e galerias, o mesmo que faziam os modernistas da primeira metade do século XX, apesar de todas essas discussões havia aquela vontade maior de estar dentro desses mesmos museus que repudiavam.

Debatendo o passado acadêmico o que se fez lembrar as discussões da Semana de Arte Moderna de 1922. Os museus de arte moderna instalados no Brasil na década de 1940 vieram ao rebojo do movimento que acontecia nos EUA no pós-guerra a partir dos anos 1930, num momento em que os debates entorno do modernismo segundo Dalcomo (2019) “colocam a arte moderna em meio à cultura urbana”, deste modo o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) é criado em 1929 tendo como mecenas a família Rockefeller[8].

E nesses *modus operandi* que pensar a musealização de novas produções artísticas que despontavam no cenário urbano como a fotografia, o cinema e até mesmo um novo olhar para o desenho industrial, que se compõe a coleção de um dos mais importantes museus de arte moderna, o MoMA, fazendo desta instituição inovadora um espelho para contemporaneidade na produção de arte mundial.

E deste modo, como uma forma de fazer a “política da boa vizinhança”, a família Rockefeller pousa em solo brasileiro, o vai se reverberar na doação de obras de arte para o Brasil em 1946:

> Eram 14 exemplares que justamente representavam a diversidade do moderno, podendo passar por exercícios expressionistas de Chagall, o surrealismo de Ernst e Masson, a pintura social negra de Lawrence, o cubismo de Léger ou o abstracionismo geométrico de Calder. O fio condutor desse conjunto não é estético, mas geográfico. (Toledo, 2015, p. 30).

A doação de Nelson Rockfeller e 1946, vem junto a uma vontade dos modernistas em criar um museu de arte moderna no país e de uma campanha realizada por Sergio Millet e publicada no jornal O Estado de São Paulo,

> ele pede aosartistas, críticos e estudiosos de arte que se unam em prol de uma grande campanha organizada para exigir do poder público a instalação de um museu. [...] temia que os interesses egocêntricos e disputas de Chateubriand e Matarazzo acabassem por trabalhar contra a consolidação do empreendimento. (Toledo, 2015, p. 35-36).

[8]A Família Rockefeller é uma família estadunidense que despontou no ramo industrial, político e financeiro. Tornou-se uma das famílias mais ricas e influentes dos Estados Unidos, que construiu sua fortuna no ramo do petróleo nos séculos XIX e XX, quando John D. Rockefeller e seu irmão William Rockefeller fundaram a poderosa Standard Oil.

A figura de Sérgio Millet vai ser imprescindível para a institucionalização edifusão da arte moderna no país, dentro da Biblioteca Municipal de São Paulo criou um espaço destinado a exposição de arte, foi um colecionador que teve o papel defomentar a produção artística e a poética de artistas plásticos modernistas brasileiros. As obras doadas por Nelson Rockfeller chegaram ao Brasil pós esse movimento de abertura de um museu moderno, toda essa movimentação política, e este estreitamento entre os museus de artes que se pensava em criar no país tendoo endosso institucional do MoMA, trazia os EUA como um norteador cultural na Guerra Fria.

E em meio a todas essas formulações é que surge em 1947, por intermédio domecenas Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccilio), são instalados

> no edifício-sede dos Diários Associados, o MASP e o MAM se alinharam às características dos museus do pós-guerra, desenvolvendo um importante trabalho ao proporcionar o livre acesso às artes, anteriormente restrito a uma elite cafeicultora, e evidenciando o seu caráter didático por meio de suas exposições, cursos e atividades culturais que abarcavam desde desenho, pintura, arquitetura, música, dança, até fotografia e cinema. (Barbosa, 2015, p. 3)

Figura 17 - Precisamos de um museu de arte – Assinatura do Convênio MAM-MOMA

ARTES E ARTISTAS

PRECISAMOS DE UM MUSEU DE ARTE MODERNA

Fonte: O Estado de São Paulo: Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19460410-21752-nac-0005-999-5-ot/tela/fullscreen.

A gênese na criação das instituições MAM – SP e MASP, só fortalecem o discurso de poder entorno do museu e da arte, quem dita o que é exposto, o que acervo, o que é coleção e claramente o que é que entra para um museu ou não. São esses museus que até hoje balizam a arte brasileira e fazem parte do circuito de arte moderna e contemporânea.

Essa implementação dos museus modernos com espaços culturais, são o reflexo de um discurso de metrópole para São Paulo, e de certa forma quem não vai a São Paulo até hoje em busca de um “alta cultura” ou de investimentos financeiros. O que foi projetado culturalmente e financeiramente por Rockfeller, Chateubriand e Matarazzo reflete nesse projeto de metrópole que se assimila a Nova York.

A criação do MASP é um marco para pensar o corpo em movimento no espaço museológico, na sua sede inicial junto ao Diários Associados na Rua: 7 de Abril, onde hoje é localizado o centro histórico de São Paulo. O MASP integrou em sua programação bem aos moldes do MoMA, cursos de dança clássica, dança expressiva, iniciação a dança para crianças e um curso de bailado, além de promover também desfiles de moda.

Figura 18 – Clipagem, Arquivo MASP

Fonte: Arquivo MASP, acervo da autora.

No local onde hoje é localizado o Museu de Arte de São Paulo – MASP, foi um espaço de sociabilidade entre 1920 e 1940, o antigo Belvedere do Trianon era local de encontro da elite paulistana, dos intelectuais, foi um espaço que recebeu o primeiro corpo de baile para o Balé o IV Centenário de São Paulo e a primeira companhia de dança de São Paulo.

Em 1951 no Trianon segundo Wilson e Arduri (2020, p. 12) “aconteceram inicialmente no edifício provisório construído na ocasião da 1ª Bienal de São Paulo (1951), no Trianon prédio que seria demolido anos depois para que o MASP fosse construído”.Chamo atenção para esse movimento do MASP, desde o prédio no centro histórico até a sua implantação na Avenida Paulista, a instituição foi claramente se movimentando e criando referências para a arte, com moldes muito próximos ao do MoMA.

A 1ª Bienal de Arte de São Paulo surge de um desdobramento do movimento modernista aliado a construção dos museus de arte moderna no país, o MASP, MAM-SP e o MAM- RJ. Todo esse movimento inflado pelos mecenas industriais paulistanos, reverbera na grandiosidade de colocar o Brasil no mapa da arte mundial. A primeira Bienal de São Paulo é o maior evento de arte contemporânea até hoje fora da Europa, sem contar que foi o maior movimento até 1951 de cunho artístico internacional no país.

Ciccillo Matarazzo em 1951 consolidou o projeto de exposição internacional, afinal em 1948 foi convidado para integrar o juro da Bienal de Veneza que segue até hoje sendo um dos maiores referenciais da arte contemporânea e vitrine para artistas se projetarem no circuito internacional de arte.

A criação da Bienal de Arte de São Paulo se alinhou a demandas políticas e os moldes de industrialização que o país estava passando, o cosmopolitismo que os artistas modernos trouxeram e buscavam alinhar com os moldes que já estavam em vigor na Europa, vai ao encontro do surgimento das instituições museológicas da era industrial. As nossas discussões partiram de uma contemporaneidade pautada em mecenas e a famílias que tinham o poder das telecomunicações.

A escolha de celebrar a arte no Brasil cria um circuito de arte que até hoje está em alta no Brasil e isso é balizador para a poética dos artistas, é necessário que para tornar-se artista reconhecido alguma exposição sua ou alguma produção esteja entre o eixo Rio- São Paulo.

O modelo americano traz uma programação cultural análoga as exposições, incentiva a criação de associações que custeiam o museu, traz um núcleo educativo de ação direcionada a exposições e ao modernismo, bem como os marcos legais

como o estatuto e regimento do MAM-RJ que teve o MoMA como modelo vigente.

E são nesses moldes que o corpo em movimento começa a aparecer nas instituições museológicas de arte brasileira. Mesmo compreendendo que o corpo e exposição possam ser algo asséptico e incompatíveis, todos os protocolos de conservação vigentes de não tocar nas obras, não se aproximar, não tirar fotos com flash, fazer silêncio, andar todos próximos e circular lentamente, observar as obras deuma distância segura.

Tudo isso foi sendo incorporado na estrutura museológica e expográfica, até omomento em que o corpo em movimento começa a “invadir” o espaço sacralizado e começa a ser barrado, os parangolés de Hélio Oiticia no MAM- RJ, as performances no MASP e no MAM- SP, as coreografias que deveriam ser feitas apenas nos espaços externos.

impermanência

3 O PODER E A IMPERMANÊNCIA

Ao incitar uma discussão sobre o corpo em movimento dentro do espaço expositivo, no mesmo momento um frisson logo se espalha dentro do museu de ares tradicionais, neste mesmo instante observo entre meus pares que extrapolo a linha tênue entre o “bom senso”, “decoro” e os bons costumes dos processos museológicos. É como se a proposição fosse uma espécie de anarquia museológica e obviamente é, sobre essa anarquia que me pego há pelo menos 10 anos pensando e propondo algo que tente encaixar em uma forma mais suleante de prática museológica.

Teorizar sobre o campo museológico é algo meio dicotômico, quando no dia a dia o fazer museal nos faz sentir metaforicamente dentro de um filme de Charlie Chaplin, no qual o labor é completamente sistemático. Para todas as funções há processos e para todos os processos há um sentido quase que único.

Posso até arriscar dizer que o sentido mais genuíno de um museu, não é a discussão sobre o papel social da instituição, sobre a criação, sobre a exposição ou quiçá a educação patrimonial. Aventuro-me a dizer que “musealizar” seja muito mais além do que o processo dos processos, a musealização é a alma de um museu, por mais que buscamos trazer um toque filosófico, histórico e poético para o fazer museu, é no processo diário que se desvela o real sentido entre poder e morte.

Este poder invisível e consensual, que por nós é exercido e dado de maneira presunçosa, afinal, somos nós museólogos que temos uma parcela generosa e com o total consentimento do que entra e do que sai de uma coleção ou de uma exposição, somos nós que castramos o objeto.

Quando penso nos poderes que uma instituição museológica detém, é inevitável fazer uma correlação em minha escrita do capítulo 2, ao qual demarco o corpo em movimento na história dos museus, porém quando volto nesta escrita também vejo a necessidade de outras demarcações do campo.

Ao iniciar sobre o poder indissociável de grandeza da nação que os museus detêm, toda a consolidação do século XIX que segundo Vergés (2023, p. 2) “quando juntou ao seu acervo milhares de objetos de arte e restos mortais que soldados, oficiais, missionários, aventureiros, mercadores e governadores trouxeram com eles no fim das guerras imperialistas e de colonização”, desvela-se então todo o potencial de acumulação e de depósito universal de conhecimento e poder.

Ao passo em que hoje, o museu de arte segue sendo esse espaço de ordem, por isso continua sendo atacado, na qual ambientalistas, manifestantes de causas políticas e sociais buscam chamar atenção para sua causa por meio de interações nas obras, sejam elas jogando talco, sopa, purê ou até mesmo rasgando obras.

Figura 19 - Ambientalistas em museu

Fonte: https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2022/10/protestos-atingindo-obras-de-van-gogh-e-monet-geram-tensao-em-museus-e-debate-sobre-validade-das-acoes.ghtml.

Tudo isso para que o museu dito inatacável, poderoso e soberano seja visto como um espaço de disputa. Quando me arrisco a lançar uma semente de reflexão acerca da musealização do corpo em movimento, é um reflexo das práticas que hoje o campo vive, hoje ser museu permeia um novo modo de sentir as instituições, um novo movo de compreender que a própria teoria museológica está em movimento.

E esse estar em movimento é exercer um papel de aproximação do público com aquele que desde os seus primórdios são instituídos como instrumentos de poder, a visão elitista que o museu de arte por muitos anos propagou, tinha um poder de repelir qualquer visitante que buscava se aproximar minimante dos conceitos artísticos. Quando ouso afirmar isso, é porque venho de uma família que buscou

sempre a compreensão de temas geradores da arte, mas que por tantas vezes por falta de compreensão e por acharem que o museu era um espaço elitista.

Ao me deparar com disciplinas que fazem parte da grade do curso de Museologia e com a prática diária do fazer museal, a visão das elites que ainda permeiam as vernissagens, conselhos e associações de museus, como uma aura de poder e apoderamento em nome de um discurso artístico.

> O museu realizou uma formidável inversão retórica, dissimulando os aspectos conflituosos e criminosos de sua história e apresentando a si mesmo como um depósito do universal, um guardião do patrimônio da humanidade, um espaço para ser cuidado, protegido e preservado de contestações, um espaço com status de santuário, isolado das desordens do mundo. (Vergés, 2023, p. 3)

O museu tradicional como instituição formadora foi utilizado como um modelo regulatório, por muito tempo as visitas mediadas em exposições sejam elas de história ou arte os indivíduos eram orientados a se portarem, talvez seja esse ainda um resquício dos gabinetes de curiosidades, os corpos dentro do museu foram regulados, direcionados e incitados a refletir sobre o passado como uma verdade, propagando o discurso dos vencidos sob a ótica dos vencedores.

A relação entre o poder e a impermanência nos museus é uma reflexão interessante sobre como as instituições lidam com o conhecimento, a autoridade e a mudança ao longo do tempo. Os museus têm sido historicamente vistos como instituições de poder, onde o conhecimento é produzido, preservado e apresentado. Para Vergés (2023, p. 3) “ali as pessoas falam baixo, os diálogos são desinteressados, não há excessos ou intemperança”. Eles têm o poder de moldar narrativas, influenciar interpretações e definir o que é considerado valioso dentro de uma sociedade,

> [...] as desigualdades estruturais de raça, classe, gênero que existem no museu são reflexo das desigualdades estruturais globais criadas pela escravidão, pela colonização, pelo capitalismo racial e pelo imperialismo. A destruição de palácios e o embargo de suas riquezas, as pilhagens e os roubos sistemáticos e a narrativa de uma história da arte centrada na Europa contribuíram para dar recursos e uma aura inigualáveis ao museu. (Vergés, 2023, p. 4)

No entanto, essa autoridade não é estática; ela pode ser contestada e redefinida por meio de mudanças nas práticas museológicas, avanços na pesquisa acadêmica e demandas de grupos marginalizados por representação e inclusão.

Quando pensamos em uma Museologia contemporânea ou uma Museologia do tempo presente, é inevitável não confrontar com as teorias museológicas tradicionais e assim, a impermanência das narrativas, as exposições e coleções dos museus estão suscetíveis à impermanência. As novas descobertas arqueológicas, os avanços na tecnologia da conservação e na tecnologia expográfica que são latentes e quase que diária.

As mudanças nas perspectivas acadêmicas podem levar à revisão e atualização das narrativas apresentadas nos museus. O que é considerado verdadeiro e significativo hoje pode ser reinterpretado ou descartado no futuro, à medida que nosso entendimento do passado evolui.

Os museus enfrentam desafios constantes na representação de uma diversidade de perspectivas e experiências. Isso inclui questões de colonialismo, racismo, sexismo e outras formas de exclusão histórica. O poder dos museus está intrinsecamente ligado à forma como lidam com esses desafios, reconhecendo suas próprias limitações e trabalhando para promover uma representação mais inclusiva e equitativa.

Enquanto os museus são espaços de memória, também estão sujeitos ao esquecimento e à perda. Coleções podem ser dispersas, danificadas ou destruídas ao longo do tempo, e as histórias que contam podem ser esquecidas ou negligenciadas. O poder dos museus em preservar a memória é acompanhado pela responsabilidade de garantir a sua própria continuidade e a preservação das histórias que contam.

Em última análise, a relação entre poder e impermanência nos museus é um lembrete da complexidade e da responsabilidade das instituições culturais na sociedade. Eles têm o poder de influenciar nossa compreensão do passado e do presente, mas também estão sujeitos a mudanças e desafios que moldam sua própria evolução ao longo do tempo.

3.1 Saber da Museologia

A Museologia é, de fato, um campo disciplinar fascinante e multifacetado. Envolve o estudo e a prática de como os museus operam, desde a gestão de coleções até a apresentação de exposições e a interação com o público. Em 1979, Waldisa Rússio já enunciava a distinção de *logos* e *grafos*, da Museologia como pensamento e da museografia como escrita, como aplicação prática da Museologia. O saber fazer da Museologia permeia o campo interdisciplinar, a museografia materializa, espacializa, põe em prática os processos de trabalho, as práticas museais dentro de um museu.

Para Rússio (2010),

> gradativamente, à medida que se desenvolvem os próprios museus, a Museografia vai se constituindo em aspecto de uma ciência em construção, a Museologia. E esta se faz, cada vez mais, sistema de conhecimento, resultante de observação e experimento com método próprio, partindo para a formulação de leis e o reconhecimento do fato museológico, definido em categorias e hierarquizado. (Rússio, 2010, p. 78)

Ao analisar o universo museológico, o campo teórico e técnico da maneira como se constitui sua representação essencial, a Museologia é uma ciência que estuda a relação do homem com o objeto, e a teia que tece o pensar desta tese é essa relação que estabelecemos quando pensamos o corpo em movimento ser o objeto. Ou seja, o bem simbólico, o aglutinador e mensageiro não estático. A anarquia do pensar museológico é reconhecer que as mensagens que o corpo transmite vai dialogar com grupos sociais das mais distintas formas e é este saber fazer que busco pensar quando aciono algumas áreas chaves da Museologia.

O fazer da Museologia hoje é pautado em categorias como: - Gestão de Coleções: Isso inclui a aquisição, conservação, catalogação e pesquisa das peças presentes nos museus. A Museologia lida com questões éticas e práticas relacionadas à preservação do patrimônio cultural e histórico; - Curadoria e Exposições: Os museólogos são responsáveis por organizar e apresentar exposições, escolhendo quais artefatos exibir e como contextualizá-los para o público. Isso envolve a narrativa da história por trás das exposições e a criação de experiências significativas para os visitantes; - Educação: Museus são instituições educacionais, e a Museologia aborda como transmitir conhecimento de forma acessível e envolvente. Isso inclui o desenvolvimento de programas educacionais,

materiais interpretativos e a criação de experiências interativas para os visitantes; - Tecnologia e Inovação: Com o avanço da tecnologia, os museus estão adotando novas ferramentas e práticas para melhorar a experiência do visitante, desde aplicativos móveis até realidade virtual. A Museologia explora como integrar essas inovações de maneira eficaz e significativa; - Acesso e Diversidade: Um aspecto importante da Museologia é garantir que os museus sejam acessíveis e inclusivos para todos os públicos. Isso envolve a criação de programas de acesso para comunidades marginalizadas e a representação diversificada de perspectivas e culturas nas exposições e na equipe do museu. - Políticas Culturais e Institucionais: A Museologia também aborda questões mais amplas relacionadas às políticas culturais e à governança dos museus. Isso inclui debates sobre financiamento, ética profissional, repatriação de artefatos e o papel dos museus na sociedade contemporânea.

Deste modo podemos pensar a Museologia como um campo dinâmico, que combina teoria e prática para promover a compreensão e a apreciação do patrimônio cultural e histórico em todo o mundo. A instituição museal está em constante movimento, as teorias museológicas nos últimos anos levaram os teóricos do campo a repensarem a sua própria origem, sua função e suas formas, essas transformações são perceptíveis nas mesas redondas, nas definições de museu e no próprio olhar para o objeto museológico.

A Museologia como um campo prático e interdisciplinar tem em sua história como disciplina científica uma trajetória recente, pensando que o fazer museal é algo milenar, como disciplina sua existência advém de pouco mais de um século, e permanece em constante processo.

Para Rússio (2010), a Museologia é uma ciência libertadora e em construção,

> da mera observação e descrição de fenômenos, para considerar o fato museológico, desde a sistematização do objeto exposto dentro de uma semântica que o torna inteligível em si e dentro de um contexto, passando pela relação “Homem-Objeto” e chegando à mais profunda reflexão sobre o relacionamento “Museu-Homem-Sociedade”. (Rússio, 2010, p. 78)

Esse olhar de Waldisa Rússio para a Museologia é uma virada, ela sai do campo do Direito e analisa a instituição museológica sobre a ótica sociologia, na qual o museu deve existir para as pessoas. Isso vem ao encontro das transformações

que a instituição museu vem passando, não podemos estar alheios aos contextos, afinal o museu é um reflexo direto do meio ao qual está inserido.

Para Primo e Moutinho (2020), um dos desafios da sociedade ocidental era ser construída por cima dos escombros da II Guerra Mundial, era uma responsabilidade sem precedentes e o campo museológico não estava alheio a essas transformações, tanto que essas tensões sociais vão culminar no maio de 68, sendo esse um dos movimentos que muda a perspectiva da Museologia tradicional. Uma das premissas dessa nova perspectiva museológica pós 68, é ser marcada pela centralidade da comunidade como atores principais do contexto museal, do compromisso com as questões sociais e da atuação do museu junto ao território.

Para isso a Museologia Social, corrente da qual surge demarcando que os museus não devem ser instituições fechadas em seus próprios muros, precisam estar em diálogo constante no extramuros, com um olhar atento para a sua vizinhança. Na perspectiva da Museologia social os museus devem abrir-se à sociedade na qual estão inseridos, dando voz e trazendo ao centro das discussões às pessoas e suas condições de vida. A Museologia Social é dialógica, é viva e de experimentação. É nesta corrente que os onde os museus são convocados a assumirem-se como fatores de inclusão social e respeito pelos direitos humanos.

3.2 Os processos museológicos de não se nascer objeto e sim torna-se

Eu adoro acionar as muitas imagens que permeiam a minha imaginação, toda vez que me faço perguntas ou ouço alguém fazer alguma pergunta, imediatamente começo a imaginar, é como a abertura daquele desenho animado “fantástico mundo de Boby”. Quando me perguntei pela primeira vez: como nascem os objetos? Eu poderia afirmar que o objeto nasce igual ao Grande Otelo em Macunaíma, mas não. O objeto nasce das mais distintas formas, alguns nascem na China, outros nascem na mão dos artesãos, outros nascem da seriação e há aqueles que nos interessam neste exato momento. Aqueles que nascem de uma relação entre sujeito e objeto. É claro que eu não vou deixar você passar sem uma *INSTRUÇÃO Nº3*.

Nesta instrução 03, peço para você acessar a memória de algum objeto, não específico se é algo utilitário, de culto, algo que represente seu cotidiano ou que você vista. Nesta instrução busco aproximar o leitor das reflexões que o livro “O Casaco de Marx” de Stallybras (2008) nos traz, a perda de Allan e a maneira como as suas roupas faziam com que ele recordasse de momentos com o seu amigo, aborda o legado que a indumentária deixa.

Quando roupas são suscitadas como objetos de referências, temos a percepção não somente que a roupa nos veste, mas também a capacidade de aderir ao nosso corpo, a nossa pele e aos nossos ossos. Stallybrass (2008, p. 12), ao “pensar sobre a roupa, sobre roupas, significa pensar sobre memória, mas também sobre poder e posse”. Afinal o vestuário nos representa de maneira profunda e simbólica, cria uma transferência de identidade.

Nos processos de luto é sempre inevitável recorrer a alguma vestimenta do ente que partiu, ali fica o cheiro, o alento, o abraço e é como se fosse possível reviver a pessoa querida em poucos minutos.

Stallybrass (2008) além de discorrer sobre Allan e a relação com a vestimenta, ainda vai colocar em cena Karl Marx e o “fetiche” que o capitalismo gera nas pessoas, nesta discussão, o "casaco de Marx" é uma referência à imagem icônica do filósofo

frequentemente retratado usando um casaco longo e desgastado. Essa imagem tornou-se emblemática, representando não apenas Marx como uma figura histórica, mas também os ideais e lutas do movimento socialista e comunista.

O casaco de Marx é simbólico, primeiro, ele representa a modéstia e a simplicidade de Marx, que, apesar de suas ideias revolucionárias, muitas vezes vivia em condições financeiras precárias. Em segundo lugar, o casaco desgastado também pode ser interpretado como um símbolo da dedicação e do compromisso de Marx com suas ideias, mostrando que ele estava disposto a sacrificar o conforto pessoal em prol de suas convicções políticas e filosóficas.

A analogia do "casaco de Marx" pode ser interpretada de várias maneiras, e sua análise é bastante pertinente. Ao usar seu próprio casaco como exemplo, Marx ilustra como as relações sociais e econômicas são transformadas em mercadorias sob o capitalismo. O casaco, que é apenas um objeto físico, adquire um significado mais amplo quando inserido no contexto das relações de produção e consumo capitalistas.

Além disso, sua observação sobre como o sistema capitalista promove a constante obsolescência dos bens, incentivando a troca incessante de produtos e perpetuando um ciclo de consumo insustentável, é muito relevante. Isso destaca como o capitalismo não apenas aliena os produtores dos produtos que criam, mas também incentiva um padrão de consumo que é prejudicial ao meio ambiente e à sociedade como um todo. Portanto, o “casaco de Marx” não é apenas uma metáfora visual, mas sim um símbolo poderoso das críticas de Marx ao capitalismo e das injustiças inerentes ao sistema econômico dominante.

Os objetos da Museologia referem-se aos artefatos, coleções e exposições que são apresentados e interpretados nos museus. A produção desses objetos envolve uma série de processos que têm implicações epistemológicas significativas, ou seja, estão relacionados à forma como o conhecimento é criado e comunicado.

Em resumo, os objetos da Museologia são mais do que simples artefatos físicos; eles são veículos para a construção e comunicação do conhecimento sobre o passado e o presente. A produção desses objetos envolve uma série de práticas e processos que têm implicações epistemológicas profundas, influenciando a forma como entendemos e valorizamos a história, a cultura e a sociedade.

Para a antropologia os objetos materiais foram abordados por diversas teorias antropológicas e estas teorias que fizeram os antropólogos se aproximarem ou se afastarem dos museus, locais de patrimônios culturais, tornando os objetos culturais uma valiosa fonte de compreensão das relações,

> em sua presença incontornável e difusa, usados privada ou publicamente, colecionados e expostos em instituições museais ou presentes no espaço das cidades, os objetos influem secretamente na vida de cada um de nós. Perceber e reconhecer esse fato pode trazer novas perspectivas sobre os processos pelos quais definimos, estabilizamos ou questionamos nossas memórias e identidades". (Gonçalves, 2007, p. 10)

Com tantos objetos fazendo parte de nosso cotidiano, tendemos a esquecer sua importância social e simbólica, devido à proximidade que nos encontramos daqueles e à naturalização de seus usos práticos e cotidianos. Os estudos antropológicos sobre objetos materiais foram, desde o século XIX, alvo de muitas teorias. Deste modo, a análise dos objetos era baseada em suas composições material e estética. Sendo assim, um objeto poderia ser tecnologicamente mais avançado que outro ou com o mesmo nível de complexidade.

Esses paradigmas forneceram os modelos museográficos dos grandes museus enciclopédicos do século XIX. O objetivo era narrar a história da humanidade desde suas origens mais remotas. Importante destacar que a forma como os antropólogos pensaram a categoria "objetos materiais", nesse período conhecido como "era dos museus", fez com que a relação entre etnógrafos, antropólogos e museus fosse bastante próxima.

O antropólogo Franz Boas (1858-1942) construiu uma forte crítica à maneira pela qual os antropólogos pensavam os objetos materiais. Eles se preocupavam em macro-esquemas de evolução e difusão e se esqueciam de analisar suas funções e significados nos contextos ritual e social onde foram produzidos. Para Boas, era preciso saber quem, quando e com quais intenções o objeto material era usado. Nesta perspectiva, mudava o foco de compreensão dos objetos: de mera descrição e análise (forma, matéria e técnica de fabricação) torna-se importante o entendimento dos usos e significados desses objetos.

A partir dos anos 1960, houve, por parte dos antropólogos, uma retomada na valorização do estudo dos objetos materiais no contexto da vida cotidiana, dos rituais e dos mitos, ao questionar a função única de comunicar dos objetos materiais. Os antropólogos dessa corrente questionarão se o papel dos objetos materiais na vida social se resume àquela função, que para Gonçalves (2007, p. 21) "os objetos, organizam ou constituem o modo pelo qual os indivíduos e os grupos sociais experimentam subjetivamente suas identidades e *status*".

Dessa forma, os objetos são pensados como parte de sistemas simbólicos ou

categorias culturais cuja importância vai além dos limites empíricos e cuja função social de representação é sobreposta à de organização e constituição da vida social. Assim, ajudaram na sistematização de categorias de pensamento fundamentais na relação ocidente/oriente modernos: civilizado/ primitivo; natureza/ cultura; civilização/ culturas; passado/ presente; tradição/ modernidade; erudito/ popular; nacional/ estrangeiro; ciência/ magia e religião.Os objetos são pensados em sua função e contexto compreendendo que sua inserção em coleções, museus, patrimônios é apenas um momento na vida social dos objetos o que para Gonçalves (2007, p. 24) “a vida do objeto pressupõe sua circulação anterior e posterior em outras esferas das instituições”.

Toda e qualquer coletividade coleciona ou já colecionou algum objeto em algum momento da história, alguns de maneira acumulativa, outros não. As chamadas coleções, no mundo globalizado, são reservadas aos museus que, nos últimos cinco séculos têm se responsabilizado por funções e significados diferentes. A prática do colecionamento, no entanto, não é mais vista como uma prática inocente ou neutra; a discussão sobre a prática de exposições dos objetos culturais está nos limites da representação etnográfica do “outro” gerando sempre uma reflexão crítica sobre esse problema.

Já para pensar a partir de uma ótica da sociologia da arte, o nascimento de um objeto ou a artificação dele, vou buscar em Natalie Heinich (2009), que é uma socióloga da arte, os objetos, fetiches e obras de arte como ativar a obra de arte como o produto do processo de musealização, além de criar uma aura mítica e incorporar um fetiche,

> a obra de arte transformada em coisa e, em seguida, revelada como relíquia, manifestar-se-á como fetiche, uma vez que, ao ser mergulhada no seio da maior trivialidade, revela, da melhor forma possível, os seus poderes, a sua capacidade de fazer advir, misteriosamente, aquilo que, sem ela, não existiria. Este misterioso poder, o narrador resume-o em duas palavras: presença e magia - magia da presença. Então, não mais se ri, porque a obra não é mais rebaixada do alto para baixo [...]. Mas ao contrário, ela é realçada de baixo para cima, ao seu verdadeiro nível, colocada sobre o pedestal mental que lhe convém. Ele não é mais apenas o da obra de arte capaz de agradar e de emocionar; ele é, sobretudo, o do fetiche, cujo poder pode vincula-se à sua capacidade e de evidenciar algo, mais ou menos, indizível, a não ser que seja dito por palavras que sugerem mais do que explicam, à sua evocação, aqueles que compreendem comungam: o silêncio da plateia que, repentinamente, mergulha na mudez e na aprovação fervorosa que une os admiradores. (Heinich, 2009, p. 12)

Quem define o que é um objeto passível de entrar em um espaço

museológico, ou ser exposto em um museu ou galeria hoje é o circuito e arte, esse circuito engloba a fetichização da obra, o poder de mercado, a magia que está envolta a aura do artista e do *mise en scène* dos galeristas e curadores. Quando discutimos os processos de musealização e artificação da arte contemporânea, é imprescindível compreender o sentido de que a arte é mutável e continua, que há uma multiplicidade de teorias que definem o que é arte. E são essas teorias que lançaram uma perspectiva de antiarte ou pós-arte, que rompem com as normas, a tal ponto que a norma se torna ruptura.

Para Natalie Heinich (2009) é a transgressão e arte que passa a ter um valor em si. Num movimento dialético na qual o artista transgride e a sociedade aceita a transgressão oficializando o discurso. Esses processos de transgressão criam paradoxos na arte contemporânea ao ponto de não haver mais transgressão.

Todo esse processo de artificação é a transformação da não arte em arte, e sabemos que o processo de artificação se assemelha muito ao processo de musealização, ambos são os processos dos processos. São dois conceitos que Deleuze e Guattari (1992) afirmariam que são “construções ou criações”. Estamos falando da fabricação de objetos, de valoração, de significação e de culto.

Mas para fins de esclarecimentos conceitual o processo de artificação segundo Roberta Shapiro e Natalie Heinich (2013, p. 18) é:

> Então, o que é artificação? Nós entendemos a artificação como um processo de processos. Identificamos dez processos constituintes: deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização.

Segundo Zbyněk Stránský (*apud* Desvallées; Mairesse, 2013, p. 56-57) o processo de musealização é:

> O processo de musealização não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu, como explica Zbyněk Stránský [1995]. Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu. Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de “thesaurização” e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto. Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica.

Os conceitos de musealização e artificação se assemelham pela mudança

social, pela dinâmica prática e simbólica que fundem vários outros processos, são processos sociais criadores da qualidade. A musealização reordena, é o processo que escapa aos limites do museu.

A artificação resulta em novos objetos e novas práticas, requalifica o objeto tornando-o arte, a artificação vai além da habilidade, há valor atribuído a partir de processos sociais, o campo de estudo da artificação busca compreender as circunstâncias que a arte ocorre.

De ambos os processos nascem novos objetos, revalorizando a potencialidade que detêm. E é aqui é onde lanço o olhar para o método de musealização do corpo em movimento, é aqui que a teoria museológica é aplicada, Guarnieri (2010) em “Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional”, é analisar a trajetória da Museologia e da teoria museológica, compreendendo que a musealização é um processo além da materialização do objeto.

Precisamos pensar numa museologia do agora, vivemos de processos que pensam no registro do passado e com a perspectiva do futuro, porém nunca analisamos e pensamos numa Museologia presente. Segundo Rússio (2010, p. 121) “nesse corpo etéreo e quase abstrato que, na realidade, anima os resíduos materiais do passado, vivifica os testemunhos do presente e questiona a contribuição para o futuro.” é necessário pensar numa Museologia do agora, pautada na finitude, no corpo que se finda no instante que o artista morre.

Neste capítulo é importante ressaltar a importância de um processo pensado na perspectiva decolonial que Brulon (2020, p. 3) nos aponta que,

> Museus não são feitos só de paredes. Seus objetos são investidos de um discurso encenado por certos atores. Suas vitrines são o resultado de escolhas de outros. Aquilo que materializam é produto de um processo complexo e politicamente determinado que intitulamos teoricamente de musealização. Musealizar é uma forma de construir consenso sobre o valor e sobre a matéria, se percebemos que os museus são instituições organicamente ligadas às sociedades. É a sociedade que produz o valor transmitido pelos museus. Mas, como dispositivos, em sua maioria, criados por um Estado cuja centralidade, no caso brasileiro, não deixou escapar o patrimônio cultural, ao mesmo tempo em que produzem valor, museus são o resultado de negociações do próprio consenso sobre o valor, reproduzindo materialmente as hierarquias de poder e saber que conformam aquilo que se entende por Nação.

Os museus como campo de escolha e poder, o ser humano é sempre levado a escolher, a ser livre, e a liberdade reside em escolher. A escolha também é um modo de expressar o poder – e os acervos de um museu são sempre permeados pela escolha. O poder é potência e não é à toa que essas palavras caminham juntas, o poder é força e conquista, e o museu como um espaço livre e democrático é um espaço de poder.

Precisamos sempre prestar atenção no “entre”, no qual as pessoas se localizam, tem sempre alguém, um *nomus* que tem algo a dizer, que coloca a norma. Afinal, é no processo que escolhemos o que musealizamos, é aqui que escolhemos o que preservar, somos nós que criamos as narrativas de uma instituição e que definimos o que é ou não acervo.

Este é o momento que lanço o novo diálogo, do pensar um corpo carregado de histórias, memórias coletando, articulando e disseminando experiênciastratando o corpo como um arquivo vivo no qual desafia os arquivos mais tradicionais que contêm artefatos e documentos tangíveis e enfatiza o conhecimento que reside no e com o dançarino ou artista.

Pensar entre o objeto museológico e nosso arquivo corpóreo (corpobra) é que o objeto museológico é público: é visível para os outros e há um processo de tomada de decisão consciente sobre o que está incluído naquele museu. Portanto, ao questionar o quanto somos conscientes sobre o que está armazenado no arquivo físico (corpobra) de um artista ou bailarino, como isso é armazenado e quanto disso está exposto ao público a qualquer momento por meio de trabalho performático.

Vale salientar que o artista português Antônio Manuel concebeu uma série de trabalhos denominados *“Corpobra*”, a instalação é composta por uma fotografia de emulsão de gelatina e prata sobre papel de fibra, colagem, impressão, palha, madeira, acrílico, alumínio, corda de algodão e metal. A obra consiste em uma caixa de madeira retangular, fechada de acrílico transparente. Dentro dela, ao fundo está colada uma fotografia de um homem com a região pubiana coberta por uma tarja escrita “CORPOBRA”.

Figura 20 - Obra “corpobra”, de Antonio Manuel

Fonte: Registro das obras da mostra 30ª Bienal no Pavilhão Bienal. São Paulo / Fundação Bienal de São Paulo.

Neste momento eu tomo a expressão corpobra como um processo que se abre para discutir a museobiografia, entre o corpobra e o museu está um processo que podemos denominar de museobiografia, que consiste em pensar os processos museológicos e a biografia como eixos de partida quando narramos corpos em movimento, estamos descrevendo uma vida, quando um museólogo se coloca como narrador de um objeto, da criação de um processo ou até mesmo como porta voz de um discurso. Estamos sempre nessa interrelação ou interlocução com o outro no qual não dissociamos o lugar da prática.

Para Delory-Momberger (2016, p. 4) quando acionamos a biografia, damos

> uma dimensão constitutiva da experiência humana, por meio da qual os homens dão forma ao que vivem. Essa temporalidade biográfica tem sua gramática ou sua sintaxe fundamentada na sequência narrativa matricial que representa a trama da vida entre o nascimento e a morte.

Pensar o corpo em movimento é pensar em um processo decolonial, afinal buscando no Brasil e na América Latina, podemos observar exemplos que mostram como o corpo em movimento comunica de forma mais eficaz do que qualquer conceito artístico quando se trata de relações corporais. A proposição da artista mexicana Gris Garcia, trouxe para o 14º Salão Nacional de Arte de Itajaí a oficina de: “Partilhar a voz: exercícios práticos para a escuta e o silêncio”.

Este foi o meu segundo contato para pensar o corpo em movimento como uma prática artística poderia ser determinante para pensar o museu como um espaço em contínuo movimento, a oficina se aprofundou na força política das vozes e do silêncio, para então entender a escuta como um elemento fundamental. Tudo parte do momento em que as pessoas não escutam umas as outras. O encontro com a artista em 2018, dividiu-se em duas etapas. Na primeira, os participantes formaram duplas e falavam e escutavam uns aos outros, com a consciência de respeitar o próprio papel em cada momento. Na segunda, a ideia era que a atividade não fosse mediada pela palavra e sim pelo corpo, por meio da caminhada pela cidade.

Enquanto caminhávamos pela cidade de Itajaí pudemos observar a cidade como uma prática artística, em meio a uma manhã de domingo quando a cidade parecia ser silenciosa, ela se mostrou muito mais ruidosa do que imaginávamos, moradores de rua que de segunda-feira a sexta-feira não habitam as marquises e espaços cobertos, no domingo pela manhã faziam morada.

Reconhecer o silêncio em meio ao movimento é algo que necessitou de tempo, mesmo que não pudéssemos nos comunicar um com os outros, o pensamento não cessava, os ruídos internos e externos eram muito maiores. A caminhada perpassou o centro histórico e teve seu fim no Museu Histórico de Itajaí quando tivemos o momento de narrar sobre a caminhada e neste momento de acolhida do outro nos tornamos objetos.

Pensar na formação do corpo como um objeto perpassa o campo técnico da Museologia, é necessário também pensar em poesia, antropologia e movimento. E é claro que para entender um pouco sobre movimento e corpo, tive que ir a Bahia, um dos melhores lugares para entender como o movimento corporal é expresso.

Viver no sul do Brasil é ter o corpo sendo tolhido, e moldado aos padrões dos imigrantes, é um corpo enrijecido e o corpo que sai desses costumes e padrões é considerado um corpo estranho, e isso se reverbera quando consideramos o corpo como um sistema biológico que é diretamente afetado pelas relações que estabelece na religião, na classe, no gênero e na função ideológica.

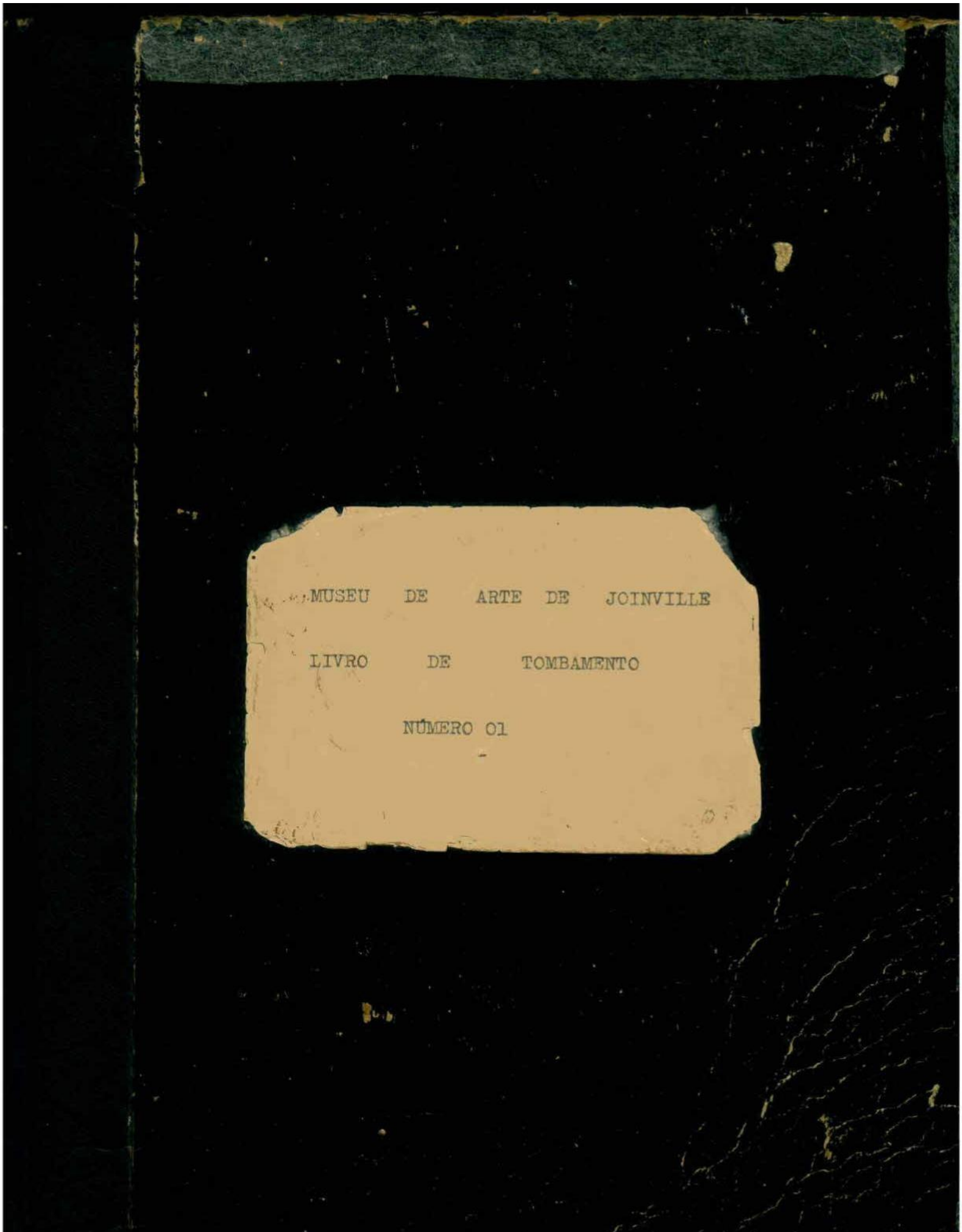
E esta análise Bahia x Joinville me fez pensar em quanto o corpobra como um objeto é passível de ser acionado como um arquivo, e logo quando temos a representação de um “arquivo”, o que vem à mente?

É possível que você acione a imagem de velhas caixas empoeiradas cheias de manuscritos históricos armazenados no porão de um museu, ou talvez você pense em documentos que raramente são vistos pelo público e que precisam ser manuseados com luvas brancas. Mas, independentemente de como você pense em um arquivo, provavelmente vai envolver coisas que você pode segurar, os objetos tangíveis tais como os jornais, fotografias, programas e fitas de vídeo.

E é neste ponto que começo a incitar: se você já pensou que poderia ser seu próprio arquivo vivo, contendo memórias e experiências de sua vida?

A obra CORPOBRA de Antônio Manuel traz esse corpo palpável, mas não podemos nos esquecer que há inúmeras proposições artísticas de performance, happenings que acontecem em museus brasileiros, mas nem todos passam da linha, ou seja, nem todas as proposições têm sua execução realizada dentro do espaço expositivo. Na maioria das vezes, essas propostas não são executadas dentro de espaços expográficos por preciosismo, não por questões referentes a conservação ou a segurança dos acervos. Ainda há no Brasil uma grande corrente preservacionista que engessa o patrimônio e compreende os museus como espaços invioláveis.

Certa vez ouvi no final de uma série chamada “Queridos Amigos”, de Maria Adelaide Amaral (2008) algo que me fez pensar por muito tempo dentro do campo estético e poético*: "*Eu quero ter o direito de me entregar a todos os delírios estéticos sem ter que ouvir nenhum discurso sobre alienação. É preciso fazer escândalo. É preciso romper. Romper sempre*.”* É pensando nesses processos de ruptura que percebemos que não nasce um objeto, ele torna-se e para isso busco no Museu de Arte de Joinville esses indícios da musealização ou da museobiografia do corpo no espaço museológico.


MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE
LIVRO DE TOMBAMENTO
NÚMERO 01

4 O MUSEU EM CAMADAS – MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE

Remontar essa história do Museu de Arte de Joinville é me colocar no instante momento em que fui convidada para coordenar essa instituição, imagine você chegando em uma instituição museológica com 50 anos de existência, o segundo museu de arte do estado e uma referência para muitos artistas e pesquisadores.

É como abrir o livro com a capa em cor vinho, de bordas douradas, com um brasão em baixo-relevo estampado, ou seja, este é o momento em que não consigo me distanciar da pesquisa arquivística, é como se meu corpo precisasse deste contato com os acervos para fazer uma sinapse.

Portanto, quero sinalizar novamente que a escrita deste capítulo se deu com base em documentos do arquivo do museu, muitos deles sem autoria e sem data, para remontar essas camadas do Museu de Arte de Joinville, o MAJ, fiz a leitura dos documentos do museu de 1969 a 2022, quando o museu reabre. Muitos documentos de 2009 a 2022 estão em repositório digital, denominado “Pasta M” pertencente a Prefeitura Municipal de Joinville.

A pesquisa arquivista é tatear em um campo de significações e de subjetivações, é (re)escrever com os olhos de experimentação, reflexão e desdobramento, até certo modo um desdobramento sensível e poético. É pesquisar a presença em meio à ausência. É o fazer artístico e museal que pulsa para ser desarquivado e experimentado. O arquivo oferece inúmeras possibilidades de mobilização e articulação poética e propicia atravessamentos temporais. É no fazer que impulsionou o ato de arquivar e na característica pela multiplicidade de caminhos que acionam para narrar as poéticas.

Lançar um olhar para o arquivo é similar a manter um diálogo sem finitude e refletir acerca do seu papel como um depositário de um tecido documental, capaz de perspectivas múltiplas e interdisciplinares para os documentos e registros contidos em seu fundo documental.

O arquivo nos dá o poder, seja ele de seleção ou de leitura, instiga a construção de discursos e possibilita a reflexão entre vida e morte. E o mais impressionante do arquivo do MAJ são as suas estruturas. Há os arquivos físicos no qual existe uma catalogação e um refinamento e há os arquivos digitais que nem todos os pesquisadores têm acesso.

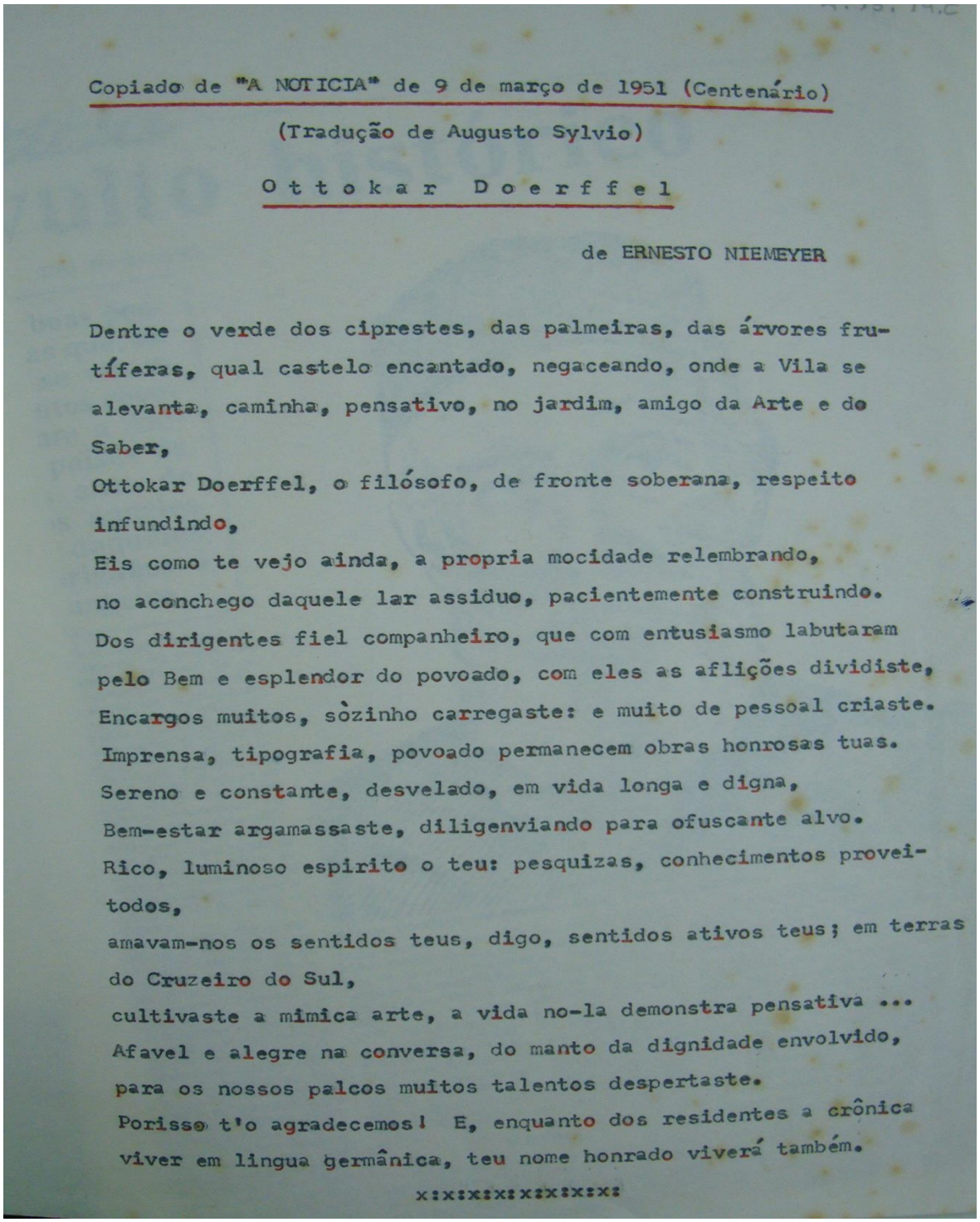
Estar na coordenação do museu me proporcionou a acionar documentos que possivelmente eu não acessaria se fosse uma pesquisadora comum em busca de informações sobre a construção do museu. O ato de desarquivar é um jogo formado por labirintos, por montagens, por associações, pela transposição do tempo, é como selecionar a memória, é a sensação do encontro, a mesma ansiedade que teria ao conhecer uma nova pessoa, a mesma preparação e até posso afirmar que são sempre mergulhos diferentes.

E deste modo quando me remeto ao MAJ, é quando me coloco como museóloga pesquisadora ou pesquisadora museóloga, é neste lugar que me encontro e diariamente busco destecer alguns processos museológicos. Afinal, pensar em um espaço sacralizado que é o MAJ e com um discurso histórico importante para a construção da cidade de Joinville (SC), dado a sua localização, todos os dias é necessário repensar nos processos. É importante destacar que muitas das informações dispostas ao longo deste capítulo são provenientes de documentos sem autoria confirmada e que estão disponíveis apenas para consulta interna da equipe do MAJ.

4.1 A primeira camada – do *Schloesschen* ao museu

Em 9 de março de 1951, centenário de Joinville, o jornal A Notícia, trazia uma pequena matéria em homenagem a Ottokar Doerffel (1818-1906) escrita por Ernesto Niemeyer (1863-1950), o poeta descreve de forma romântica o espaço que hoje se destina ao museu e de uma forma adocicada a trajetória desta figura ímpar para a Colônia Dona Francisca. Ottokar Dörffel nasceu em Waldenburg, região da Saxônia na Alemanha em 24 de março de 1818, é o primogênito de 5 filhos de August Dörffel, que foi ministro do Interior da Saxônia e de Charlotte Kröhne.

Figura 9- Homenagem a Ottokar Doerffel



Copiado de "A NOTICIA" de 9 de março de 1951 (Centenário)

(Tradução de Augusto Sylvio)

O t t o k a r D o e r f f e l

de ERNESTO NIEMEYER

Dentre o verde dos ciprestes, das palmeiras, das árvores frutíferas, qual castelo encantado, negaceando, onde a Vila se alevanta, caminha, pensativo, no jardim, amigo da Arte e do Saber,
Ottokar Doerffel, o filósofo, de fronte soberana, respeito infundindo,
Eis como te vejo ainda, a propria mocidade relembrando,
no aconchego daquele lar assiduo, pacientemente construindo.
Dos dirigentes fiel companheiro, que com entusiasmo labutaram
pelo Bem e esplendor do povoado, com eles as aflições dividiste,
Encargos muitos, sòzinho carregaste: e muito de pessoal criaste.
Imprensa, tipografia, povoado permanecem obras honrosas tuas.
Sereno e constante, desvelado, em vida longa e digna,
Bem-estar argamassaste, diligenviando para ofuscante alvo.
Rico, luminoso espirito o teu: pesquizas, conhecimentos proveitodos,
amavam-nos os sentidos teus, digo, sentidos ativos teus; em terras do Cruzeiro do Sul,
cultivaste a mimica arte, a vida no-la demonstra pensativa ...
Afavel e alegre na conversa, do manto da dignidade envolvido,
para os nossos palcos muitos talentos despertaste.
Porisso t'o agradecemos! E, enquanto dos residentes a crônica
viver em lingua germânica, teu nome honrado viverá também.

x:x:x:x:x:x:x:x:

Fonte: Acervo documental MAJ.

Quem adentra o terreno do Museu de Arte de Joinville se depara com um lago repleto de ninféias[9] em tons de rosa e branco, uma nuance e movimento que reflete

9 Ninféias – Nymphaeas, pertencem à família Nymphaeaceae, são perenes, tuberosas, aquáticas emersa e caducas.São popularmente conhecidas como “ninféias” ou “lírios d’água”.

na obra da artista Helena Montenegro, a obra é uma espécie de saudação para quem chega ao museu. O gramado verde entre palmeiras, árvores frutíferas que brotam em meio ao jardim e camélias, é nesse local em meio e ao caos da Rua XV de Novembro, ponto de passagem da cidade, que em meio a mata emerge o castelinho de Ottokar.

O brasão em relevo traz escrito em alemão a seguinte frase: “No lar e no coração haja sempre liberdade, paz e devoção.” (Doerffel, 1864), é com essa frase que até hoje reverbera em quem adentra do Museu de Arte de Joinville que traço entre os arquivos do museu, recortes de jornais e escritos memoriais de companheiros da maçonaria um pouco da história de Ottokar Doerffel e sua casa.

Figura 22 - Residência de Ottokar Doerffel, aproximadamente em 1900

Fonte: Arquivo Museu de Arte de Joinville.

Segundo a jornalista Maria Cristina Dias (2023):

> É impossível falar da história da Colônia Dona Francisca sem citar Ottokar Doerffel. Ele chegou a estas terras em 1854, aos 36 anos, com a esposa Ida Günther, e logo se destacou como um dos grandes líderes locais. Durante mais de 50 anos atuou como tesoureiro e diretor da Colônia, vereador e prefeito, cônsul da Alemanha no Brasil,

> além de estar na origem das principais instituições culturais da época, como a nossa Sociedade Harmonia-Lyra, que ainda hoje, 165 anos depois de sua fundação, continua em plena atividade. (Dias, 2023, *online*)

A casa construída há mais de cem anos, num terreno localizado a rua Mittelweg (hoje rua XV de Novembro), uma área nobre e central de Joinville, quando adquirido por Ottokar Doerffel estava em uma localização afastada do centro da colônia.

Figura 23 - Residência de Ottokar Doerffel

Fonte: Acervo Documental do MAJ.

A frente do terreno e da casa ficava na direção da rua Mittelweg (Caminho do Meio, atual Rua XV de Novembro) e sua extensão a aproximadamente, onde hoje está localizada a Sociedade Palmeiras, ou seja, ainda atravessa a rua Max Colin. Segundo Maria Cristina Dias (2023) o Castelinho (Schloesschen) tinha “nos fundos

do terreno, nas proximidades do rio Morro Alto, ele montou logo nos primeiros tempos uma olaria, que funcionou durante cerca de um século". (Dias, 2023, *online*)

Figura 24 - Vista da casa em 1866, dois anos depois de ela ser construída

Fonte: Acervo documental MAJ.

Neste terreno de topografia de aclive leve com um platô na casa e área úmida na frente, aos fundos da casa tendo aclive acentuado, Ottokar planejou detalhadamente o seu casarão, que foi concluído em 1864 e onde moraria por mais de 40 anos, até a sua morte,

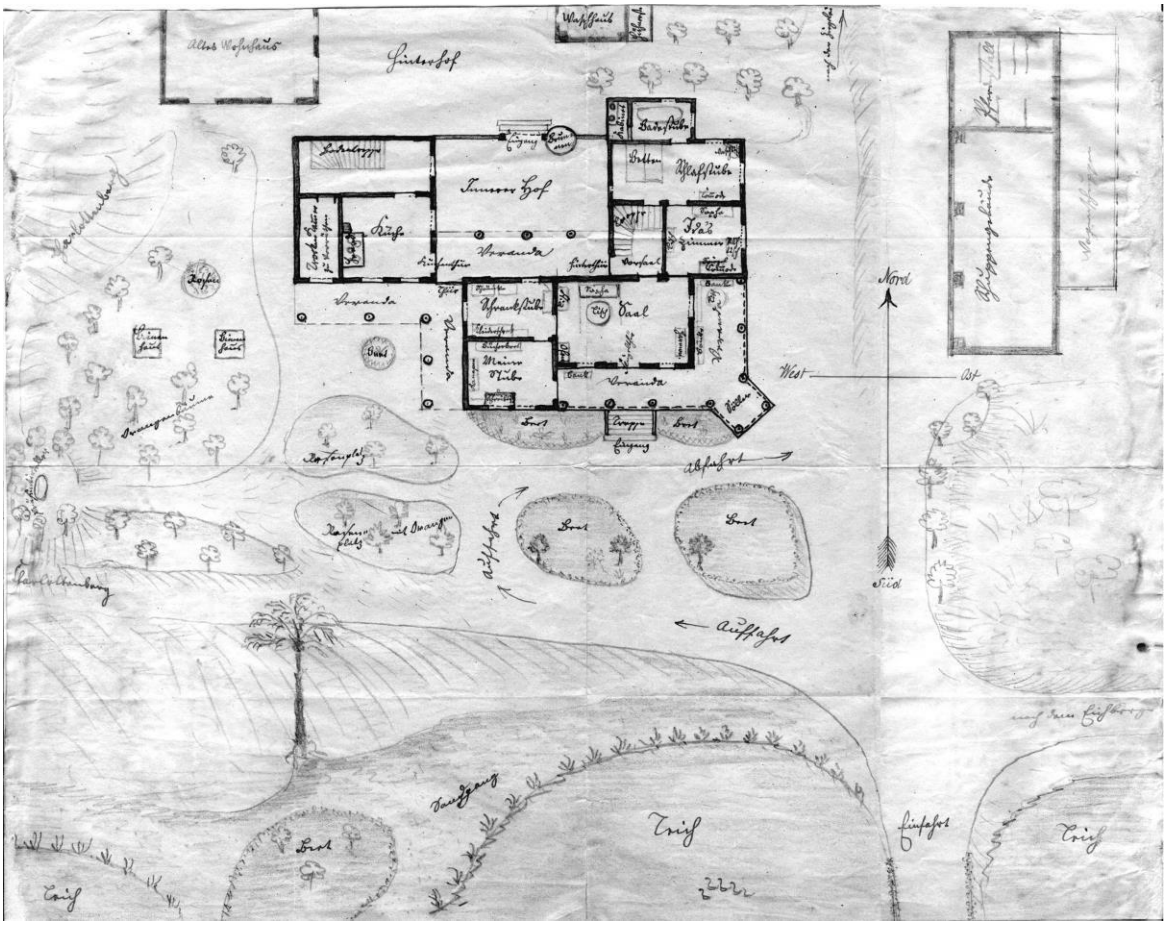
> A posição da casa foi escolhida de tal modo que as suas dependências não sejam incomodadas pelo sol do meio-dia e pelo sol da tarde", contava Ottokar em carta enviada à irmã, Thekla, que vivia na Alemanha. Desenhou a planta de forma que o imóvel fosse uma construção imponente e carregada de simbolismos. A varanda forma um "v", em formato de compasso, o que, na maçonaria, significa "possibilidades de conhecimento". A casa foi construída em "L", que simbolizaria equidade, disciplina e retidão". (Morriesen, 2018, *online*)[10]

Esta casa é um dos legados mais relevantes de Ottokar Doerffel e da cidade. O material construtivo utilizado para o reboco feito de cal extraído de conchas, tijolos recozidos, refratários, as aberturas, as madeiras e as lajotas da varanda, ambos

10 https://www.nsctotal.com.br/noticias/ottokar-doerffel-deixou-a-alemanha-para-ser-um-visionario-em-joinville

atravessaram o oceano advindos da Europa. A casa construída há 150 anos, segue padrões arquitetônicos da região de Hamburgo, na Alemanha; foi tombada como Patrimônio Histórico de Santa Catarina no ano de 2002. Possui também uma área aberta de aproximadamente 13.500 m2, composta de jardim com lago.

Figura 25 - Reprodução do desenho feito por Ottokar para apresentar a residência à família



Fonte: Acervo documental MAJ.

As colunas da casa são trabalhadas em cerâmica se abrem em forma de arcos na varanda, tomando assim toda a fachada se prolongando feito uma sacada no ponto central, com a janela do sótão acima e o óculo do porão marcando a parte inferior do prédio. O teto do porão é todo em abóbadas de tijolos e acompanha o arco da porta de entrada, e uma interessante camada de barro separa esse teto do piso superior.

Ottokar Doerffel trabalhou inicialmente como agricultor e montou uma olaria, com o tempo foi se tornando uma das figuras mais importantes de Joinville. Sua inserção na colônia o impulsionou a co-fundador, dirigente e membro de inúmeras associações locais: no teatro e canto, na ginástica da Escola e da Igreja Evangélica. Foi o fundador e editor do principal jornal de Joinville, o “Kolonie-Zeitung”, além de exercer os cargos de cônsul alemão, diretor da Colônia, conselheiro municipal que na época era o que compreendemos como vereador e Presidente da Câmara o que hoje seria o cargo de Prefeito da cidade. Um dos capítulos que ainda o projeta até a contemporaneidade mesmo após 118 anos de sua morte e fazem com quem muitos procurem conhecer o MAJ, é a sua liderança junto a Maçonaria joinvilense no século XIX. Sua relação com a maçonaria se deu ainda em sua terra natal em Glauchau na Alemanha, onde foi iniciado em 1848 na Loja “Zur Verschwisterung der Menschheit” (Para a Irmanização da Humanidade).

Como maçom, fica clara a postura de Ottokar Doerffel como discípulo de ideias liberais, isso se mostra no envolvimento pela unificação dos estados alemães, no qual foi julgado três vezes: na primeira, sendo condenado à morte por alta traição; na segunda, condenado a 12 anos de prisão, e na última, absolvido. (Acervo documental do MAJ)

Em Joinville, tornou-se membro em 1856 da Loja Maçônica “Zur Deutsche Freundschaft” (À Amizade Alemã), que posteriormente se transformou na “Deutsche Freunschaft zum Südlichen Kreuze” (Amizade Alemã ao Cruzeiro do Sul), nesta foi venerável mestre por 25 anos. Segundo consta nas cartas que o Arquivo Histórico de Joinville, Ottokar estabeleceu contato até o fim da vida com maçons da Europa, na qual publicava artigos e notícias em conceituados periódicos alemães.

A sua relação com a política teve início na Colônia Dona Francisca pós-morte de Louis Niemeyer, em 1873, então diretor da Colônia, quando assumiu a gestão da tesouraria por dois anos. Mas foi oficialmente eleito presidente da Câmara Municipal em 1874, cargo que ocupou até 1877. Além de integrar o quadro de prefeitos de Joinville, em um período no qual prefeitos eram chamados “Presidentes da Câmara Municipal”, Ottokar Doerffel desenvolveu um material que hoje nos é referência histórica para o estudo do desenvolvimento da colônia: cartas, relatórios e dois livros: “Estatística da Colônia 1867” e “A Colônia Dona Francisca”.

Seu nome segue sendo um dos principais da formação da cidade, seu papel vai além da gestão pública e da comunicação, fez parte da fundação de várias associações, dentre elas destaco a Sociedade Harmonia-Lyra e a Sociedade de Atiradores de Joinville. Ottokar faleceu em 18 de novembro de 1906, aos 88 anos. E

está sepultado ao lado da esposa Ida Doerfffel no antigo Cemitério Protestante de Joinville, atual Cemitério do Imigrante.

Na década de 1970, a Prefeitura Municipal de Joinville adquiriu a casa, período no qual a classe artística da cidade reivindicava um espaço adequado para realizar exposições e manifestações artístico-culturais. Criou-se, então, através da Lei 1.271, de 15 de maio de 1973, o Museu de Arte de Joinville, destinado a recolher, abrigar e preservar o patrimônio artístico joinvilense, além de amparar, estimular e divulgar a criação artística. Entretanto o MAJ começou a funcionar de fato a partir de 1976.

O Museu encontra-se localizado na Rua XV de novembro, 1400, no bairro América, Joinville (SC). Sua localização é privilegiada, possui estacionamento, há pontos de ônibus próximos ao museu, sua localização está próxima ao centro da cidade.

4.3 Segunda camada- a criação do MAJ

O Museu de Arte de Joinville é criado no momento em que a cidade de Joinville passa por um movimento de fortalecimento das políticas públicas no campo da cultura, é neste recorte que compreende 1968 a 1983 que são criados os equipamentos culturais da cidade, o Museu Arqueológico do Sambaqui (1969), Escola de Artes Fritz Alt (1968), Museu Casa Fritz Alt (1975), Galeria Municipal de Arte Victor Kursancew (1982) e a Associação de Artistas Plásticos de Joinville – AAPLAJ (1983).

Deste modo, o Museu de Arte de Joinville faz parte desta construção cultural da cidade, entretanto a história do museu começa a ser traçada oficialmente com a Lei Municipal nº 1.271, de 15 de maio de 1973, a elaboração do Regimento Interno e a implantação do Museu tiveram início só em 1975, sob a responsabilidade de duas comissões especialmente nomeadas para as tarefas de organização, culminando na sua inauguração em 03 de setembro de 1976.

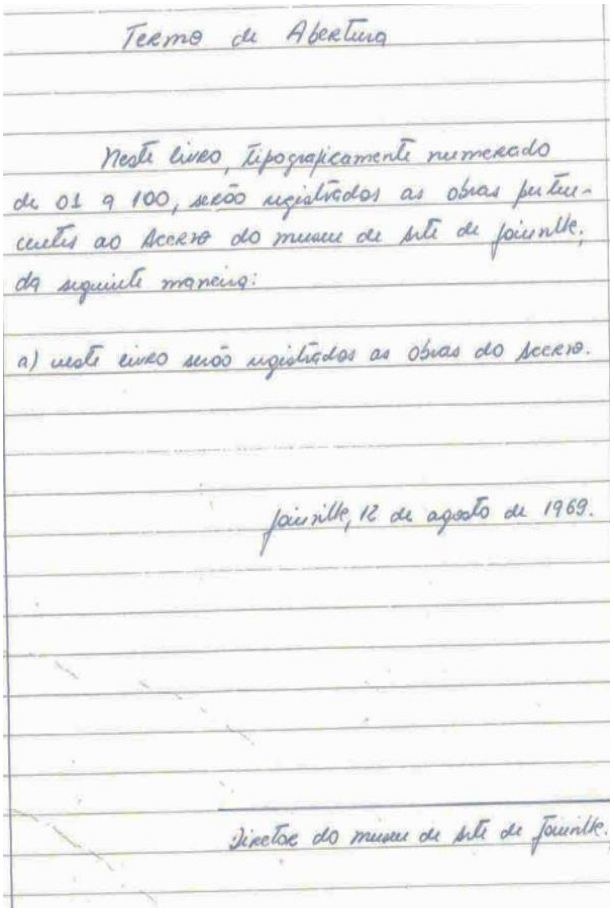
Porém é analisando o arquivo do museu que percebemos que o museu é concebido em camadas, há registros de datas diferentes nos mais distintos documentos, porém o que mais chama atenção é o primeiro livro de registros (tombo) do Museu de Arte de Joinville. A abertura do livro é datada de 12 de agosto de 1969 conforme imagem ao lado, ou seja, a formação do Museu de Arte de Joinville como uma instituição de salvaguarda ocorre em camadas.

É necessário ressaltar a importância do livro de registro (tombo) para um

museu, é nele que traçamos a história da coleção, é uma ferramenta jurídica administrativa, onde as informações devem ser dispostas de maneira padronizada.

O livro além de ser um objeto de suma importância para a documentação museológica, também serve como um mecanismo de segurança para o acervo e para quem gere a instituição.

Figura 26 - Termo de Abertura do livro tombo do MAJ



Termo de Abertura

Neste livro, tipograficamente numerado de 01 a 100, serão registrados as obras pertencentes ao Acervo do museu de arte de joinville, da seguinte maneira:

a) neste livro serão registrados as obras do acervo.

joinville, 12 de agosto de 1969.

Diretor do museu de arte de joinville.

Fonte: Acervo Documental MAJ.

No caso do Museu de Arte de Joinville, com o livro tombo abrimos a possibilidade de investigação da história da instituição, compreendendo e remontando como foi a formação do museu e os atores principais dessa concepção. Para isso, também trago as trocas com a pesquisadora Gonçalves e Moraes (2022), que traça uma linha temporal da criação da EAFA (Escola De Arte Fritz Alt). Como nesta escrita me coloco em primeira pessoa, neste momento não seria diferente, esse entrecruzamento das pesquisas e das fontes nasceu durante as aulas do doutorado e entre inúmeras conversas entre mim e Juliana.

E neste entrecruzamento de informações e pesquisa percebemos que a história da arte joinvilense tem a frente mulheres artistas e professoras que com a

sua potência e engajamento social contribuíram para os mecanismos culturais serem criados e se tornarem operantes. No arranjo documental do Museu de Arte de Joinville, os relatórios iniciais das primeiras comissões de aquisição de acervos e de criação do museu trazem nomes importantes para remontar o cenário cultural da cidade e compreender esses atores como parte fundamental da formação das instituições da cidade.

Chamo atenção para Albertina Ferraz, Nany Keller, Edith Wetzel e Dagoberto Koehntopp, esses são os nomes dos representantes do conselho de selecionar obras para o Museu de Arte de Joinville. Alguns vestígios são sutis, mas que dizem muito quando juntamos o quebra-cabeças.

Os relatórios da comissão encarregada de selecionar obras para o futuro Museu de Arte de Joinville, que compreendem de 17 de novembro de 1970 a setembro de 1971 não possuem nenhum timbre em sua parte superior, entretanto a partir de setembro de 1971 os documentos da comissão passam a ter timbre da Escola Municipal de Artes Aplicadas e em 1972 os timbras já trazem a Escola Fritz Alt e o Departamento de Educação e Cultura.

É perceptível que todos os passos que levam a criação do Museu de Arte de Joinville, se estabelecem em muitas faces na qual nasce primeiro em ideais, em aquisição de obras e posteriormente em sede. Nestas camadas do Museu de Arte de Joinville há discursos que até hoje fazem parte da história do museu e são propagados. É imprescindível que em quase 50 anos de história como um dos mais expressivos museus de arte do estado de Santa Catarina sejam afirmados alguns alicerces da constituição da instituição.

Se há documentos salvaguardados no museu, há uma possibilidade de estabelecer uma linha entre o que é narrado sobre a criação do museu e o que realmente foi a sua constituição. Dos pilares iniciais e das personas responsáveis pela criação do museu, temos a figura de Dagoberto Koehntopp que permeia desde os primeiros documentos relacionados ao museu até a comissão de implementação do museu em 1976.

Dagoberto Koehntopp nasceu em Joinville, formou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Paraná em 1965 e fez estágios internacionais no exterior. Em 1967, estagiou na University of Southern Mississippi nos Estados Unidos e na Alemanha, onde trabalhou na Prefeitura de Berlim e nas instituições Technische Universität e Freie Universität, ambas localizadas na cidade de Berlim. Em 1967, assumiu a posição de diretor da Assessoria de Planejamento Urbano da Prefeitura de Joinville, lugar que desempenhou durante uma década.

(Redação ND, 2021)

A importância de Dagoberto para o campo artístico e patrimonial de Joinville é indescritível, foi ele quem desenhou a Casa da Cultura, foi responsável pelo projeto de ajardinamento do Museu Sambaqui de Joinville, esteve na Comissão de conservação do Cemitério do Imigrante e foi um dos maiores responsáveis pela existência do Museu de Arte de Joinville.

Além de Dagoberto, muitos outros nomes fizeram parte das comissões tanto da escolha das obras para compor o acervo, bem como a comissão para a implementação do museu, o que mais me faz atentar para essa história da criação do MAJ, são os atores que reivindicam a sua participação como “criador”.

O que se mostra muito claro é a concepção deste museu sendo realizada a muitas mãos e tendo como norte o olhar de Dagoberto, desde a primeira Coletiva de Artistas na qual ele assina o texto curatorial, ou seja, neste momento o discurso artístico da cidade é validado e pelo olhar de alguém que segundo Edson Machado para Neri Pedroso (2010, p. 20) “era como um mentor, uma espécie de luz dentro da cidade, um homem que trabalhava na prefeitura, tinha viajado muito e trazia uma vertente de possibilidades para Joinville”.

O que mais nos chama atenção é o quanto o MAJ foi um museu pensando para ser um aglutinador do patrimônio artístico não só da cidade de Joinville, mas para o estado de Santa Catarina e isso se reflete na formação de seu acervo. Um acervo que dialoga com a arte produzida no estado num período que compreende desde a década de 1960, tendo seu ápice na década de 1990 e retomando seu espaço como difusão e aglutinação de arte catarinense em meados dos anos 2000.

O MAJ como um centro aglutinador de arte nasce de uma proposta que se enviesa entre poder público e a necessidade de os artistas da cidade terem um local ideal para exposição, pensando deste modo que nasce a primeira narrativa quanto a criação do Museu de Arte de Joinville. Neste discurso de reinvindicação quando a criação da instituição ter um nome específico, aqui traço a segunda hipótese quanto a criação do museu, uma hipótese que é narrada pela classe artística que viveu os primeiros anos do nascimento do museu.

Para isso trago a luz a Coletiva de Artistas de Joinville criada em 1971, o que para Neri Pedroso (2010) partia de um modelo audacioso na qual os próprios artistas geriam as exposições e cobravam do poder público um espaço adequado para a realização da mostra anual. A Coletiva projetou artistas catarinenses no cenário artístico nacional. A crítica de arte reconhecia a Coletiva de Artistas de Joinville como

uma das mais significativas e respeitadas vanguardas na arte.

A Coletiva de Artistas traz a Joinville ares de modernidade, a cidade que tem as retóricas de cidade do trabalho, cidade das bicicletas e claro a Manchester Catarinense, tinha traçado urbano bucólico, ares provincianos, mas aspirando a modernidade, que se destacava no então Edifício Manchester que para Vicente, Lamas e Marmo (2023, p. 5) foi “projetado para representar a força da industrialização joinvilense, o edifício leva em seu nome o epíteto atribuído a cidade. O discurso sobre a Manchester Catarinense” que reverbera até a atualidade.

A Coletiva de Artistas deixou sua marca na cena artística de Joinville, permanecendo ativa por 45 anos consecutivos, viajando por Santa Catarina e outros estados brasileiros. Devido à sua longevidade e significado, tornou-se um dos eventos de artes visuais mais tradicionais no estado catarinense.

Ao longo dos anos, esse evento importante passou por diversas transformações, com diferentes abordagens sugeridas por curadores e críticos renomados no cenário artístico nacional e internacional. Em reconhecimento aos relevantes serviços prestados à cultura de Santa Catarina, a Coletiva de Artistas de Joinville foi agraciada em 2006 com a Medalha do Mérito Cultural “Cruz e Souza”.

Os 11 pioneiros como são denominados os artistas que iniciaram a Coletiva de artistas Joinvilenses, Albertina Ferraz, Antonio Mir, Edson Machado, Hamilton Machado, Índio Negreiros da Costa, Luiz Henrique Schwanke, Maria Angelina Keller do Valle, Mario Avancini, Nilson Delai, Odil Campos Victor Kursancew em 8 de março de 1971 se reuniram para expor as suas obras no antigo Departamento de Educação e Cultura, na Praça Nereu Ramos.

Estes então jovens artistas cobravam do poder público um espaço adequado para seus trabalhos serem expostos, criarem um circuito de arte e até mesmo ser um ponto aglutinador de discursos, diálogos e uma identidade artística. Não podemos deixar escapar o contexto histórico na qual a Coletiva é criada, estamos em meio a um governo militar e uma profusão de experiências artísticas como Tropicalismo, Jovem Guarda, movimento concreto e neoconcreto.

Os artistas da Coletiva inauguraram um período de trânsito, de poéticas, de arte, de alargamento de espaços e até mesmo de período artístico. Neste período em que os artistas estão produzindo nos mais distintos suportes, percebemos que Joinville inaugura um discurso artístico muito forte e consistente que traz à tona o processo de contemporaneidade na arte em Santa Catarina parte de uma fluidez do circuito de arte instaurado entre o Vale - Norte e analisando a poética dos artistas que participam desses circuitos, é possível compreender a significação desse

movimento artístico para as artes visuais de Santa Catarina.

Entretanto, ressaltamos que as reflexões realizadas a partir dos acervos documentais e artísticos das instituições que hoje salvaguardam esses acervos (sejam eles: documentais, bi ou tridimensionais), remetem à articulação da arte com o patrimônio cultural, pois o movimento desses circuitos artísticos evidencia o quanto esses artistas contribuíram para a institucionalização da arte e para a construção de um patrimônio artístico.

E deste modo podemos estabelecer que a Coletiva de Artistas fez um movimento que podemos sugerir na forma da ecoMuseologia, quando os artistas se tornam atores durante o desenvolvimento, implementação e manutenção do processo de criação do Museu de Arte de Joinville. Percebemos isto quando analisamos os documentos na qual, Albertina Ferraz e Edson Machado estão presentes nos processos, sejam eles de aquisição/ formação do acervo, bem como no processo de instalação e abertura do museu.

Devido a essa relação entre o artista e o meio no qual transita, foi possível acionar para compreender esse processo Waldisia Rússio (2010), que explica a relação profunda que existe entre sujeito e o objeto, seja ele fruto de uma narrativa ou produção seriada de uma indústria. O artista buscou essa relação estabelecendo o fato museal, o que aborda Waldisia Rússio (2010, p. 123) “à relação profunda entre sujeito conhecedor e objeto que parte da realidade sobre a qual o homem atua, sugere que ele tem admiração pelo objeto”.

Aqui, podemos estabelecer uma conexão entre obra de arte e seus desdobramentos. Todo esse vínculo que os artistas pioneiros da Coletiva de Arte estabelecem com o circuito e com a crítica de arte se solidifica na institucionalização da arte, quando surge o Museu de Arte de Joinville. Deste modo podemos afirmar que a Coletiva de Artes de Joinville foi o epicentro de todo um movimento fora da capital que trouxe uma contemporaneidade para a arte em Santa Catarina e estabeleceu diálogos com outras regiões do estado.

A coletiva é um “estado em movimento”, trouxe um circuito de arte, movimentou artistas, instituições, formou curadores, fomentou público para a arte, fez a cidade ter um trânsito artístico, gerou acervos para as instituições e estabeleceu pontos de conexão entre o circuito de arte de Joinville de Blumenau.

E nesta contramão também surge em Joinville a Galeria “Lascaux”, inaugurada em Joinville em 1976, por iniciativa de Marina Mosimann, mantida aberta até os anos 2000. Segundo Pedroso (2018, p. 29), “o projeto equivale naquele momento a plantar sonhos no deserto, pois pouco ou quase nada há na cidade no

que se refere ao mercado e valores estéticos".

Mas quero elucidar nesse momento o papel de Marina Mossimann para a arte de Joinville e para o MAJ como algo imensurável, como a escrita deste trabalho não segue uma linearidade, irei aqui estabelecer então essa pausa entre a Coletiva de Artistas e o histórico de criação do MAJ para descrever brevemente a importância de Marina Mossimann para Joinville.

Marina Mosimann inaugura em 30 de abril de 1976 a Galeria de Arte Lascaux e deste momento surge a figura do marchand que mudaria os rumos da arte Joinvilense, inicialmente a galeria supriria a demanda da falta de espaço para exposição e venda de arte na cidade. Porém o que talvez não imaginariam é que a figura de Marina iria ser fundamental para compor o mercado de arte no estado, é certo que o trânsito entre artistas de Blumenau e Joinville se deve a relação de Marina e Lindolf Bell. (Peyerl, 2019)

Além de criar essa ponte entre as cidades de Blumenau e Joinville, Marina Mossimann foi também responsável pela 1ª Pan'arte – Panorama Catarinense de Arte, em 1977, decorrente da união entre Galeria "Lascaux" e Companhia de Turismo e Empreendimentos de Santa Catarina (CITUR), que perdurou nas outras duas edições em 1979 e 1981. Marina Mosimann traz para a curadoria desta exposição Harry Laus, um dos mais importantes críticos de arte do Brasil naquele momento. A Pan'arte foi um marco para a arte de Santa Catarina, reunindo 500 artistas e trazendo críticos de arte do eixo Rio-São Paulo. (Peyerl, 2019)

De 1989 a 1992, assumiu a coordenação do Museu de Arte de Joinville, trazendo para a cidade um circuito de arte existente no eixo Rio-São Paulo. Boa parte do seu êxito como coordenadora da instituição se dá segundo Pedroso (2010, p. 48) "a credibilidade ao longo da trajetória como galerista assegura o apoio empresarial a gestora. Sempre alguém cede aos apelos- ora de dinheiro, coquetel ou catálogo, ora da presença e escuta, ora do aval ou da indicação de um outro possível parceiro sensível e endinheirado."

Dentre seus grandes feitos como coordenadora da instituição, Dona Marina como é conhecida ainda pelos funcionários do museu, traz a Joinville em 1990, uma exposição que mexeria com a estrutura museológica. Em parceria com o MASP, a "Série Bíblica" de Portinari desembarca em Joinville em 1990 e em 1992 era a vez de "As Bailarinas" de Degas, com um esquema de segurança 24h e com o apoio de seguradoras e empresários, o Museu de Arte de Joinville entra então para o circuito de arte nacional.

Figura 27 – Painéis Portinari – MAJ

Fonte: Acervo documental MAJ.

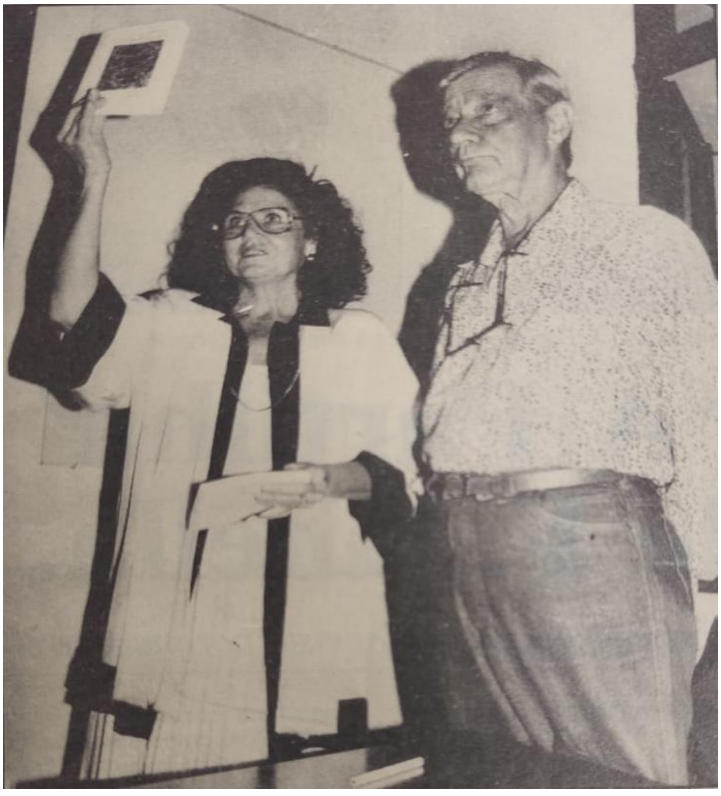
Figura 28 - Exposição Degas

Fonte: Acervo documental MAJ.

Posteriormente, em 2003, foi convidada a assumir novamente a gestão pública em que permaneceu até 2008 e desta vez trouxe a Joinville exposições de caráter internacional. A exposição “Camile Claudel, a sombra de Rodin” foi montada em 2007 e de maneira incansável esteve à frente do museu quando a instituição completou seus 30 anos e Marina lançou o catálogo do museu “MAJ 30 ANOS”, desvelando assim o acervo existente na instituição para que todos pudessem ter acesso. Além disso, Marina Mosimann teve um papel imprescindível no que tange à criação do Instituto Schwanke e à sua promoção, fazendo parte do corpo administrativo até 2018. (Pedroso, 2018)

Esse trânsito artístico que Marina Mosimann inaugura com a galeria Lascaux vai colocar os artistas de Joinville em contato com outros espaços da arte, a Coletiva de Artistas vai se expandindo e novos artistas vão a incorporando. E com isso, é inevitável que a cidade tenha seu próprio espaço de arte, com isso a criação do Museu de Arte de Joinville deu-se através da Lei 1.271, de 15/05/1973. Mas a elaboração do Regimento Interno e a implantação do Museu tiveram início só em 1975, sob a responsabilidade de duas comissões especialmente nomeadas para as tarefas de organização, culminando na sua inauguração em 03 de setembro de 1976.

Figura 29 - Marina Mosimann e Harry Laus



Fonte: Clipagem acervo documental MAJ.

Nessas muitas camadas de reivindicações de discurso de criação do museu o que vai mais nos elucidar pelo fundo documental do museu, são os importantes gestores que o museu teve nos seus primeiros 10 anos e o impacto que eles vão causar para o desenvolver da arte, da instituição e até mesmo da poética dos artistas. Anteriormente citei Marina Mosimann como uma *marchand* que vai propagar e articular o Museu de Arte com outras instituições brasileiras, vai agregar grupos de gravuristas e trazer o público para o museu.

Agora devo trazer a cena um dos mais importantes críticos de arte de Santa Catarina, Harry Laus, que chegou a Joinville em 23 de agosto de 1980 com a missão de administrar o Museu de Arte de Joinville. Harry Laus era um dos pilares da cultura catarinense, criou, criticou e organizou todo um circuito artístico, sem contar na sua importância para a crítica de arte brasileira.

Figura 30 - Harry Laus - Chegada no Museu de Arte de Joinville

Laus e os planos para
Museu de Arte da cidad

crítico de arte catarinense
y Laus, que assumiu a dire-
o Museu de Arte de Joinville,
m seu plano de trabalho, ela-
do. Entre outros aspectos, irá
mentar o setor administra-
e artístico.

egundo Harry Laus, será feita uma
ização interna do acervo, com
ificação, avaliação, codificação e
tro em fichário; da biblioteca, com
tamento catalográfico para dei-
em condições de consulta do pú-
do patrimônio, levantando os bens
ciáveis e não depreciáveis, bem
do material fixo, com o correspon-
fichário patrimonial. Será feito
ém um controle do material de con-
, revisão de pessoal, como de secre-
e das atribuições de cada funcioná-
ixando normas de ação e comporta-
o. Um estudo pormenorizado do
regulamento também será reali-
, visando, segundo o futuro diretor a
lizá-lo de acordo com outros órgãos
êneres do País e, "inclusive,
participarão e

AÇÃO
terá também uma
Serão enviadas cir-
, museus e galerias
ber material infor-
s artísticas nacio-
com o objetivo de
rmado e em condi-
sim como sondar as
ercâmbio de exposi-

Um boletim informativo será orga-
ado, de ampla divulgação, contendo
ormações das atividades do museu,
n como citação nominal dos doadores
obras-de-arte e livros para o acervo e
lioteca. Além disso, serão preparados

"press-re
bre expo
buição p

Exp
por todo
museu,
com art
como c
que sirv
de arte
dos Artistas de
dos Novos", com a possibilidad
de realizar coletivas de artista
tras cidades do Estado".

O novo diretor pretende a
dois em dois anos, realizar o "S
nal", de caráter nacional; a e
Triangular (destinada a promo
artistas locais ou não; individu
de promover atividades parale
ciclo de palestras sobre arte,
suais, com exibições diárias.

Concluindo, disse Harry L
objetivo central deste plano d
"é fazer do Museu de Arte d
um organismo vivo e palpitant
cidade em que está situado, c
transcender as fronteiras não
pria sede como também do
Santa Catarina".

Além de crítico de arte,
é jornalista e escritor. Como
arte, é membro da Associaç
cional de Críticos de Arte,
arte da firma Serigrafias Ko
dor da Galeria Cultura Ko
Paulo).

Junto às artes locais, p
inauguração do Museu de Ar
tando a exposição, apreciaç
lizada dos trabalhos de 15
apresentação para a mostr
ção Coletiva. Também orga
sentou 20 artistas para cole
rianópolis apresentação
para individuais de vários

FESTA PARA
HARRY LAUS

Os artistas plásticos de Joinville estão preparando uma grande festa para marcar o início das atividades do crítico Harry Laus à frente do Museu de Arte.

Satisfeitos com o Prefeito Luiz Henrique, que atendeu à solicitação dos artistas, eles agora, segundo alguns, estão dispostos a cerrar fileiras em torno do conhecido homem de artes que é Harry Laus, contratação que se espera venha trazer união à classe e intensificação das atividades artístico-culturais em Joinville. Amém.

Fonte: Acervo documental MAJ.

O papel de Harry Laus para o MAJ foi desde a sua admissão trazer a instituição ao cenário artístico nacional, logo de 1980 a 1982 cumpriu com o que se propunha e expandiu o olhar dos artistas. Atualmente, a biblioteca do MAJ leva o nome de Harry Laus, o acervo conta com obras que foram incorporadas ao acervo por meio de doação de artistas amigos de Harry Laus.

Harry Laus como crítico de arte abriu porta para muitos artistas, aconselhou tantos outros e nas instituições museológicas as quais passou, teve o cuidado de ampliar o acervo, no caso do MAJ fez uma doação de uma obra de Lygia Clark, que até hoje é uma das mais imponentes do acervo do museu. Além do mais, a sua preocupação em gerenciar os acervos ia além das doações, em seu período na coordenação do museu adequou salas expositivas, criou espaços para o diálogo e fortaleceu a Coletiva de Artistas.

E o que me leva a crer é que um dos documentos encontrados no fundo documental e que me elucidam a localização do MAJ conceitualmente possa ser concebido por Harry Laus, entendendo todo o seu conhecimento e toda a sua trajetória, o que me chama atenção é:

> Desde a sua inauguração, o MAJ tem prestado serviços à comunidade, procurando atuar em concordância com os três princípios básicos de atuação museológica previstos pela UNESCO: educação, investigação e exposição dos trabalhos artísticos. Conta hoje com um acervo com torno de 206 obras e, uma biblioteca em fase de organização, para pesquisa popular. (MAJ, 1982, s.p.)

O que logo fez meus olhos brilharem para esse documento concebido em 1982, dado o marco temporal que é descrito como “com 6 anos de idade”, logo o museu que foi inaugurado em 03/09/1976, é trazer a UNESCO como um dos pilares de construção museológica, reafirmo que, para um museu do interior de Santa Catarina, em meio a uma cidade que se expandia industrialmente e recebia as levas de migrantes, um museu ter como seus pilares basilar os princípios da Unesco era algo inovador.

Além de coordenar o museu com essa percepção museológica, Harry Laus também atualizou o regimento interno e o conselho consultivo, trouxe o olhar do crítico para a produção dos artistas locais, fez do museu um laboratório para os artistas e abre caminho para a contemporaneidade.

É durantes esses primeiros anos de existência do museu, que houve muita movimentação e atividade. Os artistas transformaram o MAJ em seu estúdio e local

para intercâmbio de ideias. Além das exposições, o espaço sediou sessões de cinema, discussões, performances musicais, teatrais e de dança, lançamentos de livros e desfiles de moda. Críticos se juntavam aos artistas locais para analisar suas obras e convidá-los a expor em todo o país. O ambiente agitado foi ainda mais fortalecido com a inauguração de um bar no subsolo do museu.

Deste modo percebemos o quanto a Coletiva não perde de vista o MAJ, o quanto ela permeia e reivindica esse espaço como parte dela e dessa história transformadora. A Coletiva serviu sempre como um campo de experimentações, de diálogo com o período a qual se encontra, é uma das porta vozes da produção artística da cidade e referenda a produção artística bem como ocorre com o Salão Paranaense.

Desde que o poder público em 1976 entrega o Museu de Arte de Joinville, o imóvel havia sido desapropriado após a morte de Helene Trinks Lepper, em 1973, o então casarão de Ottokar passa a ser o Museu de Arte de Joinville (MAJ).

Figura 31 - Sra. Marisa Lobo Campos e o museólogo Alfredo Russins, no dia 03 de setembro de 1976

Fonte: Acervo documental MAJ.

O museu se tornou uma das mais importantes e sérias instituições de arte do estado de Santa Catarina, legalmente o museu foi instituído em maio de 1973 com o intuito de acolher, abrigar e preservar o patrimônio artístico Joinvilense, além de amparar, estimular e divulgar a criação artística. O primeiro gestor do então Museu

de Arte de Joinville, Edson Busch Machado acompanhou diretamente todos os trâmites para que a antiga residência se transformasse em museu. (Peyerl, 2019)

A abertura da primeira exposição na sede do Museu de Arte de Joinville, contaria com a homenagem a três importantes artistas catarinense, estabelecendo assim um diálogo entre o moderno e o contemporâneo sendo estabelecido, Martinho de Haro, Elke Hering e Mário Avancini que inauguraram a sala de exposições temporárias.

Começava então a formação do acervo do MAJ, formado por obras nas tradicionais categorias de pintura, escultura, desenho e gravura, além de expressões contemporâneas, como objetos e instalações, tendo como critérios o valor artístico e o valor histórico das obras.

Segundo Oliveira, o acervo foi formado,

> Seu acervo foi iniciado com as obras que se encontravam no antigo Departamento de Educação e Cultura, e essas primeiras obras eram produções de artistas locais, mais tarde ampliadas para obras de artistas reconhecidos a nível nacional e internacional, adquiridas por meio de doações. (Oliveira, 2009, p. 27)

O acervo hoje é composto por 1026 obras de diferentes estilos, técnicas e épocas, o acervo do MAJ representa um importante legado para a arte estadual e mesmo nacional, com obras de Lygia Clark, Siron Franco, Fernando Lindote, Luiz Carlos Brugnera, Poty Lazzarotto, Rubens Gerchmann, Luiz Henrique Schwanke, Rodrigo de Haro, Antonio Mir, Chromiec, Elke Hering, Flávio de Carvalho, Rubem Grilo, Regina Silveira, Juarez Machado, Eli Heil, Silvio Pléticos, Hamilton Machado, Amandos Sell, entre outros.

Vale lembrar que por 19 anos (2000-2019) o museu ocupou espaços na Cidadela Cultural, que serviu como um anexo do MAJ, inicialmente com exposições de artistas locais, exposição da Coletiva de Artistas até ocupar espaços a serem destinados para Reserva Técnica. Durante a pandemia o museu ficou fechado reabrindo somente em dezembro de 2022.

O MAJ é um museu em movimento, em 22/10/1985 era uma de suas premissas: a promoção, o compromisso como um organismo vivo e dinâmico no seio da comunidade. E ainda hoje segue sendo esse movimento, de portas abertas e com um diálogo atento as demandas da comunidade. A 46ª edição da Coletiva de Artistas realizada em 2019, trouxe um recorte de objeto de arte, vídeo, desenho, instalação e performance. A exposição não foi realizada no MAJ e sim um recorte devidamente adaptado para o interior da Galeria Municipal de Arte Victor Kursancew

(GMAVK).

A Coletiva de Artistas trouxe a contemporaneidade para a arte de Joinville, fez do MAJ um campo fértil de discussão artística e abriu para a possibilidade de quebra da moldura. Compartilharam os seus corpos em movimento, as diferenças e a manifestação artística digna de ser reconhecida como uma obra. Deste modo é por meio da performance que a interpretação se revela como um diálogo entre corpos do passado e do presente, encontrando-se nessa oportunidade de interação mútua. O corpo em movimento atua como um criador de significados que absorve e reelabora lembranças corporais, as quais podem ser pessoais e subjetivas, ao mesmo tempo em que se conectam com uma memória corporal externa, compartilhada social, histórica e dialética.

4.4 O corpo em movimento: O Museu de Arte de Joinville como eixo propagador

O que acontece com a vida das coisas quando elas adentram o museu e o que faz com que elas desapareçam? Me propus a pensar sobre isso entrando pelo museu em silêncio, quando ele estava fechado para o público e tentei sentir e sinalizar cada sensação que meu corpo sentia, afinal desde o começo desta escrita me coloco como uma museóloga pesquisadora ou uma pesquisadora museóloga.

Se eu fechar meus olhos agora ainda posso descrever o que foi aquele momento, a transição do corpo pelo espaço, as paredes brancas e frias, as texturas do *dry wall*, da parede de alvenaria, o silêncio do espaço e o som dos passos que andam de lá para cá num jogo de luz e sombras. As muitas cores das obras na parede, as formas, o modo como as esculturas estão colocadas e que impedem de se ser um cubo branco de rápido trânsito.

Essa é uma breve descrição do sentir do corpo, do modo como fecho os olhos e acesso o espaço expositivo do MAJ. O deslocamento do corpo, os passos, o que é sensível passa a ser escrito, de certa forma é legitimado, afinal está em um espaço de culto. O corpo é a memória que se encarna, que não se reproduz, mas que interpreta e revisita num ato contínuo de movimento. Deste modo a performance, a dança, o happening contribuem para o museu, sendo este uma instituição que está relacionada a produção de objetos estáticos e o movimento permite repensar a memória e o campo do patrimônio no que tange o imaterial.

E pensando neste corpo em movimento e no que permeia, no que se institui, dentro de um procedimento de regras, transforma o que é bem (objeto) em algo musealizado, afinal pesquisamos para o objeto, educamos a partir do objeto,

exposmos o objeto tudo entorno dessa aura mítica de algo que perde a função viva e torna-se morte.

E é sobre a pulsão de vida, de tornar-se um objeto que trago poema de Galeano (2004, p. 138) intitulado “Janela sobre o corpo”: “A Igreja diz: o corpo é uma culpa. A Ciência diz: o corpo é uma máquina. A publicidade diz: o corpo é um negócio. E o corpo diz: eu sou uma festa”.

Uma das citações famosas de Eduardo Galeano aborda as diferentes perspectivas em relação ao corpo, segundo os preceitos da igreja, da publicidade e da ciência. Enquanto para a igreja o corpo representa pecado, para a ciência é visto como uma máquina e para a publicidade, como um produto comercial.

Na minha ótica, o corpo é uma celebração. Ele desempenha funções, proporciona diversão, por vezes exagera, contribui para nossa identidade e tem um aspecto social. Sua natureza festiva é o motivo pelos quais pessoas e instituições almejam controlá-lo tanto. Vivemos em uma época que tenta impor uma moderação nessa celebração, tentando transformá-la em uma lógica de corpo-robô.

Quando marco o corpo em movimento como parte deste processo da museobiografia, é o processo que se deriva e perpassa a musealização, não se escreve sobre experiência, mas sobre conhecimento derivado da experiência, o conhecimento sobre a experiência é tanto conhecimento sintético, corporificado, quanto conhecimento “prático” enraizado em suposições sobre a ação.

Os processos de musealização ainda não conseguem preservar plenamente o corpo em movimento devido às técnicas de registro documental. O corpo é considerado um campo expandido que pode ser compreendido como um campo de conhecimento, acessado por meio de um instrumento de alta qualidade e excelência genética. Dessa forma, somos atravessados por uma infinidade de experiências no cotidiano, as quais o corpo acessa, assimila e incorpora, absorvendo aquilo que vemos e vivemos.

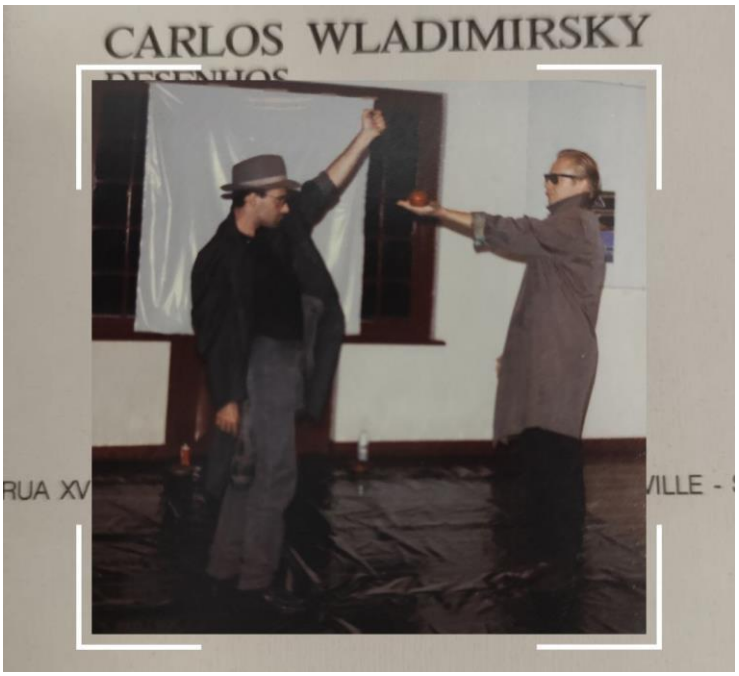
Nem tudo é retido; há coisas que simplesmente passam, atravessam e desaparecem. Contudo, há aquelas que permanecem, moldando todas as nossas vivências por meio do corpo, inclusive os processos de musealização, que podem se transformar em uma museobiografia. A busca por esse conhecimento ocorre de forma gradual, através de camadas de compreensão. A memória incorporada pode ser tão ressonante e tão rica em história quanto as obras em exibição nas galerias.

Pensar em escrever uma história da escrita corporal, do corpo que podemos tocar, que performa diariamente, que evidencia as tensões, criam um alvoroço que conecta passado e presente, e é neste alvoroço da história que trago o olhar para o

corpo em movimento dentro do espaço expográficos do MAJ. Isto que para Foster (2020, p. 57) “de repente faz algo maravilhosamente aberrante: para de funcionar, se sobressai ou de alguma maneira emerge fora dos limites do que era concebível”. E é deste limite do inconcebível que o MAJ se torna um ponto fora da curva quando pensamos em museobiografar o movimento, e tudo isso em decorrência a Coletiva de Artistas de Joinville.

Em 1986 ocorre no MAJ uma exposição de desenhos do artista gaúcho Carlos Wladimirsky, no dia da abertura da exposição em 06/06/1986 foi realizada a primeira performance dentro do espaço do museu e junto as obras. A performance contava com Carlos e Marcos Rück então artista joinvilense, além da exposição e da performance, Carlos ainda ministrou um curso de expressão gráfico e corporal no museu.

Figura 32 - Carlos Wladimirsky e Marcos Rück



Fonte: Acervo documental MAJ.

Pós essa primeira performance acontecer no MAJ em 1986 podemos colocá-la como um marco para o corpo em movimento no museu e para a arte joinvilense, pós essa performance, somente em 1988 vamos novamente ter registros de performances, e isso coincide com a criação do Grupo Papirus.

O Grupo Papirus nasce de uma disciplina da Prof.ª Silvia Sell Duarte Pillotto no curso de educação artística da então Fundação Educacional da Região de Joinville, hoje Univille, a primeira performance do grupo ocorre em um encontro de arte educação. Segundo Pedroso (2010, p. 70) “em 1989, na 19ª Coletiva, esses jovens submetem-se a julgamento e entram na mostra com trabalho Caixa: a prisão

dos inocentes”.

Este trabalho rende ao Grupo Papirus uma menção e o convite para que em 1990 realizasse a ativação da performance no Museu de Arte de Santa Catarina e no Panorama do Volume 90, ambas apresentações a convite do curador e crítico de arte Harry Laus. O papel de Harry para o Grupo Papirus é um divisor de águas, é ele quem abre as portas do circuito de arte para o grupo.

Figura 33 - Grupo Papirus

Fonte: Acervo documental MAJ.

Para André Lepecki (2020) somente a testemunha vê a performance inteira, quando falo da performance como um objeto passível de ser musealizado, isso perpassa pelo campo da museobiografia, é quando o corpo do artista ou do bailarino não é desassociado do estado da arte. É o outro, o museu e o corpo numa relação profunda, é como visitar uma exposição que não está lá, que está em contínua deambulação pelas ruas até que se finde o seu tempo.

A história do Grupo Papirus está atrelada diretamente as Coletivas de Joinville, participou ativamente nas seguintes edições:

> em 1992 com “mala arrasta e rompe o espaço”, em 1993 com “O salto preso pela cordada porta: socorro é a forca”, em 1999 com o – “do ovo- homem ao homem- ovol”, e em 200 com “cortes cortantes entrelaçados de lágrimas III, e a última inserção ocorre em 2002, na 32ª Coletiva com “O que agoniza em Joinville”. (Pedroso, 2010, p.70-71)

Figura 34 - Carlos Franzoi, performance

Fonte: Acervo Documental MAJ.

De um grupo que formou mais de dez participantes o Papirus tornou-se um duo, de 1997 a 2006 a artista Linda Poll e o artista Franzoi que participaram ativamente do Papirus desde o começo, seguiram performando e sendo inspiração para mais dois grupos que se formariam em 2002 o NIC (Núcleo Integrado de Cultura), o Ímpar e mais tarde ainda surgiria o P.S (Priscila dos Anjos e Sérgio Adriano).

As performances e as coreografias desafiam a natureza das exposições, quebram com a lógica do cubo branco e da assepsia museológica, questionam o papel de um curador, o colocando em um outro espaço na qual se assemelha com um coreógrafo, dramaturgo, um escritor, um construtor de repertório com uma radicalidade nos limites, sejam eles da arte ou da dança.

A busca por indexar o movimento cria a vontade de fazer, a intuição e desejo, pensar a museobiografia a partir desses corpos que constroem a história da performance no MAJ, é acessar o museu através do corpo de quem o acessou pelo menos uma vez, é o corpo que se torna um objeto, é a forma como o tempo presente

salvaguarda a obra em movimento.

O corpo de Franzoi para quem o encontra nas ruas, é o corpo que arquiva o outro, reconhecemos nele o corpo do outro, do estrangeiro na nossa bagagem cultural, quando buscamos referencias de performances e obras em movimento ele e Linda Poll são as nossas referências, quando os encontramos pelas ruas percebemos o quanto o seu corpo é histórico, imbuído de uma semiose construída mutuamente com o público.

Em 2014, Franzoi realiza uma performance intitulada (im)pressões em nós e sua curadora Leticia Mognol no texto que abre a exposição já anuncia:

> “suas ações de performance se constituem no silêncio de micromovimentos, no qual pela respiração ritmada, meditação e autocontrole juntam-se leveza e peso, ampliando o gestual num crescente com fluência a subidas, giros, aberturas, pressão e impressões do seu corpo sobre a superfície. Sua gestualidade é sua escrita personalizada”.(Mognol, 2014, s.p)

Museobiografar é o processo que deriva da musealização, é parafrasear a filosofia, exponho logo existo, se o objeto ao adentrar ao museu ganha esta aura mítica, com cunho historicizado e é “eternizado”, os riscos do corpo em movimento são os mesmos do que qualquer objeto. É o que Artaud (1983) vai nos provocar arefletir sobre o abandono aos automatismos, é diferente do corpo cartesiano, é uma prática ou um conjunto de práticas que se constitui na experiência limite.

Figura 35 – Franzoi: Corpo (im)pressões de nós

Fonte: Acervo Documental MAJ.

O MAJ segue trazendo as práticas de corpo em movimento para um diálogo junto a musealização, de uma forma em que a disciplinarização do corpo se torna insurgente e é atravessado segundo Greiner (2005) pela mecânica do vivente, essa relação do corpo com o espaço de poder que é o museu e do processo de torna-se objeto de arte que muda com o deslocamento do espaço tempo.

Seguindo esta linha da performance dentro do espaço expositivo do MAJ, devemos lembrar que o museu teve seus espaços anexos que trazia um movimento para a instituição até 2019, os anexos da Cidadela Cultural, esta ocupação do museu nesses galpões trouxeram uma dinâmica contemporânea para a instituição e para a

própria Coletiva de Artistas que também coabitaram.

Na 40ª Coletiva de Artistas em 2011, o Coletivo “?” formado por Melanie Peter e Eduardo Baumann trouxeram uma performance em que os seus corpos interagiam com manequins na entrada da coletiva, eles seguravam o manequim de modo que as pessoas que adentravam a exposição tinham que interagir com aquela performance. A discussão de um estado da arte, dos padrões estéticos e da ditadura da beleza eram o conceito desta performance.

Figura 36 - Coletivo "?"

Fonte: Acervo Documental MAJ.

Dando um salto para novembro de 2022 e trazendo uma experiência que já faz parte desta pesquisa, o grupo Karma de Itajaí – SC, em circulação com a performance “DENTRE”, solicita o uso do espaço do museu para uma performance que iria iniciar na parte externa do museu e culminaria com o seu ápice dentro do espaço expositivo. Aqui vale o adendo de que o MAJ estava ainda fechado, é importante sinalizar que o museu fechou em 2019, devido a retirada da reserva técnica dos galpões da Cidadela e a alocação das obras temporariamente nas salas expositivas.

Logo após a transferência em 2019, tivemos a pandemia em 2020 e o museu seguiu fechado até dezembro de 2022, passando pela instalação de novas paredes de *dry wall*, a concepção do plano museológico e a reorganização da reserva técnica. Portanto quando a performance “DENTRE” foi executada pela primeira vez, o museu estava sem obras de arte em seu espaço expositivo, o que traz uma percepção para o corpo em movimento e para o público diferente do que foi em 2023 quando houve uma circulação da performance.

O “DENTRE” surge da aproximação do corpo com a arquitetura, é sobre a sobreposição de desejos entre uma performer/arquiteta e o espaço na qual ela busca o diálogo, a obra inicia e convida o público a caminhar pelo espaço do museu, do jardim ao íntimo da exposição, das salas expositivas a ocupação do museu, o movimento não aconteceu não somente com a performer, o público seguiu rastros e interagiu em cada espaço, houve uma ruptura da arquitetura de uma performance. O som, a luz e o dançar em meio ao espaço sacralizado do museu, trouxe uma nova percepção a relação que estabelecemos com o próprio patrimônio material arquitetônico.

Figura 37 - Dentre no Museu de Arte de Joinville

Fonte: Acervo Documental MAJ.

Já em 2023 tivemos no MAJ novamente o “DENTRE” com o espaço expositivo aberto, todos os olhares eram de estranhamento, e algumas perguntas eram lançadas, tanto pelo público que participava, como por alguns gestores. Como que uma performance vai acontecer dentro do museu com as obras na parede?

É nesse momento que percebo que retorno para a minha pergunta motriz desde a graduação, como que um corpo em movimento pode contribuir para o fazer museológico? E claramente a minha resposta estava ali. Contribuir com o romper

das regras, seguir em frente, movimentar e habitar em ritmos diferentes o que habitamos.

O museu como um espaço sacralizado ainda teme a conservação das obras, do acúmulo de pessoas no mesmo local, do movimento, da narrativa da vida em meio a pulsão de morte do estático objeto.

Os processos são inseparáveis do corpo e a representação de suas ações no mundo formam uma co-evolução, que Greiner (2005, p. 38) nos incita a “avançar um pouco mais para reconhecera importância da experiência com mais clareza”. E observar as evoluções é perceber que desde 1985 o MAJ traz o corpo em movimento como algo natural, que mesmo em meio a ondas preservacionistas o espaço está aberto as musealizações do movimento.

Devo confessar que estar à frente de um museu que rompe com as tradicionalidades e esgarça processos museológicos é um tanto quanto desafiador, e aceitar propor performances nos espaços expositivos é o começo de um processo transformador. Quando olhamos para trás e vemos os materiais que os performes utilizavam e as tecnologias e entendimentos que os artistas da contemporaneidade trazem do corpo é algo surpreendente.

E para isso trago para fechar esse ciclo de experiências a frente do MAJ enquanto museóloga pesquisadora ou pesquisadora museóloga a performance de Jean Smekatz intitulada “Derra_mar”, que ocorreu em dezembro de 2023 no porão do MAJ. A performance se inicia com o processo de montagem, quando Jean espalha pelo chão objetos vítreos repletos de água do mar.

É neste momento em que inicia as insurgências do artista, que leva para o espaço expositivo água do mar, ao iniciar a performance como um segundo momento do processo, Jean derrama pigmento azul nos recipientes com água do mar, essas cores vão se fundindo e os tons em azul vão tomando se entrelaçando.

O corpo de Jean baila entre os vidros e o espaço, eles se fundem e se ocupam enquanto a plateia que assiste fica tensa por ver o corpo correndo o risco de cair sob os vidros. Jean ousa em trazer esses elementos frágeis muito próximos a seu corpo, é uma desordem que seu corpo causa ao andar no limiar entre a instabilidade. O que Greiner (2005, p. 40) diz quando “existe um potencial de movimento no corpo, assim como na física há o que se chama momento de pareamento de forças, momento cinético ou momento magnético. Trata-se de uma mediação entre o corpo e ambiente, entre interior do corpo vivo e o exterior”.

“Derra_mar” é uma das performances da série “Trabalho de Corpo” de Jean Smekatz, que transcende as fronteiras da arte, é na memória do corpo do artista que reside a sobrevivência do vivo. É este corpo que traz as suas estruturas sensíveis, com as suas memórias e com a maneira de interagir com o objeto numa criação de co-evolução. O corpo em movimento como nos traz Greiner (2005, p. 64) é

> a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada e o estado da mente pode ser entendido como uma classe de estados funcionais ou de imagens sociomotoras

A origem do processo artístico brota desse labirinto de memória e subconsciente, ou de um imaginário quase aprisionado. A musealização parte desse lugar de deslocamento, do objeto que sai do cotidiano e ganha o cunho de culto, de especial, o que é um artista performer ou um bailarino se não um objeto que biografa a sua existência.

Figura 38 – Derra_Mar de Jean Smekatz

Fonte: Acervo Documental MAJ.

Museobiografar um corpo é se utilizar do processo que deriva da musealização, é quando o objeto ganha o status quo, a museobiografia é esse processo de dar status aos corpos que estão em movimento. É a pulsão que compõe a partitura do cotidiano, que permite os corpos de existirem no local que habitam. Todo esse processo de transformar o movimento em objeto, é tensionar o poder das instituições museológicas, com base em vivências anteriores, interação e diálogo, a memória incorporada pode ser igualmente profunda e histórica como as exposições em exibição nas galerias.

A nossa experiência como um espectador de obras e de exposições, quando acionamos o diálogo com o corpo do artista, somos levados a uma viagem física que nos aproximam da narrativa dos artistas ou bailarinos, o modo como acionamos as relações entre tempo presente e a história imprevisível que há em um corpo é o que se aproxima do primeiro encontro com uma obra de arte consagrada.

O corpo também é templo, são agentes da história tanto quando os objetos estáticos, é possível nos apropriarmos das narrativas e apreendê-las, legitimá-las e decodificá-las. Os processos que nos fazem aproximar de uma exploração inteligente e espirituosa de vivenciar uma jornada coletiva com performers e bailarinos, que se movem para frente e para trás pela exposição.

O processo de museobiografia vai coletar e categorizar algo diferente de artefatos, a museobiografia é desenvolvida das nossas próprias "coleções" de memórias, eventos, performances, treinamento, feriados, ferimentos que cada um de nós carregamos.

O MAJ é um museu pautado desde a sua criação em princípios museológicos como a UNESCO, ou seja, é um museu com definições que vão muito além dos limites que muitos museus no Brasil foram concebidos. O MAJ tem proporções polifônicas que já reverberaram por todo o estado de Santa Catarina e pelo Brasil, hoje é um museu que busca reestabelecer seu lugar após anos de desamparo.

Pensar o corpo em movimento a partir das diretrizes do museu é compreender que a museobiografia parte de um deslocamento da musealização e vai para um caminho da bricolagem, que os processos eurocêntricos da musealização não cabem na realidade de um corpo em movimento. Assim como o Museu da Pessoa que captura o movimento e o transforma em acervo digital, o MAJ tem a possibilidade de expandir o processo de escrita biográfica de um corpo em movimento.

Este é um momento em que a contemporaneidade tenciona os processos coloniais da Museologia e busca um olhar suleante, com novos formatos sejam eles expositivos, sejam eles de pesquisa ou educativos. O MAJ desafia e subverte as noções tradicionais de museu quando coloca em cena nas suas salas expositivas a performances e coreografias como obras encarnadas.

Trazer os corpos não normativos para a cena museobiográfica é ocupar espaços que a narrativa, discursos e memórias não dariam conta de ocupar de forma tradicional. Os corpos foram ameaçados por uma pandemia, correram riscos, os museus foram fechados, tornaram-se templo do vazio, performar e dançar tornaram a busca pela narrativa algo mais possível, está escrita nasceu dos dias vazios e distantes. O corpo como um movimento abriu espaço para continuar a ter esperanças, a dimensão política que reveste o cotidiano museológico abre-se para uma nova percepção de dimensão evanescente por meio da performance e da dança afinal o museu é lugar para todos os corpos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa se torna flutuante quando estamos abertos para o diálogo com as fontes, porém é necessário descobrir por onde caminhar. Questionamentos são inevitáveis e a todo momento nos colocamos em tensão sobre os processos de escolha para isso, vou recorrer ao dicionário para trazer o significado de “PROCESSO”:

> 2 Ação ou operação contínua e prolongada de alguma atividade; curso, decurso, seguimento: “No dia seguinte, A Manhã abre, em festa, as suas manchetes, contando todo o processo do suborno […]” (NR).
> 3 Sequência contínua de fatos ou fenômenos que apresentam certa unidade ou se reproduzem com certa regularidade; andamento, desenvolvimento: “Porque é preciso dizer que já há muito tempo eu me desprendera da religião trazida do colégio. O processo foi lento, como uma vagarosa desagregação, sem surpresa nem violência” (RQ).
> 4 Método empregado para se fazer alguma coisa; maneira, procedimento. (Michaelis, 2024, *online*)

Se eu puder definir poeticamente uma palavra que permeie e dê corpo para essa escrita de tese é processo, portanto, esta tese acontece na invenção de si, na intervenção do cotidiano, da vida que acontece nos desdobramentos diários. Narrar meu corpo e me colocar na escrita desta tese, me faz pensar em “corpoação”, um corpo que traz marcas no movimento, no modo de pensar, no peso que é marca latente e que tantas vezes fez esse corpo ser encarcerado.

Quando falamos em corpo em movimento, estamos falando de um deslocamento da discussão objeto museológico e da prática museológica, saímos da discussão tradicional e da dependência de uma materialidade e partimos para uma percepção da cotidianidade, do fluxo da vida, o que Certeau (1990) vai abordar na invenção do cotidiano. Estamos longe de pensar que cotidiano é repetição, ele vai desenrolando com as pessoas, é esse emaranhado de atividades entrecruzadas. É essa bricolagem, a maneira dos povos de transformação e não de repetição.

E são nessas práticas de entrecruzamento, de fluxos não combinatórios que a vida se desenvolve e que o corpo em movimento pode ser museobiografado. Quando um bailarino, performer, artista, ou qual desdobramento que a arte venha tomar e que seja incorporado nos cânones da História da Arte, possa tornar-se objeto, é neste

ínterim que mapeamos as funções “e ações no mundo, entendidas, finalmente de modo inseparável e a partir de seus modos de organização.” (Greiner, 2005, p.19)

Entender que é necessário expandir o campo do patrimônio e, em especial, o campo museal para um diálogo além da materialidade do objeto, entendendo que o corpo do dançarino/performer em movimento pode se tornar passível de ser musealizado. Então, a partir da questão motriz na qual investigo se, o corpo em movimento no museu contribuiria para propor novas questões sobre o fazer museológico?

Esta tese claramente se ampara nas (im)possibilidades de um campo metodológico da Museologia, que se pauta em dados momentos em trabalhos técnicos. Ao problematizar as formas como o corpo pode ser inserido no espaço museológico tive desafios que me levaram a tensionar a minha postura como uma técnica.

Quanto mais camadas eu acessava, mais meus próprios paradigmas bailadores da profissão voltavam, até brincava algumas vezes de me sentir tendo um anjo e um diabo conversando o tempo todo, um em cada orelha que me incentivavam e ao mesmo tempo me faziam recuar.

A escrita desta uma tese talvez se pareça como o próprio desenvolvimento do corpo. A cada momento se perfaz um movimento de busca por palavras e gestos. E foras estes que nos últimos anos me atravessaram.

Foi assim que esta tese surgiu, entre outas questões, da minha corporalidade, pois a minha corporalidade, museóloga pesquisadora e uma pesquisadora museóloga que vive e dança com seu corpo e a outros corpos vivos ou não em meio aos objetos e formas de museus. Dos meus anseios e incômodos, das minhas anotações e investigações que surgiram alguns das problemáticas que abordei neste texto.

Dentro dos objetivos que me propus, muitos foram ficando pelo caminho, enquanto a pesquisa iria se expandindo. Contudo alguns objetivos foram necessários para analisar e compreender o as transformações que os museus passaram por meio dos conceitos de museus definido pelo ICOM desde a década de 1940.

Ao problematizar as formas como o corpo é inserido dentro de um espaço museológico, foi necessário repensar o papel dos museus que tem como responsabilidade a salvaguarda e comunicação de coleções que com artefatos tangíveis, trazendo assim o corpo como um acervo de memórias corporificadas e dialógicas.

E a percepção da importância do corpo em movimento para a dança e a performance como um agente passível de musealização. No entanto, quando busquei formas de musealizar o corpo em movimento não consegui capturar, afinal o corpo é algo fluído, vivo e não estagnado.

E a partir daí começa então uma busca por algo que poderia se aproximar de um processo museológico, afinal um corpo vivo é algo que ainda não é muito visto como um objeto dentro de espaços assépticos dos museus. Para um processo museológico foi necessário me utilizar de algo, que metodologicamente fosse construído na tese, para isso foram pelo menos dois anos tentando desmistificar os processos de musealização.

Sendo que como profissional do campo, os procedimentos técnicos de uma musealização dominamos, mas como dominar o processo de algo que não é palpável e que pode ter fim a qualquer momento?

Ao passo que tive que compreender que um corpo em movimento é um processo e que não se encerra quando adentramos no museu, é contínuo, é fluxo, é corpo, é vida que pulsa. E são essas pulsões que nos movem diariamente. A nossa experiência como um espectador de obras e de exposições, quando acionamos o diálogo com o corpo do artista, somos levados a uma viagem física que nos aproximam da narrativa dos artistas ou bailarinos, o modo como acionamos as relações entre tempo presente e a história imprevisível que há em um corpo é o que se aproxima do primeiro encontro com uma obra de arte consagrada.

Deste modo museobiografar um corpo é se utilizar do processo que deriva da musealização é quando o objeto ganha o status quo, a museobiografia é esse processo de dar status aos corpos que estão em movimento. É a pulsão que compõe a partitura do cotidiano, que permite os corpos de existirem no local que habitam. Todo esse processo de transformar o movimento em objeto, é tensionar o poder das instituições museológicas, com base em vivências anteriores, interação e diálogo, a memória incorporada pode ser igualmente profunda e histórica como as exposições em exibição nas galerias.

Esta tese não me trouxe todas as respostas, mesmo buscando aplicar esse processo no Museu de Arte de Joinville, no qual eu tenho todo o privilégio de acessar documentos, recortes, processos e tudo que um museu pode oferecer quando ele se torna um laboratório.

Acredito que o caminho da museobiografia é um processo que ainda não está

pronto, que segue em experimentação, mas que a partir das fotos, dos vídeos, dos recortes bricolados que utilizei como metodologia podem abrir espaço essa discussão nos museus, afinal o museu é lugar de corpo vivo.

REFERÊNCIAS

AGANBEM, G. **Reino e Glória**: Uma genealogia teológica da economia e do governo. São Paulo: Boitempo, 2015.

ALAMBERT, F. **A Semana de 22** – a aventura modernista no Brasil. História em Aberto. São Paulo: Scipione, 2004.

ANDRADE, J. C. S. **O espaço cênico circense**. 2006. 206 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: https://repositorio.usp.br/item/001563610. Acesso em: 20 abr. 2021.

ANDRADE, M. O movimento modernista. In: ANDRADE, M. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 252-253.

ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARTAUD, A. Para acabar com o julgamento de Deus (1947). **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ARTAUD, A. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2006. 290 p.

BARBOSA, M. M. **MASP e MAM**: percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969). 2015. 281 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e Università Ca' Foscari Venezia, Campinas, SP. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1625808. Acesso em: 17 jul. 2021.

BARROS, M. **Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BASCHET, J. **A civilização feudal**: do ano 1000 à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006.

BRULON, B. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. **Transinformação**, v. 28, n. 1, p. 107–114, 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/j/tinf/a/DbzMxWw5sTW384L3mcqBJKJ/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 25 mar. 2023.

BRULON, B. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista**, v. 28, p. 1-30, 2020. Disponível

em: https://www.scielo.br/j/anaismp/a/KXPYHFZfFNqtGd9by39qRcr/. Acesso em: 15 mai. 2022.

BRUNO, M. C. O. (Coord.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri:** textos e contextosde uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

BUENO, M. L. **Artes plasticas no seculo XX**: modernidade, desterritorialização e globalização. Campinas: Editora da UNICAMP/IMESP/FAPESP, 1999.

CANTON, K. **Do Moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARVALHO, F. **Experiência n. 2**: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHAGAS, M.; GONÇALVES, R.; VASSALLO, S. Uma etnografia da vacinação no Museu da República. In: CHAGAS, M.; GONÇALVES, R.; VASSALO, S. (Orgs.). **Cuidando da vida**: relatos da vacinação contra a COVID-19 no Museu da República. Série Documentos Museológicos, n. 6, 2023. Disponível em: https://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2023/02/Livro_Cuidando-da-Vida_Etnografia-daVacinacao-060223.pdf. Acesso em: 20 set. 2023.

CONSIDERA, A. F. Os museus e os primórdios da Museologia brasileira no século
XIX. In: MAGALDI, M. B.; BRITO, C. C. (Orgs.). **Museus & Museologia**: desafos deum campo interdisciplinar. Brasília: FCI-UnB, 2018. p. 61-72.

CORREIO PAULISTANO (SP), 1916. DocReader Web. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_07&PagFis=27243. Acesso em: 6 abril. 2023.

CRANDALL, J. Anotações sobre Parangolés. In: BRAGA, P. (Org.). **Fio soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 146-150.

CURY, M. Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n. 17, p. 129-146, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.29480. Acesso em: 20 jun. 2022.

DALCOLMO, Jessica. Museus de Arte na metade do século XX: uma utopia modernista. In: XIV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 14º, 2019, Campinas. **Anais do XIV Encontro de História da Arte.** Campinas: Editora Unicamp, 2019. p. 397-402. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3480. Acesso em: 20 jul. 2022.

DAMASCENO, W. M. F. UMA ABORDAGEM SÓCIO-HISTÓRICA DAS COLEÇÕES PRINCIPESCAS E DOS GABINETES DE CURIOSIDADES. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 33-53, nov. 2014. Disponível em: https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/10/Vol2-Artigo-2-Wagner-Damasceno.pdf. Acesso em: 20 mai. 2021.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELORY-MOMBERGER, C. A PESQUISA BIOGRÁFICA OU A CONSTRUÇÃO COMPARTILHADA DE UM SABER DO SINGULAR. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 133-147, 2016. DOI: 10.31892/rbpab2525-426X.2016.v1.n1.p133-147. Disponível em: https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/2526. Acesso em: 17 jul. 2023.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de Museologia**. ICOM: São Paulo, 2013.

DIAS, M. C. **Ottokar Doerfel, personalidade fundamental na Joinville do século 19**. 2023. Disponível em: https://mariacristinadias.com.br/ottokar-doerfel-personalidade-fundamental-na-joinville-do-seculo-19/. Acesso em: 25 out. 2023.

DUARTE CÂNDIDO, M. M. Pensar a história dos museus em um mundo em transformação. **Arte Revista**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 101-108, dez. 2013. Disponível em: https://hdl.handle.net/2268/257893. Acesso em: 22 jun. 2022.

FOSTER, S. Coreografando a história. In: WILSON, J. B.; Ardui, O. (Org.). **História da dança**: vol.2 antologia. São Paulo: MASP, 2020.

GALEANO, E. **As palavras andantes**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

GARCIA, G. **Brasil em marcha à ré**. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/por-ai/marcha-a-re-teatro-da-vertigem-nuno-ramos-bienal-de-berlim/. Acesso em: 17 jul. 2022.

GONÇALVES, J. R. S. **A Retórica da perda**: os discursos do patrimônio culturalno Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 1996.

GONÇALVES, J. R. S. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007. 256p.

GONÇALVES, J. R.; MORAES, T. M. R. A criação da Escola de Artes Fritz Alt e da Escolinha de Artes Infantis na cidade das indústrias. **Revista Digital Do LAV**, v. 15, p. 01-18, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.5902/1983734865453. Acesso em: 22 mai. 2024.

GOUVÊA, C. **O corpo na Semana de 22**: aonde estavam as artes corporais?. aonde estavam as artes corporais?. 2022. Disponível em:

https://portalmud.com.br/portal/ler/o-corpo-na-semana-de-22-aonde-estavam-as-artes-corporais. Acesso em: 22 abr. 2022.

GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

GUARNIERI, W. R. C. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional. Org. Maria Cristina Oliveira Bruno. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Secretaria Municipal de Cultura/Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

GUSSO, L. C. S.; GUSSO, R. B. Covid-19 e repressão: o e policiamento e as novas formas de controle social. In: MELO, E.; BORGES, L.; SERAU JÚNIRO, M. A. (Orgs.). **Covid-19 e o Direito**: Mudanças e Impactos. São Paulo: Tirand lo Blanch, 2021.

HEINICH, N. Os objetos-pessoas. Fetiches, relíquias e obras de arte. **Ciências Humanas e Sociais em Revista**, vol. 31, n 1 [online], jan.-jun., p. 159-179, 2009.

KIFFER, A. Prefácio: é preciso limar o muro da figura, da palavra. In: ARTAUD, A. **A nota fervorosa**. São Paulo: N-1, 2022.

LEPECKI, A. O corpo como arquivo: a vontade de reencenar as sobrevivências das danças. In: WILSON, J. B.; Ardui, O. (Org.). **História da dança**: vol.2 antologia. São Paulo: MASP, 2020.

LIPPI, B. G.; NEIRA, M. G. Tecendo a Colcha de Retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 607-625, maio/ago. 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/j/edreal/a/pHCFjV8GgSqnGsFqxpm7Rtf/abstract/?lang=pt. Acesso em: 15 mar. 2022.

MALRAUX, A. **Le Musée Imaginaire**. Paris: Gallimard, 2008.

MATIAS-PEREIRA, J. **Manual de metodologia da pesquisa científica**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

MAZZUCCHELLI, K. (Org.), **Flávio de Carvalho**: o antropófago ideal. São Paulo: Almeida e Dale, 2019.

MOGNOL, L. **(im)pressões em nós**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: maj@joinville.sc.gov.br, 23 set., 2014.

MORAES, J. M. R. O conceito de coreografia em transformação. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 362–377, 2019. DOI: 10.5965/1414573101342019362. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019362. Acesso em: 17 jul. 2023.

MORRIESEN, C. **Ottokar Doerffel deixou a Alemanha para ser um visionário**

em Joinville. Disponível em: https://www.nsctotal.com.br/noticias/ottokar-doerffel-deixou-a-alemanha-para-ser-um-visionario-em-joinville. Acesso em: 17 jun. 2024.

NASCIMENTO, R. DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA E COMUNICAÇÃO. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 3, n. 3, p. 31-39. Disponível em: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/305. Acesso em: 12 mai. 2024.

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos Ídolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NOVAIS, F. A.; MELLO, J. C. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.) **História da vida privada no Brasil**. v.4: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 560 p.

OLIVEIRA, M. B. G. B. **Mediação cultural**: ação educativa no museu de arte de joinville. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade, Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2010. Disponível em: https://www.univille.edu.br/account/mpcs/VirtualDisk.html/downloadDirect/2641804/Maria_Bernadete.PDF. Acesso em: 22 jun. 2022.

OSÓRIO, L. C. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 9 de junho de 1931, p. 6. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19310604-18875-nac-0012-999-12-not. Acesso em: 22 mar. 2023.

MICHAELIS. **Significado de processo**, 2024. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/processo/. Acesso em: 25 jun. 2024.

PEDROSO, N. **Coletiva de artistas de Joinville**: construção mínima de memória. Joinville: Impressul, 2010.

PEDROSO, N. **Superlativa Marina**. Florianópolis: Lápis Editora e Projetos Culturais, 2018.

PEYERL, A. L. **Além da Ilha**: A Contemporaneidade nas Artes Visuais em Santa Catarina. Orientadora: Nadja de Carvalho Lamas. 2019. 132 p. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade) - UNIVILLE - Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2019. Disponível em: univille.edu.br/account/mpcs/VirtualDisk.html/downloadDirect/2012118/Angela_Luci
a
ne_Peyerl.pdf. Acesso em: 20 jan. 2023.

PEYERL, A.; LAMAS, N. C. A dança do corpo sem órgãos. **Revista Confluências Culturais**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 91-98, 2021. DOI: 10.21726/rcc.v10i1.799. Disponível em: https://periodicos.univille.br/RCC/article/view/799. Acesso em: 17 mar. 2024.

PINTO, J. P. M. S.; JESUS, A. N. A Transformação da Visão de Corpo na Sociedade Ocidental. **Motriz**, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 89-96, set.-dez. 2000. Disponível em: http://www1.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/06n2/Pinto.pdf. Acesso em: 20 mar. 2023.

PRIMO, J.; MOUTINHO, M. **Introdução à Sociomuseologia**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. Lisboa, 2020. 558 p.

REDAÇÃO ND. **Joinville perde um dos seus arquitetos mais ilustres**, 2021. Disponível em: https://ndmais.com.br/cidadania/joinville-perde-um-dos-seus-arquitetos-mais-ilustres/. Acesso em: 15 jun. 2024.

RIBEIRO, M. **O museu imaginário**. 2010. Disponível em: https://incinerrante.com/textos/o-museu-imaginario/. Acesso em: 17 mai. 2024.

ROMANOWSKI, J. P.; ENS, R. T. As pesquisas denominadas do tipo “estado da arte” em educação. **Diálogo Educacional**, Curitiba, v.6, n. 19, p. 37-50, set.-dez., 2006. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1981-416x2006000300004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 15 abr. 2023.

SANTOS, M. C. T. Documentação museológica, educação e cidadania. In: SANTOS, M. C. T. **Representando a Ação Cultural dos Museus**. Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993.

SANTOS, V. S. Bricolagem metodológica na compreensão de performances interativas no espaço público. **Revista Aspas**, v. 7, n. 2, p. 78-96, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999. Acesso em: 03 mai. 2023.

SCHAER, Roland. **L’invention des Musées**. Paris: Gallimard, 1993.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SENNETT, R. **Carne e Pedra:** o corpo e a cidade na civilização ocidental. 3 ed., Riode Janeiro, Record, 2003.

SHAPIRO, R.; HEINICH, N. Quando há artificação? **Sociedade e Estado**, [S.L.], v. 28, n. 1, p. 14-28, abr. 2013. FapUNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/s0102-69922013000100002. Disponível em: https://www.scielo.br/j/se/a/Lft3QKjJ6mxTsMdLHhkKwwm/?lang=pt#. Acesso em: 26 jun. 2023.

SILVA, G. T. B. **A materialização da nação através do patrimônio**: o papel do SPHAN no regime estadonovista. 2010. 138 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2328. Acesso em: 20 out. 2023.

SOUZA, J. A. **Busca de informações em bases de dados digitais**. Cuiabá: Ed.

do Autor, 2017. Disponível em: https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/429738/2/Fasc%C3%ADculo%20-%20Busca%20de%20Informa%C3%A7%C3%B5es%20em%20Bases%20de%20dados%20digitais.pdf. Acesso em: 15 mar. 2023.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx:** roupas, memória, dor. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

TOLEDO, C. R. **As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. 2015. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29012016-105805/pt-br.php. Acesso em: 22 mai. 2023.

UNO, K. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n.1 Edições, 2012.

VERGÉS, F. **Decolonizar o Museu**: Programa de desordem absoluta. São Paulo: UBU, 2023.

VERNANT, J. P. **Mito e religião na Grécia antiga**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

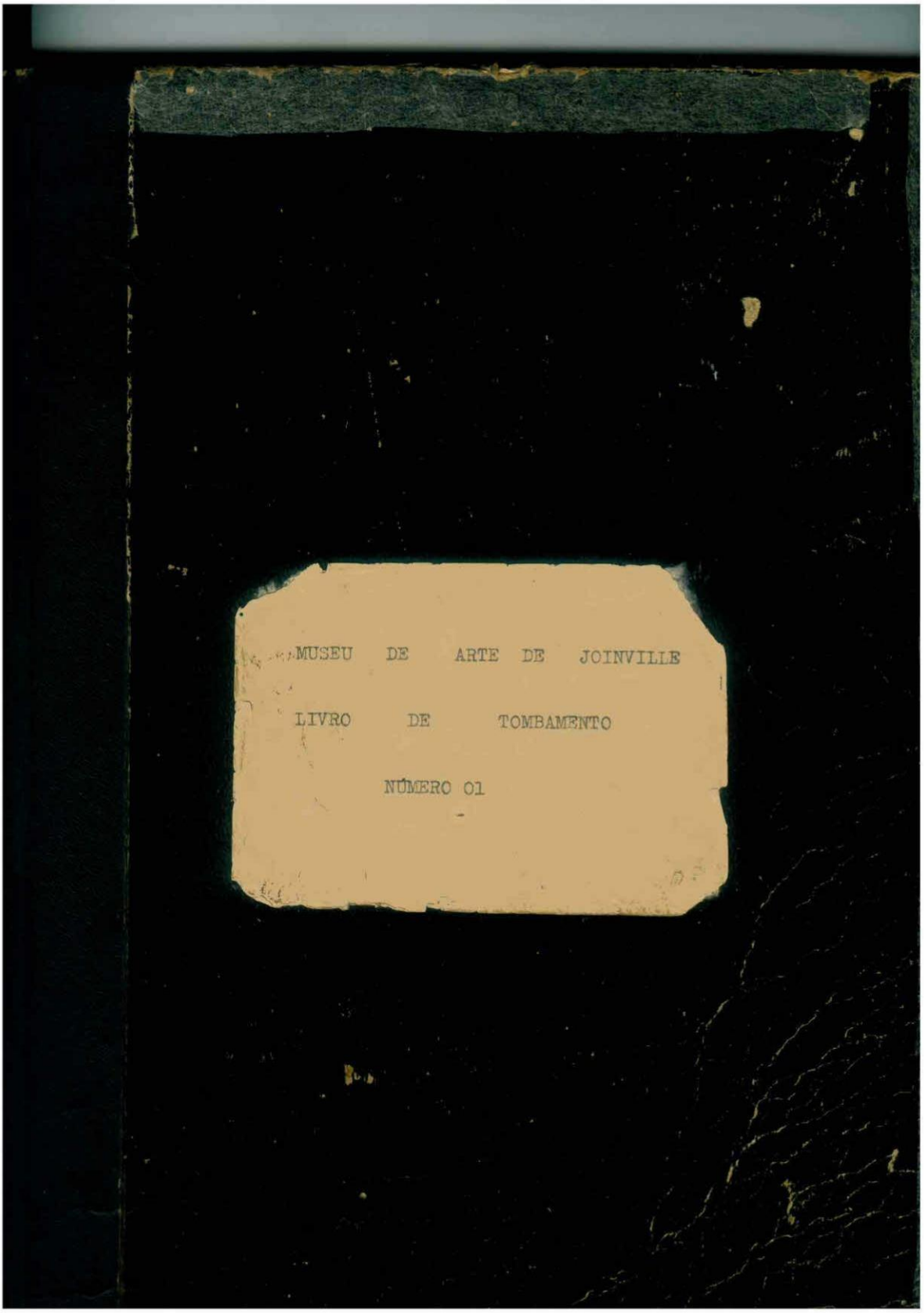
VICENTE, T.; LAMAS, N. C.; MARMO, A. R. Edifício Manchester: Memória e discursos na arquitetura moderna em Joinville (SC). **Diálogo**, n. 54, 2023. Disponível em: https://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Dialogo/article/view/11421. Acesso em: 25 jun. 2023.

WESTPHAL, E. R. A precariedade humana em tempos de pandemia: meditações insólidas sobre a finitude da vida. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, *[S. l.]*, v. 6, n. 18, p. 740–756, 2021. DOI: 10.31892/rbpab2525-426X.2021.v6.n18.p740-756. Disponível em: https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/9210. Acesso em: 5 mar. 2023.

WILSON, J. B.; Ardui, O. (Org.). **História da dança**: vol.2 antologia. São Paulo: MASP, 2020.

ANEXOS

ANEXO A - LIVRO MAJ


MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE
LIVRO DE TOMBAMENTO
NÚMERO 01

01

Termo de Abertura

Neste livro, tipograficamente numerado de 01 a 100, serão registrados as obras pertencentes ao Acervo do museu de sitio de joinville, da seguinte maneira:

a) neste livro serão registrados as obras do Acervo.

joinville, 12 de agosto de 1969.

Diretor do museu de sitio de joinville.

1 Andrade Lima, Luiz Carlos de - (Curitiba PR. 1933)
Obra: "O Albergue" (?)
Técnica: óleo s/ tela
Dimensões: 38 x 47 cm
Adquirido: em 12-08-69 pela P.M.F. no valor de
Cr$ 150,00 (cento e cinquenta cruzeiros)

2. Pacheco, Maria Lúcia
Obra: "Na Janela" (Etba. 1968)
Técnica: xilogravura
Dimensões: 43 x 29 cm
Adquirido: em 12-08-69 pela P.M.F. no valor de
Cr$ 50,00 (cinqüenta cruzeiros)

3. Pacheco, Maria Lúcia
Obra: "Paisagem de Cristo" (Etba., 1968)
Técnica: xilogravura
Dimensões: 45 x 34 cm
Adquirido: em 12-08-69 pela P.M.F. no valor de
Cr$ 50,00 (cinqüenta cruzeiros)

4. Silveira Machado, Hamilton José - (Joinville S.C. 1949)
Obra: "Cavaleiro" (Ille., 1974)
Técnica: Desenho - Bico de Pena
Dimensões: 48 x 32 cm
Doação: Pelo autor

5. Heil, Eli (Palhoça SC. 1929)
Obra: "As Patinadoras" (1968)
Técnica: Espátula - óleo s/ Tela.

Quinhentos cruzeiros).

ow 6. Campos, Odil - (São Leopoldo. R.S. 1951)
Obra: "Desenho I"
MOC4-95 Técnica: Bico de Pena
Dimensões: 67 x 50 cm 66 x 50
Adquirido: Em 15-09-71 pelo Depart. de Educ. e Cultura - P.M.J. no valor de Cr$ 200,00 (duzentos cruzeiros).

ow 7. Silva, Erico da (Itajaí - S.C. 1932)
POO3-95 Obra: "Lagoa Verde"
Técnica: Espátula - óleo
Dimensões: 100 x 73 cm
Adquirido: Em 11-04-72 pelo Depart. de Educ. - da P.M.J., no valor de Cr$ 1.000,00 (um mil cruzeiros.
Este quadro se encontra na Fundação Cultural de Jle

ow 8. Velloso, Fernando - (Curitiba. PR. 1930)
POO4-95 Obra: "Totem Cobalto" (1971)
Técnica: Pintura e Colagem.
Dimensões: 79 x 53 cm
Adquirido: Em 11.04.72 pelo Depart. de Educ. e C da P.M.J. no valor de Cr$ 1.000,00 (um mil cru

ow 9. Plíticos, Sílvio - (Pola. Iugoslávia - 1924)
Obra: "Pescadores" (1970)
POO5-95 Técnica: mista
Dimensões: 30 x 23 cm
Adquirido: Em 15.05.72 pelo Depart. de Educ. e da P.M.J. no valor de Cr$ 600,00 (seiscento

03

ok 10. Hermann, Astrid
12-01 Obra: "Crescimento" DIMENSÕES
Técnica: Escultura em metal 0,36 x 0,27 x 0,19
Adquirido: Em 30-06-72 pelo Depart. de Educ. e Cult. da P.M.J. no valor de Cr$ 250,00 (duzentos e cinqüenta cruzeiros).

11. Avancini, Mário - (Blumenau - S.C. 1926)
Obra: "Concentrações"
Técnica: Escultura em mármore
Dimensões: 50 x 32 x 20 cm
Doado: Em 20.07-72 pelo autor

ok 12. Souza, Aloísio Carlos Silveira de - (Itajaí S.C. 1936).
006-95 Obra: "Circo na cidade"
Técnica: pintura - óleo
Dimensões: 100 x 73 cm
Doado: Em 11-08-72 pelo autor
Este quadro encontra-se na Fundação Cultural FLL - 1990

ok 13. Souza, Aloísio Carlos Silveira de - (Florianópolis - S.C
007-95 1936).
Obra: "Pandorgas" (1972)
Técnica: Pintura - Óleo
Dimensões: 82 x 42 cm
Adquirido: Em 30-08-72 pelo Depart. de Educ. e Cultu. da P.M.J. no valor de Cr$ 800,00 (oitocentos cruzeiros).

ok 14. Giudice, Betty - (Guanabara - R.J.)
Obra: "Monolito lunar" (1971)
005-95 Técnica: Litografia e Relevo

15- Avancini, Mário. (Blumenau-S.C. 1926)
Obra: "Cabeça de Índio"
Técnica: Escultura em Mármore
Dimensões: 38 x 38 x 24 cm
Doado: Em 21-12-72 pelo autor

16- Avancini, Mário (Blumenau-S.C. 1926)
Obra: "Lainha"
Técnica: Escultura em Granito
Dimensões: 58 x 27 x 17 cm
Doado: Em 21-12-72 pelo autor

17- Avancini, Mário- (Blumenau-S.C. 1926)
Obra: "Mão com Cristo"
Técnica: Escultura em Mármore
Dimensões: 53 x 29 x 21 cm
Adquirido: Em pelo Departamento de Edu
e Cultura-P.M.J. no valor de Cr$ 2.000,00 (dois m
cruzeiros).

18- Avancini, Mário- (Blumenau-S.C. 1926)
Obra: "Pia Batismal"
Técnica: Escultura em Mármore
Dimensões: 84 x 94 x 94 cm
Adquirido: Em - por intermédio do Galin
do Prefeito Harald Tarmann - encontra-se na Pra
Ramos. Esta peça já está no MAJ.zen.

ow 19- Vecchietti, Pedro Paulo- (Florianópolis S.C. 193
Obra: "Flor"
M006-95 Técnica: Tapeçaria- Smirna
Dimensões: 92 x 65 cm 94 x 68
Adquirido: Em pelo Depart. de Edu...

04

quinhentos cruzeiros).

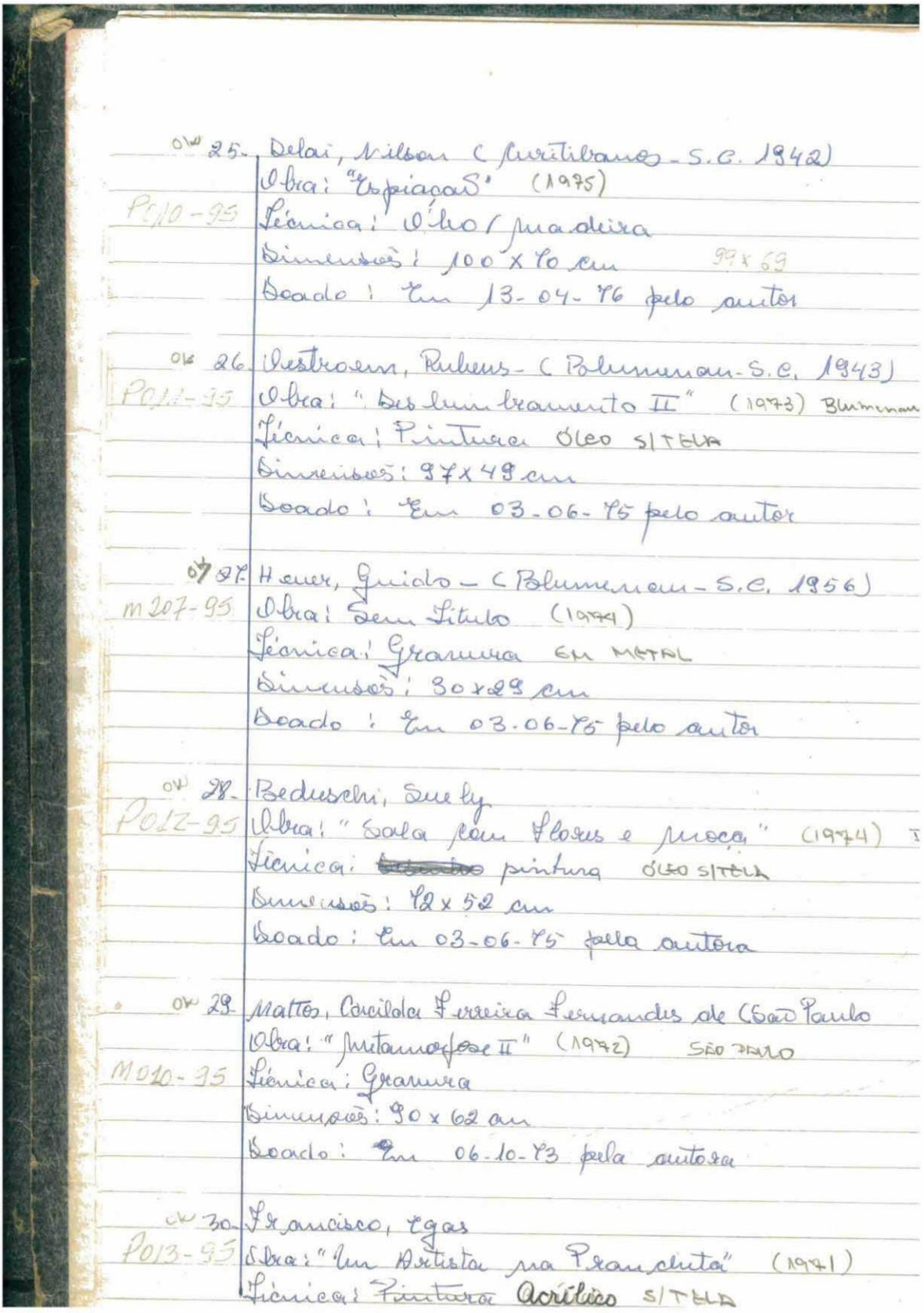
OW 20. Araujo, Lauredo de - (Anicuns - Goiás GO. 1942)
Obra: "Adorai" (1975)
007-95 Técnica: Desenho
Dimensões: 42 x 41 cm
Doação: Pelo autor

OW 21. Jasmim, Luiz (Salvador. BA. 1940)
008-95 Obra: "A Partida" (1975)
Técnica: Pintura) Técnica mista
Dimensões: 87 x 60cm 87 x 60

OW 22. Machado, Edson Busch (Joinville. S.C. 1952)
Obra: "Desencontro" (1975)
008-95 Técnica: Desenho - nanquim e guache
Dimensões: 53 x 23 cm 54 x 33
Doado: em 26.04.76 pelo autor

OW 23. Luna, Alberlina Ferraz (Laguna - S.C. 1943)
Obra: "Flagelos da Humanidade" (1976)
009-95 Técnica: xilogravura
Dimensões: 49 x 30 cm Δ ?
Doação: Pela autora em 1973

OW 24. Sell, Armando - (Joinville. S.C. 1944)
009-95 Obra: "Paisagem Montanhosa" (1974)
Técnica: Pintura/óleo s/ Tela.
Dimensões: 92 x 25 cm 92 x 65
Doado: em 27.02-76 pelo autor
Data 1974 Preço 800,00



OW 25. Delai, Nilson (Curitibanos - S.C. 1942)
Obra: "Expiação" (1975)
P010-95 Técnica: Óleo / madeira
Dimensões: 100 x 70 cm 99 x 69
Doado: Em 13-04-76 pelo autor

OW 26. Oestroem, Rubens - (Blumenau - S.C. 1943)
P011-95 Obra: "Desmembramento II" (1973) Blumenau
Técnica: Pintura óleo s/tela
Dimensões: 97 x 49 cm
Doado: Em 03-06-75 pelo autor

OW 27. Heuer, Guido - (Blumenau - S.C. 1956)
M207-95 Obra: Sem Título (1974)
Técnica: Gravura em metal
Dimensões: 30 x 29 cm
Doado: Em 03-06-75 pelo autor

OW 28. Bedeschi, Suely
P012-95 Obra: "Sala com flores e moça" (1974)
Técnica: ~~Desenho~~ pintura óleo s/tela
Dimensões: 72 x 52 cm
Doado: Em 03-06-75 pela autora

OW 29. Mattos, Carolda Ferreira Fernandes de (São Paulo
Obra: "Metamorfose II" (1972) São Paulo
M010-95 Técnica: Gravura
Dimensões: 90 x 62 cm
Doado: Em 06-10-73 pela autora

OW 30. Francisco, Egas
P013-95 Obra: "Um Artista na Prancheta" (1971)
Técnica: Pintura Acrílico s/tela

Dimensões: 100x80 cm
Doado: em 24-12-73 pelo autor no valor de Cr$ [illegible]
(doze mil cruzeiros).

OW 31. Caro, Bernardo (Itatiba - São Paulo 1931)
0014-94 Obra: "Lavalinho Fantasia" 1972
Técnica: Pintura óleo s/ tela
Dimensões: 100 x 100 cm
Doado: em 26-12-73 pelo autor, no valor de Cr$ 7.00
(sete mil cruzeiros).

OW 32. Motta Paes, Maria Helena da (Rio de Janeiro GB 1937)
P107-95 Obra: "Espaço XIII"
Técnica: Pintura - Óleo s/ Tela.
Dimensões: 100 x 130 cm
Doado: em 26-12-73 pela autora no valor de
Cr$ 4.000,00 (quatro mil cruzeiros).

OW 33. ADÂMOLI Adâmoli, João Egydio (Piracicaba S.P. 1911)
001-95 Obra: Sem título. s/d (PIRACICABA-SP)
Técnica: Pintura ÓLEO S/ TELA
Dimensões: 59 x 49 cm 58x46
Doado: Por Walmir Ayala

OW 34. Lima, Sarcílio (Cascavel. PR Ceará 1944)
001-95 Obra: Sem Título (1972) Escuro
Técnica: Gravura - Litografia
Dimensões: 62 x 45 cm 63x45
Doação: Do autor

OW 35. Amaral, Tarsila do (Capivari. S.P. 1890)
M018-95 Obra: s/ título 1972 Capivari - SP
Técnica: Gravura / água tinta

ANEXO B - COMISSÃO ACERVO

- elaboração do programa de inauguração do Museu, incluindo: exposição temporária, exposição permanente (acervo), exposição de flores e abertura do Bar e Café Capri-Colonial;

- os trabalhos de ajardinamento e iluminação externa obedeceram projetos da Coordenadoria Geral de Planejamento e sua execução esteve a cargo da Secretaria de Serviços Públicos e Secretaria de Obras e Viação, sob a supervisão da mesma Coordenadoria.

Joinville, 27 de agosto de 1976.

DAGOBERTO KOEHNTOPP

AFONSO IMHOF

EDSON BUSCH MACHADO

ALCIDES BUSS

Comissão de Implantação do Museu de Arte de Joinville

RELATÓRIO DA
COMISSÃO DE IMPLANTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE

Através da Portaria 01/76, de 07/01/76, fomos nomeados para compor a Comissão de Implantação e Inauguração do Museu de Arte de Joinville, com as seguintes atribuições: elaborar projetos de exposição e decoração interna, orçamentos, sugestões, programa de abertura ao público, relações de materiais.

Hoje, a uma semana da data estabelecida para a inauguração do Museu, informamos que foram realizados os seguintes trabalhos:

- definição dos locais para salas de exposições permanente e temporária, auditório, biblioteca, gabinete de direção, secretaria, depósitos de coleções-reservas, com alterações procedidas pela S.O.V. sob nossa supervisão;
- estudo de elaboração de três painéis (internos) executados pela firma ALUMERVI;
- emolduramento das obras do acervo;
- levantamento do acervo;
- iluminação interna sob execução da S.O.V.;
- edital para Concorrência Pública nº 11/76, da Secretaria de Administração para seleção de permissionária de área comercial (Bar no Museu);
- reestudo e apresentação de minuta do projeto de Regulamento Interno;
- com relação à escolha dos nomes dos artistas para a exposição temporária de inauguração do Museu de Arte, a Comissão levou em conta os seguintes critérios:
  a) três técnicas: pintura, desenho e escultura;
  b) três Cidades do Estado, expressivas pelo movimento de artes plásticas;
  c) um nome representativo em cada técnica, pela coe-

ANEXO C - DOCUMENTO UNESCO

O QUE É O MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE E A QUE SE DESTINA

O Museu de Arte de Joinville é uma entidade cultural, vinculada à Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo da Prefeitura Municipal de Joinville, criada através da Lei 1271, de 15/05/73 e, inaugurada, em 03/09/76. Conta portanto, com 6 anos de "idade".

Desde sua inauguração, o MAJ tem prestado serviço à comunidade, procurando atuar em concordância com os três princípios básicos de atuação museológica previstos pela UNESCO: educação, investigação e exposição de trabalhos artísticos. Conta hoje, com um acervo com, em torno de 260 obras e, uma biblioteca em fase de organização, para pesquisa popular.

Seu Regulamento Interno prevê, como objetivos da Entidade, entre outros: realização de cursos, palestras, debates e encontros sobre Arte; manutenção de ateliês nas diferentes técnicas, estimulando a pesquisa; promoção e intercâmbio com outras instituições congêneres do País e do Exterior; manutenção de exposições temporárias e permanente de obras de seu acervo; manutenção de biblioteca especializada, fichários e arquivos de documentação; recolhimento, abrigo, preservação, tombamento, classificação e estudo de obras de arte em geral; exibição de películas cinematográficas e diapositivos, visando uma educação artística popular.

ONDE FUNCIONA O MUSEU DE ARTE

Funciona, nas dependências da antiga residência de OTTOKAR DOE[illegible] de nacionalidade alemã e radicado no Brasil em 1854. Como jor-

ANEXO D – DOCUMENTOS COMISSÕES

TÓPICOS PARA DEBATE EM MESA-REDONDA EM 22/10/85 - IVa. MAU

-De acordo com o Programa Nacional de Museus, o conceito de museu fica estabelecido como:

.entidade criada e disciplinada por um conjunto de normas;

.de caráter permanente;

.sem fins lucrativos-financeiros;

.aberto ao público com horário permanente de funcionamento;

.entidade que coleta, pesquisa, preserva, documenta e expõe os testemunhos da natureza e da cultura, utilizando a educação e lazer como meio de atingir os objetivos.

-Atento a isso, o Museu de Arte de Joinville, criado em maio de 1973, inaugurado em setembro de 1976 e desde 1982 vinculado à Fundação Cultural de Joinville, têm suas atividades pautadas no tripé:

a. preservação-manutenção para pesquisa e exposição, de:

-acervo de 340 peças de artistas locais, nacionais e estrangeiros;

-biblioteca em fase de organização;

-material fotográfico, filmes, depoimentos em fitas cassete.

b. resgate-neste aspecto, com o apoio de pessoas e entidades de Joinville, objetivamos o resgate de aspectos referentes à ao movimento de artes plásticas em Joinville.

c. promoção+com o compromisso de caracterizar o MAJ como organismo vivo e dinâmico no seio da comunidade, ~~são~~, são realizadas promoções, não só isoladamente em sua sede, mas também em outros locais e em conjunto com outras entidades da área cultural. Principais promoções: Exposição Coletiva dos Artistas Joinvilenses, exposições de artitas de nome local, nacional e internacional, cursos, palestras, lançamentos de livros, recitais, apresentações musicais, teatro, encontros de artistas locais com expositores no museu, atendimento às pessoas interessadas em aspectos espec-ificos à atividade do museu.

Relatório da Comissão encarregada de selecionar obras para o futuro Museu de Artes de Joinville.

Em onze de novembro de 1970, realizou-se a segunda Reunião da Comissão encarregada de selecionar obras, para o futuro Museu de Artes de Joinville, em que estiveram presente, os seguintes membros: Sra. Meny Carstens Keller, Srta. Edith Wetzel, Srta. Albertina Ferras, Sr. Victor Kursancew, Sr. Vlademir Milek, Sr. Segoberto Koehntopp.

Os membros acima relacionados examinaram as obras do pintor Jutir A. Loss, que estiveram expostas ao público no período de 26 de maio a 10 de junho do corrente ano e emitiram o seguinte parecer:- "Nas obras expostas há pouca propensão em tômos de arte - Arte é fundamentalmente criação - a composição formal é elementar e as estruturas não são homogêneas - há contradição entre o proposto verbalmente pelo autor e o resultado pictórico".

A aquisição de obras com finalidade quase que folhetinesca, desmereceria o culto propósito em se montar um acêrvo, que realmente expresse nossa maneira de ser e a evolução que se opera presentemente em tôda a Sociedade. Há artistas superiores em formação no nosso meio, mesmo que ainda sem um curriculum conhecido, / mas que perfilam dentro de uma escala de valôres definidos corresponsabilizam a afirmação da nossa cultura.

A comissão não desaprova as obras expostas, muito pelo contrário, regozija-se de mais uma oportunidade de dialogar, e só com êste diálogo é que se torna possível o julgamento e seleção do que é válido no momento, para construir de um valor em composição

Promovendo livremente a arte, está-se promovendo a liberdade e nossa motivação para melhor compreender o futuro que estamos construindo.

Joinville, 17 de novembro de 1970.

Albertina Ferras

Meny K. Keller

Edith Wetzel

Vladimir Milek

Comissão Encarregada de Selecionar Obras para o futuro Museu de Arte - Pinacoteca.

- Aos vinte e cinco dias do mês de janeiro de mil novecentos e setenta e um, às dez horas, reuniu-se na sala da Diretora do Departamento de Educação e Cultura, da Prefeitura Municipal de Joinville, a Comissão Encarregada de Selecionar obras de Arte. Presentes os seguintes membros: arquiteto Dagoberto Koehntopp, - D. Mary Carstens Keller, D. Edith Wetzel, Albertina Ferraz e, como convidado o Sr. Juracyr de Carvalho. Os demais integrantes desta Comissão, foram convidados mas não puderam comparecer. - - Presidindo os trabalhos, o Dr. Dagoberto Koehntopp expôs os motivos desta reunião, cuja finalidade eram apreciar as obras da pintora Maria Polo, que foram deixadas no Departamento de Educação e Cultura, para ver havia possibilidade de aquisição de uma delas. Muito apreciado, foi o quadro denominado Opus C 011 - 1970, com as medidas 100 x 80cm., no valor de Cr$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros). Salientou o presidente, que na lei orçamentária para 1971, foi reservada a importância de Cr$ 6.000,00 - (seis mil cruzeiros), destinada a compras de objetos de Arte e para coleções. Esta verba deverá ser utilizada no pagamento de outras anteriormente adquiridas e, acatar a determinação duo-décimo. -Chegou-se a seguinte conclusão: Só haverá condições pa aquisição duma das obras, se houver concordância por parte da autora, num preço mais acessível, sendo para o quadro "Opus C 011-1970 Cr$ 2.000,00(dois mil cruzeiros). Sugeriu-se ainda a aquisição de um dos quadros menores, se a oferta fôr convidativa. Não - havendo outro assunto a tratar, o presidente, deu por encerrada a reunião. Para constar, eu, Albertina Ferraz, lavrei a presente ata que deverá ser assinada por todos os presentes.

Joinville, 25 de janeiro de 1971.

Albertina Ferraz

Edith Wetzel

Mary K-Ffe

46.2

PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO E CULTURA
ESCOLA DE ARTES "FRITZ ALT" - PRAÇA NEREU RAMOS

ATA DE REUNIÃO

Laudo da Comissão Encarregada de Selecionar Obras para o futuro Museu de Arte (Pinacotéca de Joinville).

Aos 29 dias do mês de maio de 1972, reuniram-se no Salão de Exposições do Deptº. de Educação e Cultura, os membros da Comissão de Seleção de Obras de Arte.

Presentes à Reunião: Prof. Wladimir Bilek, Profª. Albertina Ferraz, / Profª. Edith Wetzel e Sra. Nany Keller, estando ausente à reunião o seu Presidente por motivos imperiosos, Arqtº. Dagoberto Koehntopp.

Os membros de escolha tiveram parecer unânime, qualificando os trabalhos do artista ODIL CAMPOS, não como obras de arte, mas sim trabalhos de efeito decorativo, pecando o artista pela afirmação de que os mesmos foram elaborados à pincel e bico de pena, quando verdadeiramente o foram à técnica aguada e impressão estampada.

Um dos trabalhos foi escolhido levando-se em consideração supra mencionado efeito decorativo, técnica e postura, - pelo preço de Cr$ 250,00(duzentos e cinquenta cruzeiros).

Não havendo outro assunto a ser tratado, a Comissão deu por encerrada a reunião, e eu, Albertina Ferraz lavrei a presente Ata, que vai assinada por mim e pelos componentes da Comissão.

Nany Keller

Albertina Ferraz

Wladimir Bilek

Edith Wetzel

Visto do Diretor da Escola de Artes "Fritz Alt".

Termo de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações

Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação, autorizo a Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE) a disponibilizar em ambiente digital institucional, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/IBICT) e/ou outras bases de dados científicas, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o texto integral da obra abaixo citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data 29/10/2024.

1. Identificação do material bibliográfico: (x) Tese ( ) Dissertação ( ) Trabalho de Conclusão

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Autor: Angela Luciane Peyerl

Orientador: Dra. Luana de Carvalho Silva Gusso Coorientador:_____

Data de Defesa: 29/08/2024

Título: QUEBRANDO A MOLDURA ATRAVÉS DA EXPERIÊNCIA NO MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE – SC: POR UMA MUSEOBIOGRAFIA DO CORPO EM MOVIMENTO

Instituição de Defesa: Univille

3.Informação de acesso ao documento:

Pode ser liberado para publicação integral (x) Sim ( ) Não

Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese, dissertação ou relatório técnico.

gov.br Documento assinado digitalmente
ANGELA LUCIANE PEYERL
Data: 28/10/2024 18:50:08-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____
Assinatura do autor

Joinville,29 de outubro de 2024