

# T e s ] x O H



## EXPEDIENTE

# Te s ]xOH

V.2 n° 4 | abril - julho de 2014

ISSN - 23176997

---

### Te s ]xOH

O título da revista Te s ]xOH é fundamentado no conceito de que a linguagem é originada na experiência e que a língua se desenvolve e transforma ao longo do tempo. Te s ]xOH é uma combinação de sons, símbolos e letras que resultam da projeção híbrida da palavra *texto*, através de uma confluência de forma e conceito que resultam em um fragmento de uma outra língua, uma terceira via de acesso à linguagem, ainda não consolidada mas em contínuo progresso.

### Editor

Gaudêncio Fidelis

### Jornalista responsável

Cláudia Antunes

### Revisão

Elisângela Rosa dos Santos

### Design

Jaqueline Piccini

Jéssica Jank

Victória Santos

### Conselho Editorial

David Rompf

Luciano Alfonso

Márcio Tavares dos Santos

Rafael Maia Rosa

Raul Holtz



### Capa

Núcleo de Conservação e Restauro do MARGs, 2012.

Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

T e s ] **x** **OH**



# T e s ] x O H

V.2 n° 4 | abril - julho de 2014



# EDITORIAL

O quarto número da revista Tes ] xOH traz uma série de reflexões acerca da conservação e da restauração no âmbito do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e assinala a sua enorme capacidade em desempenhar um papel de relevância na área, assim como reafirmar sua estratégica posição na preservação do patrimônio artístico das instituições do Estado. O papel que o museu desempenhou nesta gestão na área de conservação é extraordinário e digno de nota. Da mesma forma, o programa de exposições do MARGS tem gerado uma produção de conhecimento que se relaciona com a construção do significado de obras de arte, desde a sua materialidade até a constituição de projetos educativos em exposições que o museu vem desenvolvendo, não só em torno dessas exposições, como também a partir da expansão de seu próprio programa educativo.

O teor deste número é especialmente aquele da cooperação institucional na área de exposições, conservação e restauração e projetos educativos. Podemos dizer, com certeza, que a possibilidade de refletir sobre a natureza do entendimento institucional em relação ao conjunto de inovações que um museu pode realizar surpreende na própria medida em que se materializa. Além de todas as exposições que realizou nestes quatro anos da *Gestão 2011-2014*, o MARGS superou em muito sua própria capacidade de ser uma instituição pautada na cooperação e no estabelecimento de uma rotina museológica que atingiu um nível de aprimoramento nunca visto no ambiente da instituição em toda a sua trajetória. Essas características puderam ser observadas tanto no relacionamento com outras instituições quanto na relação com a classe artística e os diversos públicos que o frequentam.

Ao longo desse período (2011-2014), a revista Tes ] xOH vem funcionando como uma plataforma reflexiva aprofundada sobre diversas áreas de interesse do museu e sobre outras temáticas tangenciais, possibilitando ao MARGS produzir um conjunto de reflexões que sirvam de ponto de partida para intensificar sua contribuição acerca da geração de conhecimento original em museus de arte. A contribuição que a revista vem dando nesta oportunidade já é significativamente maior que as publicações anteriores em relação ao volume de textos de alta densidade, permitindo, assim, que ela cresça ainda mais a partir de agora e que possa consolidar-se também como um instrumento de pesquisa futura sobre o pensamento que o museu produziu nesse período.

Revistas e outras publicações de museus constituem um instrumento indispensável na disseminação de conhecimento e do pensamento institucional, que se retroalimentam em diferentes níveis, reverberando tanto em sua comunidade de acesso quanto na própria rotina institucional e dando oportunidade aos seus funcionários e colaboradores de refletir sobre a sua produção em torno do museu. Trata-se, desse modo, do estabelecimento de um campo de oportunidade profissional que se expande para propiciar ao contexto, no qual a instituição existe, uma experiência de discutir na esfera pública a própria prática de sua produção transformada em ação a partir do gesto que lhe imprime sentido institucional.

Gaudêncio Fidelis  
Editor | Diretor do MARGS





## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| COOPERAÇÃO INSTITUCIONAL EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO NO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL: A RESTAURAÇÃO DE UM CONJUNTO DE OBRAS DO MUSEU HISTÓRICO FARROUPILHA DE PIRATINI EM REALIZAÇÃO PELO NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DO MARGS<br>Naida Corrêa..... | 09 |
| OS DESAFIOS DA EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA NA FORMAÇÃO DE MEDIADORES NA BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL<br>Gabriela Bon.....   | 19 |
| MEMÓRIA E ESTÉTICA: DAS COISAS QUE UNEM O MUSEU DOS DIREITOS HUMANOS DO MERCOSUL (MDHM) E O MARGS<br>Márcio Tavares.....  | 22 |
| CORPO DE BUEIRO<br>Alessandro Rivellino.....  | 25 |
| REFLEXÕES SOBRE O MUSEU DE ARTE E AS CRIANÇAS FRUIDORAS<br>Adriana Ganzer.....  | 28 |
| CURADORIA EDUCATIVA NO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL: AÇÕES E DESENVOLVIMENTO<br>Ana Zavadil.....  | 32 |
| ABORDAGEM MULTIRREFERENCIAL E TRANSDISCIPLINAR NA LEITURA DA IMAGEM<br>Elisete S. Armando.....  | 35 |
| O EVENTO DA OBRA DE FLÁVIO MORSCH<br>Umbelina Barreto.....  | 39 |
| CONSELHO EDITORIAL E COLABORADORES.....   | 45 |

# COOPERAÇÃO INSTITUCIONAL EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO NO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL: A RESTAURAÇÃO DE UM CONJUNTO DE OBRAS DO MUSEU HISTÓRICO FARROUPILHA DE PIRATINI EM REALIZAÇÃO PELO NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DO MARGS

Naida Corrêa

Desde o início da *Gestão 2011-2014*, a direção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) vem adotando uma política de conservação e restauro aplicada prioritariamente ao conjunto de obras de seu acervo, mas que também tem beneficiado diretamente outras instituições do Estado, tais como o Museu Júlio de Castilhos, o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, o Museu Dr. José Faibes Lubianca, e, especialmente, o Museu Histórico Farroupilha de Piratini, para o qual o MARGS está restaurando um conjunto de obras desde o início de 2011. De um grupo de oito obras, cinco delas já foram restauradas e devolvidas ao museu.

Do princípio daquele ano de 2011, até o momento, a instituição restaurou cerca de 161 obras de seu próprio acervo, com os respectivos laudos técnicos, em um volume de trabalho sem precedentes na história da instituição. Parte dessa demanda objetiva responder à necessidade de que essas obras possam ser apresentadas nas exposições que o museu vem organizando, as quais empregam um grande número de obras de seu acervo, e também à missão institucional do museu, que é a de conservar seu patrimônio para o público e às gerações futuras. O *Núcleo de Conservação e Restauração* do MARGS vem realizando um trabalho excepcional de cooperação com outras instituições do Estado e restaurando sem custos obras de seus respectivos acervos, em um gesto sem precedentes de cooperação institucional que visa manter o patrimônio destas instituições, possibilitando-lhes também cumprir sua função museológica.

Um caso exemplar é do restauro que vem sendo realizado de um conjunto de oito obras do Museu Histórico Far-

roupilha de Piratini. Em maio de 2011, logo no princípio da *Gestão 2011-2014*, o MARGS deu início ao projeto da restauração das oito obras: sete foram iniciadas em 2011 e a última veio em janeiro de 2012 (foi necessário transporte especial devido às grandes dimensões da obra e da moldura) para o *Núcleo de Conservação e Restauração* do MARGS. Para a desmontagem da obra em Piratini, foi necessária uma equipe de três restauradoras do projeto para buscar a oitava obra, de Hélios Seelinger, a pintura *Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha*. Trata-se de um óleo sobre tela de 1925 (3,80 m x 5,70 m).

Para a realização da desmontagem da obra, a equipe contou com a ajuda de mais duas estudantes estagiárias do Curso de Conservação e Restauro da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Procedeu-se à higienização e à proteção da camada pictórica com papel japonês e CMC (faceamento) para proteger e evitar perdas da policromia. O bastidor de pinho foi descartado devido à sua fragilidade para a sustentação da obra, visto que apresentava emendas com parafusos na parte central, além de muitos fungos e micro-organismos.

O restauro das obras do Museu Histórico Farroupilha de Piratini é um empreendimento vultoso e complexo, especialmente em virtude do avançado grau de deterioração dessas obras e das lamentáveis condições em que se encontravam quando foram trazidas para o MARGS. Além disso, em se tratando de um museu como este, com suas tarefas cotidianas de conservação e restauro de obras de seu próprio acervo, tal empreendimento só poderia ter sido realizado a partir da vontade política da instituição em resguardar o pa-

trimônio de suas instituições irmãs e primar pelo patrimônio público, histórico e artístico do Estado.

Todas as oito obras estão sendo restauradas no MARGS (cinco delas já tiveram sua restauração concluída até o momento):

- *Retrato de Manoel Lucas de Oliveira*, autor desconhecido, sem data. Fotografia retocada. Registro 0397 (concluída).

- *Retrato de Domingos José de Almeida*, autor desconhecido, sem data, sem registro. Sensibilização fotográfica com pastel seco (concluída).

- *Obra sem título*, de Guilherme Litran, 1879. Registro 0158. Óleo/tela colada sobre papelão. Nome fictício: Bento a cavalo (concluída).

- “Retrato de Bento Gonçalves”, de Guilherme Litran, sem data (final do século XIX). Óleo/tela. Registro 0395 (concluída).

- *Fuga de Anita Garibaldi a Cavalo*, de Dakir Parreiras, 1917-1918. Óleo/tela. Registro 0396 (em processo de restauração).

- *Obra sem título*, de Antonio Parreiras, 1915. Óleo/tela. Medidas: 297 x 148,5 cm. Nome fictício: Bento no navio. Registro 0159 (em processo de restauração).

- *Retrato de Bento Gonçalves*. Fotografia de autoria desconhecida, sem data, sem registro. Sensibilização fotográfica colada em cartão. Medidas: 103,5 x 68 cm (concluída).

- *Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha*, de Hélio Seelinger, 1925. Óleo sobre tela. Medidas: 3,80 m x 5,70 m. Registro 0454 (aguarda restauração).

Descrevo, a seguir, os procedimentos das restaurações concluídas:

## OBRA I

Autor: desconhecido. Nº de registro: 0397.

Título: Retrato de Manoel Lucas de Oliveira [Fig. 1]

Data: sem data.

Técnica: fotografia retocada.

Dimensões da obra: 80 x 67 cm.

Dimensões da moldura: 98 x 85 x 4,5 cm.

Estado atual: restauração concluída.

**Estado de conservação:** a obra chegou ao MARGS em péssimo estado de conservação. A fotografia estava muito prejudicada pela falta de proteção do vidro, e o suporte de papel fotográfico apresentava ondulações e descolamentos. Notava-se forte acidez tanto no suporte da obra quanto no *passepapout* decorado. O retoque da superfície estava deslocado, provavelmente por passarem um pano sobre a superfície. A obra apresentava muitas manchas de oxidações em toda a superfície. A mol-



FIG.1

A obra antes do restauro.  
Fotografia: Fabio Del Re - VivaFoto

dura apresentava igualmente muitas perdas nos ornamentos e sujidades entranhadas. Notava-se presença de excrementos e urina de morcegos tanto na obra quanto na moldura.

**Procedimentos de restauração:** a obra foi inicialmente desmontada, minuciosamente fotografada e totalmente higienizada frente e verso, com uso constante de aventais, máscaras e luvas por parte da equipe para evitar contato com os micro-organismos nela existentes. Retirou-se a moldura e realizou-se a identificação dos materiais empregados na restauração anterior, os quais foram anotados na ficha técnica. Procedeu-se a limpeza química e mecânica para a remoção da restauração anterior, tanto na frente quanto no verso da obra, e a remoção da lâmina de papelão ácido do verso. Após a descolagem, a obra foi desinfestada (eliminação de fungos e micro-organismos) e desacidificada (processo de estabilização do pH), o mesmo tendo sido feito com o *passepapout*. Foi feita uma colagem de três lâminas de papel conservação para dar estrutura à fixação da obra no novo papelão. Por fim, a reintegração foi realizada com aquarela de alta qualidade. O *passepapout* recebeu a fixação de uma lâmina de papel conservação no verso para o afastamento do vidro, por ser de pH neutro e prover barreira entre a obra e o *passepapout* antigo. Foi adquirido um novo vidro (este é necessário por se tratar de obra sobre papel). Após a restauração, a obra foi recolocada na moldura já restaurada.



Obra após o restauro.  
Fotografia: Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS

**Restauração da moldura:** realizou-se a higienização total da moldura, utilizando-se tratamento para xilófagos e micro-organismos com produto adequado, assim como a limpeza total das sujidades. O verso foi lixado e recebeu aplicação de cera microcristalina. Foram colocadas cantoneiras de metal no verso para estruturação da moldura. As lacunas de perdas dos ornamentos foram fixadas com cera microcristalina e preenchidas com moldes retirados das partes íntegras. Procedeu-se à reintegração cromática e ao douramento nas partes faltantes. Para finalizar, aplicou-se a camada protetora.

## OBRA II

Artista: desconhecido. Nº de registro: 0134.

Título: Retrato de Domingos José de Almeida [Fig. 2]

Data: sem data.

Técnica: sensibilidade fotográfica com pastel seco.

Dimensões da obra: 59 x 49 cm.

Dimensões da moldura: 69 x 59,5 x 2 cm.

Estado atual: restauração concluída.

**Estado de conservação:** a obra chegou ao museu em estado regular de conservação. A fotografia apresentava ondulações no suporte de papel. Notavam-se perdas na camada de gelatina e na pigmentação. Registrou-se alto nível de acidez no suporte do verso. Percebiam-se sujidades superficiais, além de muitas manchas de umidade e deterioração dos materiais. A moldura havia sofrido perdas nos ornamentos e afastamentos nos cantos.

**Procedimentos de restauração:** a obra foi inicialmente desmoldada, minuciosamente fotografada e totalmente higienizada frente e verso. Retirou-se a moldura e identificaram-se os materiais empregados na restauração anterior, os quais foram anotados na ficha técnica. Procedeu-se a limpeza química e mecânica para a remoção da restauração anterior e removeu-se a restauração do verso da obra (fixada em papelão ácido). Após descolagem, a obra foi desinfestada (eliminação de fungos e micro-organismos) e desacidificada (processo de estabilização do pH). Realizou-se a colagem de três lâminas de papel conservação e a fixação da obra sobre ela. A reintegração das partes danificadas foi feita com pastel seco de alta qualidade. Posteriormente, foi confeccionado um *passerpartout* para afastar a obra do vidro. Após a restauração da obra, esta foi recolocada na moldura já restaurada.

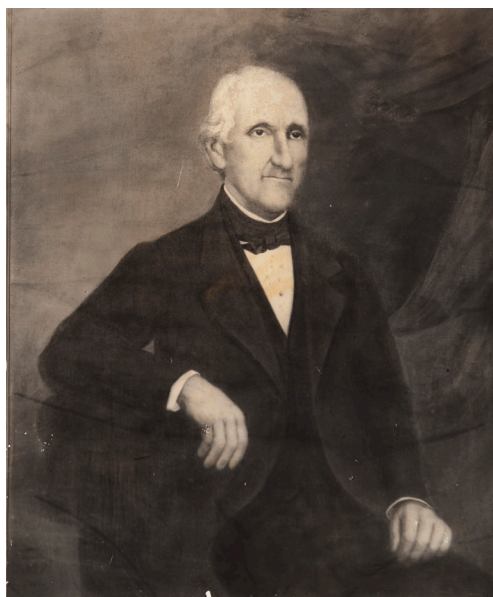


FIG.2  
A obra antes do restauro.  
Fotografia: Fabio Del Re - VivaFoto



Fixação da obra no novo suporte neutro durante o restauro.  
Fotografia: Naida Corrêa - Núcleo de Restauro do MARGS



Obra após o restauro.  
Fotografia: Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS

**Restauração da moldura:** um importante passo no processo de restauração dessas obras foi a restauração de suas molduras originais, com vistas a preservar sua importância histórica. O trabalho, realizado com detalhado esmero pela restauradora Loreni Pereira de Paula, do MARGS, possibilitou que essas obras recuperassem sua vivacidade e beleza original. Nesse caso, foi feita a higienização total da moldura, realizado o tratamento para xilófagos e micro-organismos com produto adequado, além da limpeza total das sujidades. O verso foi lixado e recebeu aplicação de cera microcristalina. A moldura recebeu cantoneiras de metal no verso para a sua estruturação. As lacunas das perdas dos ornamentos foram fixadas com cera microcristalina e preenchidas com moldes retirados das partes íntegras. Foi feita a reintegração cromática e o prateamento nas partes faltantes. Para finalizar, aplicou-se a camada protetora.

### OBRA III

Artista: Guilherme Litran. N° de registro: 0158.

Título: sem título.

Data: 1879.

Técnica: óleo sobre tela colado em papelão [Fig. 3]

Dimensões da obra: 107 x 82 cm.

Dimensões com a moldura: 123 cm x 98 x 4,5 cm.

Estado atual: restauração concluída.

**Estado de conservação:** a obra encontrava-se em péssimo estado de conservação. A pintura estava extremamente prejudicada pela colagem sobre um papelão, que estava deformado pela umidade. Devido a esse problema, formaram-se diversas bolhas, que salientaram e deformaram a superfície. No canto inferior direito, a obra estava sobressaindo-se para fora da moldura. Na metade superior, havia um corte horizontal na tela em quase toda a superfície. Além da colagem da tela no papelão, ela estava fixada com pregos visíveis nas bordas. A obra apresentava *chansi* (oxidação da camada pictórica com característica esbranquiçada). Em seu aspecto geral, continha muitos rasgos, sujidades, deformações, vestígios de fezes e urina de morcegos. A moldura, por sua vez, apresentava escoriações, deformações, sujidades, perdas na camada pictórica e percevejo na base inferior. Havia sinais de que a obra tinha sido lavada em algum momento, o que agravou o seu estado de conservação.

**Procedimentos de restauração:** a obra foi inicialmente desmoldada, minuciosamente fotografada e totalmente higienizada frente e verso. Retirou-se a moldura e identificaram-se os materiais empregados na restauração anterior, os quais foram anotadas na ficha técnica. Procedeu-se a limpeza química e mecânica para remoção da restauração anterior e da restauração do verso da obra (retirada do papelão com auxílio de bisturis de forma escamada até que tivesse restado apenas a tela). Realizou-se a planificação da tela na mesa térmica com umidade e papel mata-borrão, além de faceamento



FIG.3

A obra antes do restauro.  
Fotografia: Fabio Del Re - VivaFoto

com papel japonês na frente da pintura para unificar o rasgo e evitar mais perdas da policromia. A tela foi preparada para o reentelamento (próteses com linho cru nas áreas faltantes, nivelamento e enxertos), criando-se uma nova tela em linho cru em um bastidor maior que a tela original e aplicando-se duas camadas de Primal para a sua estruturação. A seguir, aplicou-se Beva (cola térmica desenvolvida especialmente para a restauração) tanto no verso da obra quanto na nova tela. Após o reentelamento na mesa térmica, a obra foi recolocada no bastidor original já tratado e restaurado. Removeu-se o excesso de Beva e o papel japonês, realizando-se então o tratamento para eliminar o *chansi* e o preenchimento de pequenas lacunas com massa gesso/cola. A reintegração cromática foi realizada com tintas para retoque especiais para a restauração e totalmente removível. Para finalizar, aplicou-se uma camada protetora de verniz fosco. A obra foi recolocada na moldura já restaurada.

**Restauração da moldura:** Procedeu-se a higienização total da peça, com limpeza química e mecânica. O verso foi lixado para remoção das imperfeições e nele foi aplicada cera microcristalina. Após esse processo, a moldura recebeu cantoneiras de metal no verso para a sua estruturação. Realizou-se tratamento para xilófagos e preenchimento de lacunas e afastamentos das arestas. Criou-se uma nova cobertura cromática, visto que a original estava totalmente danificada. Para finalizar, aplicou-se a camada protetora.



Obra após o restauro.  
Fotografia: Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS



Reintegração cromática da obra.  
Fotografia: Naida Corrêa - Núcleo de Restauro do MARGS

#### OBRA IV

Artista: Guilherme Litran. N° de registro: 0395.

Título: Retrato de Bento Gonçalves [Fig. 4].

Data: sem data [final do século XIX].

Técnica: óleo sobre tela.

Dimensões da obra: 82 x 60 cm.

Dimensões com a moldura: 97,5 x 76,2 x 3,8 cm.

Estado atual: restauração concluída.

**Estado de conservação:** a obra encontrava-se em péssimo estado de conservação. Notava-se forte presença de *chansi* (oxidação da camada pictórica ou do verniz), além de sujeira superficial de poeira, excrementos e urina de morcegos escorridos por toda a superfície. Na testa e no olho esquerdo da figura de Bento Gonçalves, havia rasgos com curativos no verso, remendos que ocasionaram deformações no tecido devido à polimerização dos materiais adesivos utilizados. A tela apresentava alto índice de desidratação e acidez dos tecidos, correndo o risco de romper até mesmo com pouca pressão. A moldura havia sofrido com perdas nos ornamentos dourados e algumas escoriações, apresentando perdas na camada de pintura, afastamentos dos cantos e muitas sujidades.

**Procedimentos de restauração:** a obra foi inicialmente desmontada, minuciosamente fotografada e totalmente higienizada frente e verso. Retirou-se a moldura e identificaram-se os materiais empregados na restauração anterior, os quais foram anotados na ficha técnica. Procedeu-se a limpeza química e mecânica para a remoção da restauração anterior. As restaurações curativas do verso da obra foram removidas cuidadosamente com bisturi. Preparou-se nova tela em linho cru em um bastidor maior que a tela original e aplicaram-se duas camadas de Primal para estruturar o tecido, além da aplicação de Beva (cola térmica desenvolvida especialmente

para a restauração) na nova tela de linho e no verso da obra original. A tela foi preparada para o reentelamento (próteses com linho cru nas áreas faltantes, nivelamento e enxertos). Após o reentelamento na mesa térmica, a obra foi recolocada no bastidor original já tratado. Removeu-se o excesso de Beva e realizou-se o tratamento para eliminar o *chansi* (esse trabalho foi exaustivo e o tratamento não foi totalmente reversível devido ao excesso de umidade duradoura na camada pictórica). O preenchimento de pequenas lacunas foi feito com massa gesso/cola. A reintegração cromática foi realizada com tintas para retoque especiais para restauração e removíveis. Aplicou-se uma camada protetora de verniz fosco, e a obra foi recolocada na moldura já restaurada.



FIG.4  
A obra antes do restauro.  
Fotografia: Fabio Del Re - VivaFoto

**Restauração da moldura:** procedeu-se a higienização total da peça, tendo sido feita inicialmente uma limpeza química e mecânica. Além disso, foram lixadas as partes de madeira do verso, aplicada cera microcristalina e inseridas cantoneiras metálicas para a estruturação da peça. Realizou-se tratamento para xilófagos. Foram feitos preenchimentos de lacunas com moldes copiados das partes íntegras, assim como a reintegração cromática e o douramento nas partes dos moldes. Para finalizar, aplicou-se a camada protetora.



Obra após o restauro.  
Fotografia: Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS

## OBRA V

Artista: Desconhecido. N° de registro: sem registro.

Título: Retrato de Bento Gonçalves [Fig. 5].

Data: sem data.

Técnica: fotografia retocada.

Dimensões da obra: 103 x 67 cm.

Dimensões da moldura: 131,5 x 96,7 x 4 cm.

Estado atual: restauração concluída.

**Estado de conservação:** a obra encontrava-se em péssimo estado de conservação. A fotografia estava prejudicada devido à falta de proteção de vidro. O suporte de papel apresentava ondulações e acidez no papelão do fundo. O retoque existente na superfície estava deslocado, craquelado e descolado (ao que tudo indica, por ter sido passado pano sobre a superfície). Notavam-se muitos rasgos e manchas de oxidação em toda a superfície. A moldura estava desestruturada, tendo sofrido muitas perdas nos ornamentos, e um filete dourado não existia mais. Percebia-se o desnivelamento e a separação dos cantos. Notavam-se sinais de excrementos e urina de morcegos.

**Procedimentos de restauração:** a obra foi inicialmente desmoldada, minuciosamente fotografada e totalmente higienizada frente e verso. Retirou-se a moldura e identificaram-se os materiais empregados na restauração anterior, os quais



FIG.5  
A obra antes do restauro.  
Fotografia: Fabio Del Re - VivaFoto

foram anotados na ficha técnica. Procedeu-se a limpeza química e mecânica para remover a restauração anterior do verso da obra (remoção com bisturi da lâmina de papelão ácido do verso). Após descolagem, a obra foi desinfestada (eliminação de fungos e micro-organismos) e desacidificada (processo de estabilização do pH). Foi feita a colagem de três lâminas de papel conservação para a fixação da fotografia no novo suporte de pH neutro. A reintegração foi realizada com aquarela de alta qualidade. Confeccionou-se um novo *passpartout* para prover o afastamento da obra e do vidro. Foi adquirido um vidro novo (este é necessário por se tratar de obra sobre papel). Após a restauração, a obra foi recolocada na moldura já restaurada.

**Restauração da moldura:** procedeu-se a higienização total da peça, com limpeza química e mecânica. A madeira aparente foi lixada por partes (houve a necessidade de desmontagem dos lados para reparar as arestas e corrigir o esquadro dos cantos), tendo sido aplicada camada de cera microcristalina tanto no verso quanto na frente. Realizou-se tratamento para xilófagos e preenchimento de lacunas



Remoção do papelão ácido do verso.  
Fotografia: Naida Corrêa - Núcleo de Restauro do MARGS



Obra após o restauro.  
Fotografia: Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS

com moldes retirados das partes íntegras. Foi necessária a troca dos filetes dourados por não ter sido possível a reposição do faltante. A reintegração cromática e o douramento foram feitos nas partes faltantes. Para finalizar, aplicou-se a camada protetora.



Descrição dos procedimentos das restaurações parciais das três obras cujos trabalhos não foram concluídos:

## OBRA VI

Artista: Dakir Parreiras. Nº de registro: 0396.

Título: Fuga de Anita Garibaldi a Cavalho [Fig. 6].

Data: 1917, 1918.

Técnica: óleo sobre tela.

Dimensões: 216x170 cm.

Dimensões com a moldura: 264x220x15 cm.

Estado atual: restauração da obra em andamento; restauração da moldura concluída.

**Estado de conservação:** a obra encontrava-se em processo de degradação extremamente avançado. A restauração de 1994 estava descolando e descorando os retoques. Notavam-se muitas sujidades de poluição, excrementos de morcegos e poeira. Notavam-se descolamentos da camada pictórica em praticamente toda a superfície, com grandes áreas de perdas da policromia original, além de perda significativa da pigmentação na área direita inferior. Percebiam-se fezes e urina de morcegos escorridos pela superfície da obra. No canto inferior direito, havia um prego entre a obra e a moldura, o que estava prejudicando a pintura. A obra apresenta *chansi* (oxidação da camada pictórica com característica esbranquiçada). A moldura havia sofrido escoriações e afastamento nas juntas, perdas dos ornamentos e furos de cupins (não foi possível ver se estão ativos), além de muitas sujidades generalizadas.



FIG.6

A obra antes do restauro.  
Fotografia: Fabio Del Re - VivaFoto

**Procedimentos de restauração:** a obra foi inicialmente desmontada, minuciosamente fotografada e totalmente higienizada frente e verso. Retirou-se a moldura e identificaram-se os materiais empregados na restauração anterior, os quais foram anotados na ficha técnica. Procedeu-se a limpeza química e mecânica para remoção da restauração anterior. A restauração dessa obra foi interrompida por falta de recursos e aguarda a conclusão com o novo projeto.



Remoção das repinturas durante o restauro.  
Fotografia: Naida Corrêa - Núcleo de Restauro do MARGS



Detalhe da obra antes do restauro.  
Fotografia: Fabio Del Re - VivaFoto

**Restauração da moldura:** realizou-se higienização total da peça e limpeza completa da moldura. A base pintada foi lixada devido a diversas escoriações e arranhões. Foi feito o tratamento para xilófagos. Nas lacunas das perdas dos ornamentos, foram feitos os preenchimentos com moldes retirados das partes íntegras. Procedeu-se a reintegração cromática e ao douramento nas partes faltantes. Aplicou-se uma camada protetora de Paraloi 10%.

## OBRA VII

Artista: Hélios Seelinger. N° de registro: 0454.

Título: Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha [Fig. 7].

Data: 1925 [?].

Técnica: óleo sobre tela.

Dimensões: 3,80 x 5,70 m.

Estado atual: a restauração da obra ainda não foi iniciada; a moldura está em fase final de restauração.

**Estado de conservação:** a obra encontra-se em regular estado de conservação. A pintura foi higienizada recentemente, retirada do chassi e a moldura restaurada. Antes de vir para o museu, a obra havia sido instalada no Saguão da Prefeitura de Piratini, que não parece oferecer problema de conservação, embora se deva atentar para a incidência de luz durante a manhã. Um dos funcionários informou que, após a instalação da obra na prefeitura, o índice de visitação aumentou consideravelmente, mesmo sem a utilização dos serviços referentes a ela. Apesar de passar por processo de conservação, a obra não foi devidamente restaurada. Notavam-se todas as escoriações, os furos e rasgos sem tratamento. A fragilidade do tecido nessas áreas romperá com o tempo, sobretudo pelo novo local onde se encontra: antes a obra ficava em uma sala fechada e escura, mas agora está exposta em uma sala totalmente iluminada, de grande circulação, com janelas e portas abertas. Notam-se sujidades, escorridos de tintas, *chansi* em alguns pontos e muitas perdas da pigmentação, principalmente nas bordas.

**Tratamento preventivo para desmontagem:** A obra foi faceada (aplicação de cola com papel japonês sobre a obra para protegê-la, que é posteriormente retirada) com vistas a resguardar a policromia de perdas e abrasões. Posteriormente, foi enrolada em tubo de PVC (de maior diâmetro) para o



FIG.7

A obra antes do restauro.  
Fotografia: Fabio Del Re - VivaFoto

transporte até o MARGS. Hoje ela se encontra no Torreão 4, aguardando a restauração. A complexa moldura que compõe a obra foi desmontada no local original para o transporte a Porto Alegre e já foi parcialmente restaurada.



Proteção da obra sendo realizada com papel japonês.  
Fotografia: Marina Corrêa

## OBRA VIII

Artista: Antônio Parreiras. N° de registro: 0159.

Título: sem título. [Fig. 8]

Data: 1915.

Técnica: óleo sobre tela.

Dimensões: 2,70 x 1,49 m.

Estado atual: parcialmente restaurada, e não possui moldura.

**Estado de conservação:** a obra encontrava-se em péssimo estado de conservação. A pintura vinha perdendo a legibilidade devido à acentuada elevação do *chansi* (oxidação da camada pictórica ou de verniz com características esbranquiçadas), processo acelerado em decorrência da umidade do ambiente a que foi exposta durante muito tempo. Notavam-se muitas sujidades na superfície, inclusive com fezes e urina de morcegos. Nas laterais, notam-se muitos grampos devido a rasgos nas bordas em uma tentativa de travar as deformidades decorrentes da soltura da tela. Observam-se muitas escoriações e perdas da camada pictórica. Percebem-se ondulações na base na tela devido à gravidade e ao estiramento inadequado do tecido. Na altura de 1/3 da obra, notava-se a marca da antiga trava do bastidor, provavelmente eliminado por ataque de cupins. As bordas da pintura estão bastante prejudicadas, apresentando rasgos, perda da pigmentação e escoriações.

**Procedimentos de restauração:** a obra foi inicialmente desembrada, minuciosamente fotografada e totalmente higie-

nizada frente e verso. Identificaram-se os materiais empregados na restauração anterior, os quais foram anotados na ficha técnica. Procedeu-se à limpeza parcial química e mecânica para remoção da restauração anterior. Posteriormente foi removida a restauração do verso da obra, além de reforços das bordas e curativos nos rasgos. Uma nova tela em linho cru em um bastidor especial com extensor foi preparada para o reentelamento e aplicadas várias camadas de Primal para estabilizar o tecido. O reentelamento foi feito com reação do Primal a frio e aplicação de Beva (cola térmica desenvolvida especialmente para a restauração) somente nas bordas. No momento, a obra continua em processo de restauração.



FIG.8

A obra antes do restauro.  
Fotografia: Fabio Del Re - VivaFoto



Fixação do reentelamento com sucção.  
Fotografia: Naida Corrêa - Núcleo de Restauro do MARGS

O trabalho de restauro foi coordenado por mim, restauradora-chefe do MARGS, com a colaboração de uma equipe, tal como segue:

- Loreni Pereira de Paula: restauradora das molduras (funcionária do Núcleo de Conservação e Restauro do MARGS).
- Fernanda de Tartler Matschinske: restauradora contratada.
- Lucimar Inês Predebon: restauradora contratada.
- Claudia Fontoura Lacerda, Flávia Silva Faro, Fabiana Batista Alfonsin e Pablo Daniel Campos López: alunos do curso de Conservação e Restauro da UFPel, estagiando no Núcleo de Conservação e Restauro do MARGS.

- 
- Um projeto para conclusão do restauro destas três obras foi aprovado pela Associação dos Amigos do MARGS - AAMARGS e está em fase de captação. Enquanto isso o processo de restauração continua sendo realizado pelo Núcleo de Restauro do museu sob coordenação de sua restauradora-chefe Naida Corrêa.

# OS DESAFIOS DA EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA NA FORMAÇÃO DE MEDIADORES NA BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL

Gabriela Bon<sup>1</sup>

A cada dois anos, a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (FBAVM), realiza uma grande exposição de arte contemporânea que permeia diversos espaços expositivos da cidade de Porto Alegre (RS/Brasil). Em suas 9 edições, realizadas ao longo de seus 17 anos de existência, recebeu 5.014.707 visitas. Do total destas visitas, 1.229.460 são visitas mediadas, direcionadas a alunos das redes de ensino públicas e privadas, das Escolas do Estado do Rio Grande do Sul, realizadas através de agendamento prévio.

Para atender a este público, torna-se necessário compor um corpo expressivo de mediadores para cada mostra, oferecer-lhes um curso gratuito, para candidatos a mediadores com ou sem experiência com o trabalho de mediação em exposições de arte visuais

Em sua nona edição, no curso de mediadores foram recebidas 1.300 inscrições, das quais 650 pessoas foram entrevistadas. Destas, foram selecionados 221 candidatos a mediadores (170 oriundos da cidade de Porto Alegre e região metropolitana; 51 de outras cidades gaúchas, Rio Grande do Sul; 18 de diversas cidades brasileiras, outros Estados; e 2 de cidades estrangeiras). Ao final do curso, 132 pessoas foram contratadas como mediadores para a mostra, como profissional autônomo com carga horária de 5h a 6h diárias e trabalharam durante dois meses e meio em Porto Alegre.

É importante destacar que uma parte destas pessoas que participam dos cursos de formação oferecidos pela FBAVM, não retorna ao circuito das artes e continua seus estudos universitários ou retorna ao seu campo de trabalho habitual. Outra parte pequena participa da edição seguinte da Bienal de Artes Visuais do Mercosul ou de outras mostras esporádicas de grande porte. Uma terceira parte, no entanto, retorna ao circuito em busca de trabalho em instituições permanentes de suas respectivas regiões.

Desta forma, a realização de uma pesquisa voltada a Formação nos Cursos de Formação de Mediadores da Fundação

Bienal de Artes Visuais do Mercosul (FBAVM), nos quais houve utilização da modalidade a distância, envolvendo a 7ª, 8ª e 9ª edições da mostra, ocorridas na cidade de Porto Alegre/RS/Brasil, nos anos de 2009, 2011 e 2013, respectivamente, justifica-se pela importância de tais cursos como instâncias de formação de mediadores que atuam em outros espaços expositivos permanentes da cidade de Porto Alegre, pelo número reduzido de cursos de formação de mediadores oferecidos no Brasil, e, principalmente, pela possibilidade instaurada pela Educação a Distância (EAD) de desenvolver uma formação abrangendo pessoas de diferentes estados e países.

Durante uma pesquisa realizada anteriormente em um curso de mestrado, intitulada “Mediação profissional em instituições museais de Porto Alegre: interações discursivas” (BON, 2012) constatou-se que na cidade de Porto Alegre (RS/Brasil) a FBAVM é a matriz formadora de mediadores profissionais. Apesar de ser um evento esporádico e de haver um curso de bacharelado em Museologia na cidade, oferecido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a maior parte dos mediadores entrevistados iniciaram sua formação no campo da mediação através dos cursos oferecidos pela FBAVM, sendo depois integrados aos projetos educativos realizados por instituições permanentes como os museus e centros culturais.

Cabe também destacar que a FBAVM é uma entidade de direito privado, sem fins lucrativos, comprometida com a educação e o fomento à discussão sobre a Arte Contemporânea nos diferentes espaços e níveis de educação. Além disso, ao deflagrar um evento periódico e singular voltado prioritariamente para a arte latino-americana, atua diretamente na formação de público para as Artes Visuais. Desde 1997, realiza mostras que mobilizam grande parte do sistema artístico local. De outra forma, ao trazer artistas de diversos países, oxigena e mescla tendências internacionais ao cenário local.

O Projeto Pedagógico está presente desde a primeira edição da mostra, tornando-se ação permanente somente no

ano de 2008. Com objetivo de possibilitar o acesso ao sistema artístico, atua em colaboração com a comunidade, criando parcerias novas a cada mostra. O eixo central destas parcerias é a utilização de metodologias artísticas como ferramentas educativas.

A partir deste cenário inicial da pesquisa que está sendo realizada, algumas questões se colocam: Como se dão as relações conceituais entre as abordagens propostas pelos cursos de formação de mediadores promovidos pela FBAVM e quais as suas implicações nas propostas a distância? Como as relações entre os mediadores e os curadores pedagógicos se efetivam? Em que medida a formação presencial mesclada com a formação a distância promovida pela FBAVM interfere nas relações entre o projeto pedagógico e os mediadores? Como a EAD pode gerar processos autorais, porém compartilhados através de uma metodologia própria?

A partir destas questões iniciais, esta pesquisa tem por finalidade, a partir do arcabouço teórico-metodológico da semiótica discursiva, levando em conta a complexidade das relações entre os diversos profissionais que participaram do curso de formação de mediadores através da plataforma de Moodle da 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul (<http://www.fundacaobienal.art.br/ead>), analisar os desdobramentos desta formação na modalidade a distância, buscando seus desafios para as próximas edições.

Levando em consideração as transformações ocorridas na formação de mediadores ao longo das diversas edições, em especial das 3 últimas em que a modalidade a distância esteve presente, é nossa intenção contribuir com uma reflexão acerca das estratégias para a formação de mediadores, bem como sobre os desafios que se apresentam nesta modalidade.

A partir do objetivo principal, derivam ainda os seguintes objetivos específicos:

a) observar as estratégias de comunicação utilizadas na plataforma, levando em consideração as articulações entre os diversos tipos de texto inseridos: visual, verbal escrito, sonoro e/ou audiovisual com vista a classificar os registros de atividades presenciais, as atividades totalmente a distância e as relações entre ambas;

b) a partir de um estudo aprofundado dos regimes de interação e sentido presentes nos textos articulados entre si, verificar o perfil dos diversos profissionais envolvidos no curso;

c) discutir as relações entre a utilização da modalidade a distância articulada com a modalidade presencial na formação de mediadores para as Artes Visuais e buscar subsídios para qualificar a formação de mediadores.

A partir do estudo, espera-se encontrar subsídios para qualificar a formação de mediadores e demonstrar a importância da articulação entre as modalidades presenciais e a distância para a obtenção de uma formação ampla e em consonância com os pressupostos teóricos dos projetos educativos de mostras de grande porte de arte contemporânea.

## **A EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA NA FORMAÇÃO DE MEDIADORES**

O mediador, antes mesmo de se deparar com as obras de arte expostas em uma visita mediada, para estabelecer sua própria produção de sentido, precisa levar em conta uma série de instâncias discursivas simultâneas, tais como as questões conceituais da Arte Contemporânea, os desdobramentos de uma mostra bianual de grande porte, as obras expostas em si, os discursos artísticos, curatoriais, institucionais e sociais estabelecidos ao longo do desenvolvimento da mostra.

Por este motivo, ao longo dos cursos de formação de mediadores da Bienal de Artes Visuais do Mercosul se tornou necessário incluir diversas estratégias discursivas e metodologias educativas, entre as quais se destaca a Educação a Distância. Esta modalidade se tornou importante ao auxiliar o mediador em seu entendimento da mostra como um todo e também na constituição de seu perfil como mediador. A Educação a Distância foi incluída a partir do ano de 2009 não só como uma ferramenta de suporte ou metodologia educacional, mas, principalmente, como uma estratégia para a criação de vínculos, encurtamento de distâncias físicas e temporais, possibilidades de deslocamentos hierárquicos e discursivos para além das atividades desenvolvidas presencialmente.

A respeito dos modos de relação que se estabelecem entre as pessoas e das pessoas com os objetos, Landowski, 2009, ao estudar tais vínculos, identificou quatro regimes de interação e sentido, a saber, programação, manipulação, ajustamento e acidente. Segundo o autor, estes regimes manifestam os modos como as pessoas interagem entre si no meio em que estão inseridos.

Estes regimes, identificados por Landowski, se tornam bastante evidentes nas relações entre o mediador e o público, bem como nas demais relações que os mediadores articulam com as outras instâncias discursivas da instituição em que se inserem. Da mesma forma que acontece nas atividades presenciais em uma instituição museal, as relações entre mediadores, curadores, palestrantes convidados e integrantes do Projeto Pedagógico podem ser percebidas em um ambiente virtual de aprendizagem através de postagens de texto, discussões em fóruns e chats ou ainda na inserção de objetos audiovisuais produzidos pelos mediadores.

## QUESTÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Considerando os estudos situados na interface da arte, da educação e da leitura de imagem (BARBOSA, 1991,2002; PILLAR, 1993,1999; ACASO, 2009, 2012) e as pesquisas sobre a semiótica discursiva (LANDOWSKI, 2004, 2009), percebeu-se que a mediação em exposições de Artes Visuais trabalha na confluência das exigências primárias dos domínios das Artes Visuais, do Museu e da Mediação Cultural para, finalmente, chegar às especificidades do trabalho de mediação em exposições de Artes Visuais.

Esta pesquisa baseia-se numa abordagem qualitativa de pesquisa, a qual procura compreender a dinâmica dos cursos de formação de mediadores na modalidade a distância, enfocando os significados das atividades realizadas do ponto de vista das interações entre as diferentes áreas de conhecimento.

As principais questões que perpassam a pesquisa e possibilitam uma reflexão sobre estas experiências buscando-se propiciar subsídios para repensar e qualificar os cursos de formação de mediadores, são as seguintes: Que linhas teóricas perpassam estes cursos de formação de mediadores? Como se inter-relacionam as diferentes áreas envolvidas nos cursos? Que aspectos foram mais relevantes na modalidade Educação a Distância para a formação dos mediadores?

Desse modo, verifica-se que a escolha pelos cursos de formação de mediadores da Bienal de Artes Visuais do Mercosul na modalidade a distância diz respeito a sua dinâmica pouco comum que articula duas modalidades simultâneas: não há um curso presencial e outro a distância, ou ainda um curso semipresencial com atividades idênticas para todos os participantes, sendo ora presencial e ora a distância. Há um único curso onde um quarto da turma participa à distância e três quartos desta mesma turma participa presencialmente. A turma é única, porém com duas modalidades distintas ocorrendo em paralelo, com atividades diferentes para um mesmo tema de estudo, mescladas com atividades comuns entre os dois grupos em um mesmo ambiente virtual de aprendizagem.

Para tal, será feita, inicialmente, uma análise dos programas e dos textos de base para o Projeto Pedagógico produzidos pelos curadores pedagógicos desses cursos de formação. A seguir, será analisada a plataforma virtual Moodle da 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul que constitui-se como um registro documental das atividades realizadas nos cursos de formação de mediadores.

A análise desta plataforma virtual pretende destacar: elementos visuais, estrutura do programa e hierarquia dos níveis de usuário, discursos institucionais presentes nos documentos inseridos e comunicações entre os sujeitos para agrupar os principais assuntos de interesse em relação aos regimes de interação e sentido, visando perceber as relações entre os sujeitos envolvidos.

Além disso, problematizaremos ações e conceitos do curso em relação à hierarquia existente, ao papel desempenhado pelos diversos sujeitos envolvidos, às questões institucionais, políticas e sociais presentes no curso de formação de mediadores de uma mostra como a Bienal de Artes Visuais do Mercosul. A seguir, será realizada análise dos dados quanto aos regimes de interação e sentido presentes nas relações estabelecidas entre sujeitos.

## SITUAÇÃO ATUAL DA PESQUISA

O projeto de tese foi aprovado em banca de qualificação em maio de 2014 e encontra-se em fase de aprofundamento teórico. A análise dos dados está prevista para o período de agosto/2014 a julho/2015, seguida da escrita da tese, cuja defesa está prevista para julho/2016. Além disso, de novembro de 2014 até julho de 2015, pretendemos aprofundar outros aspectos teóricos e investigar intuições estrangeiras durante Estágio de Doutorado Sanduíche na Universidade Complutense de Madri, sob a coorientação da Profa. Dra. María Acaso.

---

<sup>1</sup> Bolsista CAPES – Processo nº BEX 5734/14-2 – CAPES Foundation, Ministry of Education of Brazil, Brasília – DF 70040-020, Brazil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACASO, María. Del paradigma modernista al posmuseo: seis retos a partir del giro educativo (¿Lo intentamos?). In: \_\_\_\_\_. (Coord.). *Perpectivas: situación actual de la educación en los museos de artes visuales*. Barcelona: Fundación Telefónica, 2011.

ACASO, María. The museum as a platform for the transformation of toxic pedagogy. In: *Presentations and communications of the 1 International Congress Museums in education: training museum educators*. Madrid: Fundación Thyssen, 2009b. p. 474-486.

BON, Gabriela. *Mediação profissional em instituições museais de Porto Alegre: interações discursivas*. 2012. 123 f. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/49357>>. Acesso em: nov. 2012.

DE CARO, Marina. *Projeto Pedagógico: Artistas em disponibilidade - a Educação como um Espaço para o Desenvolvimento de Micropolis Experimentais*. Disponível em: <<http://www.bienalmercosul.art.br>>. Acesso em: dez./2009.

FIDELIS, Gaudêncio. Os Projetos de Ação Educativa nas Bienais do Mercosul: breve histórico. In: \_\_\_\_\_. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal, 2005. p.157-167. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/upload/publicacao/pdf/Historia%20da%20Bienal.pdf>>. Acesso em: jan./2013.

FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL (Ed.). *Relatório de responsabilidade social: 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul 2012/2013*. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/files/responsabilidade-social/relatorio-9a-bienal-responsabilidade-social.pdf>>. Acesso em: out./2014.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. *Biblioteca Virtual*. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br>>. Acesso em: jan./2012.

LANDOWSKI, E. *Interacciones Arriesgadas*. Lima: Universidad de Lima, 2009.

LANDOWSKI, E. *Passions sans nom*. Paris: PUF, 2004.

PILLAR, Analice Dutra (Org.). *A pesquisa em artes*. Porto Alegre: UFRGS/ANPAP, 1993.

# MEMÓRIA E ESTÉTICA: DAS COISAS QUE UNEM O MUSEU DOS DIREITOS HUMANOS DO MERCOSUL (MDHM) E O MARGS

Márcio Tavares

A memória política invadiu o continente da arte. Nos últimos 30 anos, a produção artística na América Latina tem nas suas dramáticas vivências políticas uma torrente fonte de inspiração. O trauma como inspiração, em geral, tem como objetivo evitar o esquecimento coletivo. As duras vivências políticas encontraram na expressão artística meios para extravasar e reelaborar as dores do autoritarismo político. A arte, desse modo, tem-se erigido como materialidade do indizível, como forma de reivindicação de reparação simbólica de danos sociais e psicológicos causados pelo terrorismo de Estado. A arte, em suas múltiplas linguagens, muitas vezes se mostra mais efetiva e rápida do que a palavra escrita e do que o discurso político como instrumento para fazer chegar ao público a dimensão do luto de sociedades inteiras assoladas pelo arbítrio e a necessidade de preservação da memória das vítimas.

O Museu dos Direitos Humanos do Mercosul (MDHM), inaugurado em 1º de abril de 2014, escolheu desenvolver um programa de exposições que está centrado na dimensão artística. Tal escolha justificou-se com base na crença de que os direitos humanos, tão massacrados pelas incompreensões do senso comum, podem ser compreendidos como uma dimensão fundamental da democracia por meio do encantamento e do estranhamento produzido pela arte. Nossas exposições têm-se destacado por unir a documentação histórica com um denso aporte artístico. A exposição de inauguração do MDHM, intitulada *Deus e Sua Obra no Sul da América: A Experiência dos Direitos Humanos Através dos Sentidos* foi o maior empreendimento curatorial do museu, tendo ocupado todas as galerias da instituição com o objetivo de oferecer um panorama acerca da construção dos direitos humanos no Cone Sul.

Para o desenvolvimento da exposição, foram reunidas obras de arte dos acervos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), que possuem uma significativa

coleção de obras que se convencionou chamar de “políticas”. Além disso, foram convidados artistas de diferentes partes do Brasil, assim como da Argentina e do Uruguai, para construir trabalhos que expressassem diversos aspectos das lutas por direitos humanos no continente. Todos esses trabalhos estiveram expostos durante dois meses, juntamente com um fabuloso arsenal documental amalhado do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, do Teatro de Arena e de inúmeros particulares.

Um dos artistas convidados para a exposição foi o uruguaio Juan Urruzola. No evento, exibimos trabalhos em que o artista explora a temática da memória política, elemento estruturante de seu trabalho. *De ida y vuelta, Uruguay, memória para armar, Miradas Ausentes* e *De eso no se habla* foram as obras do artista que compuseram a mostra *Deus e Sua Obra no Sul da América* junto com a videoinstalação *Lilián: una mujer sola contra el cóndor*, desenvolvida especialmente para a exposição. Após sua exibição no MDHM, Urruzola decidiu doar todas essas obras para o acervo do MARGS.

Todas as obras do uruguaio apresentam a característica de abordar a memória com muita força política e grande densidade estética. Embora a linguagem privilegiada por Urruzola seja a fotografia, para *Lilián: una mujer sola contra el cóndor*, o artista produziu um vídeo testemunhal. A videoinstalação está marcada pelo conceito de resistência. Por meio da gravação de seu testemunho e de registros fotográficos que dão suporte à obra cinematográfica, o público é confrontado com a história de Lilián Celiberti em sua luta pela democracia durante o período ditatorial e por sua trajetória em busca de justiça no presente. Desse modo, a construção da obra é formada por um duplo sentido de resistência: o da resistência ao esquecimento e o da resistência política em nome da liberdade.

Em todo o trabalho de Urruzola, há um desejo de documentar ausências e rupturas que se transformam em metáfo-

ras visuais do percurso histórico recente da América do Sul. Afinal, Juan Urruzola também teve sua trajetória de vida marcada pela perseguição política que resultou em um longo período de exílio do artista em Paris – local de sua formação intelectual como artista. É sua perspectiva documental que orienta o desenvolvimento do vídeo sobre Lilián através da linguagem do testemunho. Na tela, o espectador é confrontado com o relato da história da personagem – e nada mais. A força de tudo o que foi vivido dispensa a necessidade de acrescentar efeitos que poderiam sobrepor-se ao narrado. O encantamento estético do público é igualmente resultado da empatia gerada pela narrativa que se conta e que, ao longo do vídeo, evidencia-se como um microcosmo de nossa história recente.

Portanto, a leitura do vídeo de Urruzola poderia ser realizada como a apresentação de uma biografia coletiva. Não existe a tentativa de demonstrar o extraordinário. O testemunho de Lilián, apesar de pungente, é carregado de profunda fragilidade humana e resistência frente ao arbítrio. A militante no vídeo não é transformada em monumento, em uma heroína de tempos distantes; porém, ao longo da narrativa, há uma coerência em sua história de luta pela democracia presente até os dias de hoje. O cenário do filme é o Museu da Memória de Montevideú (MuME); no entanto, frente ao local simbólico que dialoga com o espaço de sua exibição original (o MDHM), a história de Lilián é um documento vivo, uma micro-história da resistência política que une Uruguai e Brasil nas memórias dos traumas das ditaduras.

A força estética da obra de arte está na densidade do depoimento. A narrativa testemunhal é um rompimento com os paradigmas artísticos canônicos de atribuição da qualidade estética. A eficiência artística da narrativa está na constante luta entre o dito e o silenciado, pela dificuldade em contar os acontecimentos e pela experiência limite da proximidade com a morte. Juan Urruzola faz da câmera um meio de expressão artística e um instrumento de criação de um documento testemunhal. O discurso artístico de Urruzola é constituído pelas lentes que produzem a fotografia, enquanto o vídeo e suas obras formam um potente discurso histórico construído pela imagética.

A obra desenvolvida no MDHM é uma constante emergência de ausentes, já que a história de Lilián também pode ser compreendida como uma biografia coletiva. A construção da narrativa é marcada pela vivência em grupo, e a potência do relato está na relação entre o indivíduo e a história. Lilián Celiberti torna-se, desse modo, a corporificação da Operação Condor – a coordenação de órgãos de repressão política que unia as ditaduras do Cone Sul nos anos 1970. Assim, um relato que usualmente se encontra desencarnado da vivência humana é apresentado por meio do depoimen-

to sobre seu sequestro e de sua família em Porto Alegre. Há plenitude de humanidade. Mas há também a decisão de dar visibilidade e legibilidade à maquinaria de repressão e violência organizada pelas ditaduras para silenciar – em todos os sentidos – seus opositores.

A confissão do vivido materializa uma busca coletiva por memória e pela reparação aos horrores passados. A obra recomenda ainda um encontro da estética com a ética. Contudo, a imposição da ética, não significa a perda da qualidade estética. Ao contrário, em um mundo cada vez mais dominado pela estetização da política, Urruzola propõe a politização da estética. Logo, há um embate entre a persistência de uma memória coletiva e o predomínio social da amnésia, gerado pela pulsão de consumo da sociedade pós-industrial.

O conjunto da instalação apresenta um universo de sensibilidades que presentifica o passado [Fig. 1]. Ao lado do vídeo, está inserido um conjunto de fotografias que forma um verdadeiro álbum de memórias. São fotos do universo familiar: seus filhos durante o exílio em Roma e Lilián junto deles na atualidade [Fig. 2]. Finalizam a instalação duas belas fotografias das cartas clandestinas que ela escrevia para a família em seu período de prisão política: as mensagens eram escritas em pequenos papéis de cigarros em que a militante redigia pequenas linhas de conforto aos familiares e que ela tinha de entregar às escondidas para sua mãe, durante os poucos momentos de visita na cadeia, para não ser punida pelos guardas da prisão, visto que a comunicação por escrito com o mundo exterior estava-lhe proibida. A sensibilidade do conjunto emociona.

Entretanto, não há espaço para o sentimentalismo vazioso no edifício de memória construído por Juan Urruzola. O dever de memória, claro na obra do artista, não está submetido ao pedagogismo que filtra as multiplicidades de sentido

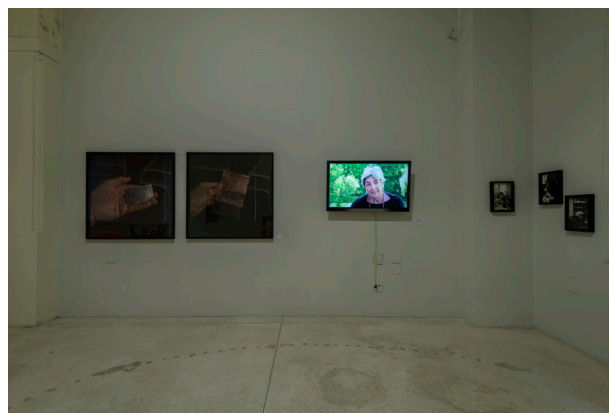


FIG.1

Vista da instalação de Juan Urruzola na exposição *Deus e Sua Obra no Sul da América: A Experiência dos Direitos Humanos Através dos Sentidos* Curadoria de Márcio Tavares De 1º de abril a 31 de maio de 2014 Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto





FIG.2

Vista da obra de Juan Urruzola na exposição  
*Deus e Sua Obra no Sul da América: A Experiência  
 dos Direitos Humanos Através dos Sentidos*  
 Curadoria de Márcio Tavares  
 De 1º de abril a 31 de maio de 2014  
 Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

em nome da orientação política ou da publicidade mercantil. Roland Barthes afirma que o que faz da fotografia uma arte é sua aproximação com o teatro. Ora, o teatro primitivo seria conhecido por seu culto aos mortos, e a fotografia torna-se uma reminiscência disso, posto que, ao ver uma foto, tem-se um encontro direto com os mortos. Pode-se dizer, então, que a força artística da fotografia não está na obviedade da imagem, mas em seu processo de construção.

As fotos da *Lilián* encerram uma narrativa pluralizada. Nelas constitui-se essa multiplicidade de sentidos. As cartas clandestinas estão carregadas de emoção, porquanto demonstrem que a prisão do corpo não significa um apequeamento da alma. A escrita de relatos para seus familiares, feita com agulhas nas costas de papéis de cigarros, em letra diminuta, representa uma grande demonstração de amor e resistência ao arbítrio. A foto de Lilián com seus filhos Camilo e Francesca e sua foto nos jardins do Museu da Memória de Montevideu são uma afirmação da mulher e da mãe frente ao desejo de aniquilamento de sua subjetividade pelo terrorismo de Estado.

Em um contexto pós-traumático como os países do Cone Sul, a arte é um vetor de construção de uma memória crítica. As demandas por memória e reparação ocorrem sempre no limite da apropriação política da dor dos outros. A decomposição do tempo é enfrentada pela humanidade com a construção de suportes de materialização da memória que nos tornem possível a anamnese. A função social dos museus de arte é abrir espaço para a entrada desses trabalhos na narrativa da história de arte da América Latina. A função dos museus de memória é unir a profundidade da experiência estética como um vetor político fundamental na construção das memórias coletivas.

O trabalho desenvolvido por Juan Urruzola, recém-adquirido pelo MARGS, assinala a capacidade do museu de adotar uma postura ética e estética de grande envergadura na construção de sua coleção. *Lilián: una mujer sola contra el cóndor* é uma obra que apresenta a dimensão histórica concreta, materializada na vida da militante, como um documento estético do presente que aponta para a necessidade de criar espaço à emergência das sensibilidades e subjetividades para superar a experiência fragmentada de vida no presente. Memória e arte, portanto, unem-se no trabalho não como via de acesso ao passado, mas como inferência sobre as possibilidades amnésicas do presente. Esta é a tarefa que une os museus de arte e os museus de memória em um projeto comum.

# CORPO DE BUEIRO

Alessandro Rivellino

Descobri uma certa relação de tempo e espaço.  
Estou simplificando a coisa, é claro.  
Não descobri.  
Já sabia.  
Mas trago mais próximo do complexo além das células que por sua vez já continham em si o engendramento do que quero falar agora.  
Me refiro ao MA do butoh Hijikatiano mas não é bem isso só isso.  
A valorização da diferença é o principal enraizamento necessário para o jardim.  
Quero me referir à deterioração de toda moral que necessita dela mesma para poder virar Pátina Natural aos olhos ociosos.  
Não se valha do racionalismo ou cartesianismo ou caretismo pra dessincronizar o significado para além da significação que aqui pode vir a aparecer.  
Tampouco queira a esquizofrenia, intuição vaga, surrealismo, dadaísmo ou coisa que o valha como lei.  
Importo-me com a relação possível com cada acentuação manifesta, e o estado bruto da criação.  
Houve um tempo em que escrever me parecia ser o lugar máximo de minha existência, a plenitude de minha expressão no mundo.  
Hoje, este lugar me parece distante.  
Agora, sinto uma relação sinestésica e afásica que se esforça para encontrar termos que dêem a ver o que se quer ao mesmo tempo em que não enclausurem a peça-chave em contato com a informação.  
Um sistema complexo de informação que vagueia por sintonias possíveis e que estabelece pontes criativas por meio do pensamento.  
A pretensão de ser essa uma escrita de corpo só equivale à sua possível frustração ao encontrar pescoços rígidos.  
Houve um banho na água da rebeldia em algum momento de minha estruturação.  
Aqui, pesquisando sobre o corpo de bueiro, sobre butoh de hijikata, encontro minhas grutas e caminhos, meus canos que construo para que passe água quente.

Não poderia ser diferente, realmente acredito que só existe uma maneira adequada de se mover, e que tem haver com cada um ter sua própria maneira de se mover.  
Não necessário é negar ou afirmar qualquer caminho ou fonte, creio que o processo digestivo é o que mais importa.  
Neste ponto, não acredito como cerne daquilo-arte que manifesto uma preocupação com a representação, imitação, aprendizado clássico ou com formas preestabelecidas.  
Acredito em caminhos que apontam ou sugerem ou inspiram o caminho individual de cada um.  
A possibilidade de questionamento sempre me acompanhou e hoje encontra sua maneira de lidar com a moral, com o aprendizado social do movimento, das habilidades precárias que elegemos para servir ao mundo em que estamos.  
Percebo um momento oportuno de minha maturidade.  
Percebo as possibilidades de, com um picão, fazer um furo que estoure o cano por dentro.  
Percebo como me é necessário o contraponto absurdo do comportamento normótico para que minha maneira de mover e comunicar se expresse e encontre formas de destruir os alicerces da construção que não me faz sentido e por sua vez é justamente aquela que me é necessária, como um dínamo do ser movente que possa devir.  
Fluxo, Consciência, Estados Corpomente, é um papo complexo.  
Mas é isso que me encanta no momento.  
Corri uma hora sem praticamente sair do lugar. Deixei a marca de meu suor pelo caminho. Ao parar por menos de dez minutos, deixei a marca do corpo no chão de madeira.  
Em seguida corri mais uma hora, sem, novamente, praticamente, sair do lugar.  
Digo corri porque é a ação que mais se assemelha aos gestos corporais que me engajava durante este tempo e em referência ao espaço, mas no fundo estava em gerúndio espaço-tempo.  
Minha ação performática possuía o respaldo da instituição.  
Ainda assim, arestas no cotidiano puderam ser captadas durante o processo.

Muito suor saindo do corpo.

Pessoas apressadas.

Árvore de Natal.

Nunca mais este prédio em que estamos...

*Não vejo a hora de tirar minha aposentadoria.*

Televisão ligada.

*Quantos Quilômetros?*

Rastro de suor.

Correr sem sair do lugar, praticamente, não era nada senão uma experiência individual minha, um rito pessoal, uma pesquisa sobre limites do corpo e de meu estado de vigília e percepção diante de uma ação repetida com rigor e intensidade, mas que necessitava do testemunho, da outra parte, daqueles que não se esvaíam ao limite concreto numa concentração de duas horas.

Talvez fosse uma tentativa minha de concentrar a vida que se esvaía dos poros, desde sempre de uma forma diluída.

Eu não era mais intenso que cada marca, que cada corpo, que cada linha perceptiva e existencial disposta em qualquer canto do prédio da FUNDARTE.

Por outro lado, criei a minha mitologia pessoal que engen-

drava a certeza interior de que eu estava fazendo exatamente o que deveria estar fazendo enquanto o estava fazendo.

Não haveria como estar por dez minutos, necessitava estar num lugar zero, quero dizer, eu não poderia saber que já estava há tanto tempo, não poderia saber quanto tempo ficaria a partir dali.

Vazio de intenção, porosidade para transbordamento, não dizer ao outro o que a minha mente percepção cria de significado a partir de minha ação e do encontro com outras ações e corpos e *timings*.

De forma alguma a brigada militar poderia aceitar minha ida pra rua, eu tinha plena certeza disto.

Tenho, por certo, também, que a cueca branca, tornada transparente devido à intensa sudorese, seria o gancho com o qual pescariam minha tentativa tola de abalar algum pedaço de corpo social que pudesse resguardar um resquício de sensibilidade e atenção à diferença, que dado o contexto, minha ação na rua poderia ser tanto ínfima como cavalhar, grotesca ou sublime, e quanto a isso, minha escolha foi não ter a pretensão de querer a significação que mais me conviesse ou parecesse adequada. Quero a criação alheia a partir do contato.



Alessandro Rivelino em *Excerto Espiral de Solo em Axé Music*  
Espetáculo *A Cidade da Goma*, 2013  
Fotografia: Charlene Cabral

Barreira numero 1: Loucura.

*Acho que ele é esquizofrênico*

Loucura tem que ver com medo e controle, sim?

*Moço, você está bem?*

Faço que sim com a cabeça.

*Moço, você precisa de ajuda?*

Faço que não com a cabeça.

Não satisfeita, a moça pergunta outras vezes, mais e mais vezes, eu paro de menear a cabeça, algumas crianças riem, percebo câmeras me filmando, escuto uma voz dando o endereço, por telefone, da esquina em que estou correndo sem avançar.

Neste momento, ao mesmo tempo em que me deleito com a imagem que faço de minha própria ação de correr com muito vigor sem avançar, percebo o movimento ao meu entorno como uma necessidade de controle social, sob o pretexto de uma preocupação com minha saúde, com o chamamento da polícia, resolvo voltar para a FUNDARTE, onde desde o início possuía respaldo da instituição.

Crio hipóteses sobre pudor, violência, autoria, corpo, normose, cotidiano, controle, poder; e resvalo pelo terreno obscuro das roupagens possíveis destas mesmas coisas.

Então penso se ter uma autorização policial e médica poderia me permitir estar na rua realizando este ato com meu próprio corpo.

De fato preciso experimentar com um caução qualquer.

O velho aprendizado em tornar-se cada vez mais sutil.

A insalubridade que experimento em meu próprio centro gravitacional ao adequar minha postura e movimentação ao sistema de movimentos adequados socialmente é tão intensa que, ao fazer a escolha de não abandonar minha sensibilidade, criatividade, porosidade, antropofagismo único mutante não linear e nem ideológico, acabo por fazer também a escolha de colocar no mundo a ação que mais me faz sentido, assim, aquilo que chamo de performance tanto é uma necessidade da geração de pergunta quanto de uma relação com um permitir-se mover.

Não me encontro politicamente engajado senão pelo desdobramento de meu estado criativo, de estar no mundo como um processo potente, sem verdades prontas, sem respostas, no meio do questionamento sobre limites, fronteiras, loucura e sanidade, e entendendo que tudo passa de todas as formas pelo corpo.

Não sei dizer como e sei que isso não é uma regra e justamente pode servir como contrário do que comigo ocorre.

Mas, tenho percebido que a viagem para dentro está me levando pra fora, para o encontro, para o mundo.

Fico feliz com esse borrimento de limites entre aquilo que costume chamar de dentro e aquilo que costume chamar de fora. Não compreendendo ainda como conseguimos nos organi-

zar socialmente de forma tão pouco sinestésica.

A garantia do exercício da possibilidade se fazendo atualizar em minhas conexões neurais e mecânicas.

Ainda que somente estar parado em pé, em seguida da minha desistência e encontro com a dor bloqueante nos tornozelos, que por sua vez foi meu alarme mais pungente, tenha sido o momento de início do aprofundamento de minha pesquisa sobre o MA, percebo como a ação física e a escolha feita pela inteligência-tornozelo foram aqueles que me deram tal possibilidade.

Tornei-me observador de meu próprio movimento e paragem. Tornei-me testemunha do corpo que estava ali e já não era meu, digamos assim. Ser dançado é algo possível.

Penso que este contato com a dança me coloca em trânsito, me afasta, a priori, também do espaço da própria constituição generalizada da dança. Com isto, novamente me deparo com a possibilidade de trânsito entre fronteiras e encontro a necessidade de estourar o cano por dentro.

Bueiro me levou pra cano.

Cano me levou para veia e artéria.

Veia e artéria me levaram para sangue.

Sangue me parece algo em fluxo contínuo, uma coisa material que me aproxima daquele devir e aquilo que seria o corpo do espaço.

Entrar em sintonia e ressonância com o corpo do espaço.

Estabelecer pontes, diferentes estações de rádio.

Habilitar a possibilidade de ruído no canal.

Fazer esses movimentos o mais apropriadamente possível.

Acho que é isso que hoje chamo de performar.

Ou, trazendo uma imagem mais poética:

*O corpo está disposto*

*e sem esforço*

*estoura seu cano por dentro*

*o jato fino de sangue mancha o rosto nu de quem observa.*

# REFLEXÕES SOBRE O MUSEU DE ARTE E AS CRIANÇAS FRUIDORAS

Adriana Ganzer

Adriana: Como vocês imaginam que é o museu de arte?

Arthur: Grande, enorme e cheio de quadros.

Renato: Com quadros e esculturas e outras coisas.

Guria: É lindo e limpo.

Adriana: Limpo?

Guria: E como poderia ser um museu sujo?!

Trago a escritura desse artigo à luz da ideia de leveza com o intento de refletir acerca dos vários conceitos que permeiam o pensamento e, conforme Calvino (1990), “posso pôr-me a folhear os livros de minha biblioteca em busca de exemplos de leveza” (p. 30). O autor ressalta o fio da escrita como metáfora, e de tal modo quero desenrolar o fio da escrita ao tecer aportes da pesquisa de mestrado<sup>1</sup>, destacando que esta foi realizada com crianças de diferentes classes sociais tidas como sujeitos produtores da cultura. Cerco-me de perguntas que juntas auxiliam na reflexão sobre o que elas têm como conceito de arte e o que imaginam dos museus de arte, bem como veem seus serviços educativos.

Na tentativa de estabelecer uma relação dialógica com as crianças, criei *espaços de narrativa*<sup>2</sup>, de forma a promover a aproximação e ouvir suas percepções sobre e a partir do trabalho educativo realizado no museu de arte. Minha intenção foi construir espaços de trocas e descobertas que permitissem expressar seus sentimentos, sensações, ideias e concepções que dizem respeito ao espaço do museu e suas implicações na educação museal.

Dessa maneira, procurei partilhar experiências considerando minha visão de adulta que as escutava, sempre com um movimento bakhtiniano de exotopia e com cuidados não só para fazer emergir a fala da criança, mas entremeá-la com a teoria estudada para que o leitor possa descortinar essas concepções e refletir acerca da construção do conhecimento. É a experiência de um aprendizado acontecido na aproximação com as obras em sua forma original que promoveu os museus para “espaços que suscitam sonhos”.<sup>3</sup>

## MUSEUS SÃO LOCAIS “QUE PROPORCIONAM A MAIS ELEVADA IDEIA DO HOMEM”<sup>4</sup>

Percebo o espaço museal como um espaço de produção de conhecimento e descobri que, para as crianças, este é um lugar de se emocionar, de manifestar interesse para novas descobertas que também assinala a institucionalização da arte, pois elas entendem que a obra, seja quadro ou objeto, é arte porque está no museu. Essa sacralização do espaço fica mais evidente, institucionaliza, legítima, torna-se mais imponderável, ao mesmo tempo em que lança os passos para a aproximação. Percebi que aos poucos, a partir das experiências no museu e das nossas conversas, os conceitos foram ampliando-se e as próprias crianças estabeleceram relações com o ambiente expositivo.

Nascimento Jr. e Chagas (2006) apontam que os museus, instalados tanto em edifícios readaptados quanto em construções erigidas para as funções museais, “podem ocupar – e frequentemente ocupam – um lugar de notável relevo no imaginário e na memória social, bem como no cenário cultural e político de determinada localidade” (p. 13), além de constituírem espaços de mediação cultural. Os museus estão em movimento: deixaram de ser compreendidos simplesmente como casas onde são guardadas relíquias para envolverem-se com a criação, a comunicação, a afirmação de identidades, a produção de conhecimento e a preservação de bens e manifestações culturais.

Segundo os autores, o que se busca afirmar hoje, como uma museologia crítica, é a valorização das pessoas, dos territórios e do patrimônio cultural; museus como mediadores sociais onde possam ocorrer passeios agradáveis e instigantes. Nesse sentido, argumentam que os museus são pontes entre culturas, são portas que se abrem e fecham para diferentes mundos. Assim, passam a atuar com um patrimônio cultural em processo, o que exige uma política pública específica, visto que são lugares abertos a acolher as “reflexões, os debates, as práticas e as poéticas características deste universo em expansão” (Nascimento Jr. e Chagas, 2006, p. 15).

Conforme Garcia Canclini (2005), “talvez uma tarefa-chave das novas políticas culturais seja, tal como tentam certas performances artísticas, reunir de outras maneiras afetos, saberes e práticas” (p. 265). Para o autor (2003), entrar em um museu não é simplesmente ingressar em um edifício e olhar obras, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social (p. 169). Nessa direção, ao percebê-lo como um campo narrativo que provoca o deslumbramento, crianças do 2º ano explicitaram o que imaginavam do museu na conversa que tivemos na escola:

Adriana: Bom, eu vim aqui conversar com vocês sobre museu de arte. Quem conhece um museu de arte?

Guria: Só no filme.

Adriana: O que é um museu?

Eduardo: É um lugar que tem um monte de coisas que é difícil fazer.

André: Um lugar que tem quadros de pintura.

Eduardo: Fazer desenhos.

Adriana: E vocês acham que vão fazer desenhos lá?

Gustavo: Não!

Alan e André: Eu acho.

Eduardo: Eu tenho lá na minha casa quadros de pintura.

Alan: Na minha também tem.

Eduardo: Os meus são de tinta! Amanhã eu vou fazer um quadro de pintura e vou botar no museu.

Adriana: Ah é, e quem é que bota os quadros no museu?

André: As crianças não.

Adriana: Por quê?

Alan: Porque as crianças são pequenas.

Adriana: E quem é que bota trabalho no museu, então?

Yasmim: As pessoas que trabalham no museu.

Guria: Os pintores.

Eduardo: Os artistas que construíram as coisas.

As crianças protagonizam a narrativa e interrogam acerca da arte exposta nos museus hoje. Logo, a questão dessa turma, no momento em que Eduardo disse que faria um quadro de pintura para “botar no museu”, traz elementos de transgressão, provoca e revela uma vontade das crianças, assim como indaga, implicando já uma conclusão antes mesmo de conhecer o espaço museal – as obras não são feitas pelas crianças. Depois disso, na visita ao espaço expositivo, conversaram com os mediadores, articularam ideias e atribuíram sentido a elas, tirando suas conclusões a respeito do espaço e das obras expostas.

Meneses (2002) assinala o deleite afetivo ao mencionar que o museu é um lugar de oportunidade de devaneio, de sonho, de evasão, de imaginário. Defende, ainda, que se

vá ao museu em busca da informação para a formação e a educação. Segundo o autor, os museus configuram-se como instituições que produzem e difundem o conhecimento, pois o conhecimento não mais se produz “especulativamente a partir de pressupostos teológicos, teóricos ou filosóficos, mas é do sensível que se chega ao inteligível: daí a consolidação das coisas materiais como documentos, fontes de informação” (p. 29).

Mas de que museu estamos falando? O museu de arte é aqui compreendido como um espaço público de educação não formal. Um espaço de produção de conhecimento permeado por narrativas nas quais reverbera a ampliação do repertório artístico e cultural a partir das relações estabelecidas entre crianças, adultos, patrimônio e espaço social. Nesse sentido, a conceituação de museu está relacionada ao seu papel de instituição social. Os museus de arte levam em conta que a arte requer a presença do espectador e dela necessita, além de oferecer ensino e espaços de silêncio para sua contemplação, diálogo e deleite, em uma relação dinâmica vinculada à prática social.

### **TECENDO CONSIDERAÇÕES: É O OLHAR DO OUTRO QUE VAI DAR SIGNIFICAÇÃO AO VISTO**

Percebo que estabelecer a aproximação com o museu de arte amplia as perspectivas de produção de conhecimento artístico e cultural. O desafio do estudo provoca, mobiliza, estimula a apreciação das relações entre as instituições culturais de educação não formal (o museu) e as crianças frequentadoras.

Outrossim, intensifiquei minha relação com esses conceitos e tomei conhecimento da apreciação das crianças a respeito dessas *casas de tesouros mágicos*. A investigação legitimase quando contribui para o processo de comunicação museal, envolvendo necessariamente ações educacionais e culturais. Intencionei delinear a importância de travar relações entre a arte e as instituições de ensino não formal e defender a criação de metodologias simples e claras, que aproximem e ampliem os olhares dos espectadores-fruidores da arte; afinal, é o olhar do outro que atribuirá significação ao visto.

Mas em que consistiriam essas metodologias? Quem sabe fossem estratégias que pudessem partir da percepção do importante papel que os museus têm na vida das crianças e apontar caminhos para uma maior aproximação com elas? Um deixar-se ouvir pela criança, entendendo-a como autora da sua palavra – a compreensão da criança como parceira e como espectadora-fruidora potencial da arte. Com essa investigação, pretendi contribuir, junto aos setores pedagógicos, para a reflexão crítica acerca das atividades realizadas nos museus de arte justamente tomando como base as falas dos maiores usuários desses setores: as crianças.

Em relação às suas concepções de museu, mesmo estando distante para a maioria das crianças (distante de sua realidade e longe fisicamente – ouvi inúmeros comentários de que aquela poderia ser a primeira e única visita), não percebi comentários atinentes a não saber o que é um museu e raramente este foi mencionado como um lugar de coisas velhas. As respostas comumente eram construídas com questões, as quais giravam mais em torno do que poderiam fazer no museu, como, por exemplo: “Será que dá pra brincar lá?”; “Tem espaço para as crianças?”; “Tem esqueleto de dinossauro?”; “Tem roda gigante?”; “Os atores [artistas] ficam lá?”. Para essas tantas crianças com quem conversei, o museu é um local que guarda coisas valiosas e, ao conhecerem os espaços, a sensação mais provocada foi a de encantamento.

Em nosso exercício de imaginar como poderia ser o museu de arte, as crianças disseram gostar de sair da escola para novos conhecimentos, e percebi que essa é uma atividade realizada com certa frequência pelas escolas. Há que se dizer que Porto Alegre é uma cidade que oferece muitas alternativas e conglomeram diversos espaços culturais, como museus, casas de cultura, salas de cinema e teatros, abrangendo atividades múltiplas, como a Feira do Livro e a Bienal do Mercosul, entre outras. Dessa maneira, embora ainda não conhecessem museus de arte, a escola já havia proporcionado um tipo de atividade extraclasse. Inclusive, ao prepararem-se para a primeira experiência museal, as crianças traziam em suas expectativas alguns elementos já conhecidos anteriormente: “Vai ter comida, coisa boa...”; “Computadores”; “Livros”; “Um tio contando histórias”; “Na Feira do Livro tinha truque” [mágica]; “Vai ter pessoas, gente que vende coisas, algodão, pipoca, livros...”; “Eu ganhei brinde, vai ter brindes?”; “Eu acho que no museu não dão brindes...”; “Lá tem 20 milhões de quadros, eu sei”; “Eu vi o quarto do Mario Quintana, ele já morreu”; “A gente foi num que era de ouvir música, botava fone no ouvido”; “No museu da PUC a gente se diverte, bah é tri, tem bicho vivo, empalhado”; “Tem sim coisas de mexer, aquele de andar”; “Nas pinturas não dá”; “Só olhar de longe”; “Apreciar”; “Não pode comer lá, é não pode”; “E se a gente fizesse pintura no museu, vai ter?”; “Eles não querem saber se a gente faz desenhos?”.

Notei a preocupação com o despertar de um interesse, assim como um empenho para a aproximação com o espaço museal, por parte tanto da escola quanto do próprio museu. Apesar disso, muitos professores comentaram que não conseguiram visitar a exposição antes e, portanto, não realizaram um trabalho com as crianças a esse respeito; contudo, estavam curiosos para ir até o espaço museal e conhecer não só as obras, mas tudo o que este lhes proporcionaria, como, por exemplo, materiais, sugestões, etc.

Um dos pontos dignos de nota foi perceber que aconteceram vários tipos de recepção e de mediação, isto é, a presença dos mediadores determinou o estilo da visita e, em função disso, o tipo de conhecimento e a forma como foi produzido. Nesse ponto, eu me pergunto: como o trabalho realizado pelo serviço educativo pode interagir e desafiar o espectador, aproximar os conceitos e permitir a fruição e o defrontar-se com o mistério concernente às obras de arte? Oportunizar que aconteça o diálogo e a abertura ao encontro e à interpretação para além da própria obra? Isso se alicerça nas diferentes concepções que permeiam a ação educativa – concepções de museu, de arte, de infância, de produção de conhecimento. Consequentemente, essas concepções marcam a forma como as crianças são recebidas no museu; a maneira como o diálogo com elas é estabelecido e acolhido.

É sabido que o espaço não apenas determina o olhar, mas exige regras diferenciadas de comportamento. A maioria das crianças já tinha algumas informações dadas pelos professores a respeito do tipo de cuidados a serem tomados quando se vai ao museu, ou seja, sobre as faixas em frente às obras para não se aproximarem muito e também para não tocarem. No entanto, havia ainda outras bem comuns que eram reforçadas na recepção do museu: não correr, não tocar, não gritar... As próprias crianças já vigiavam os colegas nesse sentido: “Tira o dedo daí!”, “Ô, não mexe!”, “Ih, te comporta meu!”, “Ah, tinha que ser...”, “Fica quieto!”, “Olha com os olhos...”, “Como tu é curioso, fica quieto”; “Aquele ali, ó, é muito brincalhão, mas ele se comporta...”.

É muito interessante compreender as redes de significação criadas pelas crianças a partir de suas diversas experiências estéticas e, portanto, a forma como vão (re)construindo seus conceitos acerca do visto/vivido. Escolas e museus, à medida que compreenderem esse processo, poderão contribuir mais significativamente para a descoberta e o deleite com a arte e, assim, intensificar as relações entre a arte, a educação e a vida dessas crianças.

Cabe ressaltar a influência do ambiente museal na constituição do olhar. As crianças entenderam que o museu de arte é um lugar que mostra coisas importantes, que legitima a obra e que pessoas importantes são responsáveis por isso. Elas falaram a partir do que foi visto. Assim, acabam por posicionar-se diante de uma das tantas polêmicas da arte, aquela referente ao espaço/suporte: “Melhor é ver aqui [no museu], dá pra perceber mais coisas”; “Tudo o que tá no museu é arte, por isso tá lá. Legal!”, “No museu dá pra nós termos uma ideia de como são as exposições, aprender coisas que nunca vimos ou ouvimos”.

Sair da escola, onde as possibilidades de ver são através das reproduções nas quais as obras são bidimensionais, e che-

gar ao espaço museal para encontrar as obras originais expostas amplia a percepção, transforma o olhar e instiga o gosto. No espaço expositivo, observamos juntos, fizemos silêncio, nos deslumbramos. O que para mim também foi conceber, a cada visita, com as distintas turmas, um olhar outro, reconstruído a partir do olhar desse outro, na concepção bakhtiniana dessa fruição considerada um entrelaçamento de relações e de empatia. Tomar a posição do outro, procurar perceber como ele percebe e depois, ao retomar o meu olhar, dialogar com minha experiência, perceber a relevância do diálogo e da troca de conhecimentos no exercício de ampliar as referências ao sair do ambiente escolar e de como ficou o olhar da criança diante das obras no espaço expositivo. Também acredito que essa seja uma prática para aproximar a arte da educação.

---

<sup>1</sup> Optei por dialogar com crianças do 1º ao 6º ano do ensino fundamental, em visitas ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS e ao Santander Cultural, ambos em Porto Alegre/RS. [Os encontros aconteceram antes, durante e após a visita ao espaço expositivo.]

<sup>2</sup> Por esta ser uma expressão cunhada a partir de discussões metodológicas de pesquisa, ela aparece em itálico. Para saber mais, ver LEITE (2008).

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. (2006). In: Revista *Política Nacional de Museus: relatórios de gestão 2003-2006*/ Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, Departamento de Museus e Centros Culturais. Brasília: Minc/IPHAN/DEMU (p. 20).

<sup>4</sup> MARLAUX, André. (2000). *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70 (p.12).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GANZER, Adriana Aparecida. “*Eu começava a olhar uma coisa que me interessava e já tinha que olhar outra*”: refletindo sobre a relação dialógica entre o museu de arte e a criança. Dissertação de Mestrado Criciúma: UNESC, 2008.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

\_\_\_\_\_. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

LEITE, Maria Isabel. Espaços de narrativa – onde o eu e o outro marcam encontro. In: CRUZ, Sílvia Helena Vieira (org.). *A criança fala: a escuta de crianças em pesquisas*. São Paulo: Cortez, 2008. p. 118-140.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. *Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas: Pesquisa e Documentação*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 17-48, 2002.

NASCIMENTO Jr., Jose Luis; CHAGAS, Mario. Museus e política: apontamentos de uma cartografia. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas*. Vol. I. Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, Departamento de Museus e Centros Culturais. 2.ed. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. p. 13-17.



# CURADORIA EDUCATIVA NO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL: AÇÕES E DESENVOLVIMENTO

Ana Zavadil

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) durante a gestão atual (2011-2014) vem realizando, a partir de parcerias, várias atividades criadas com a intenção de aproximar o público, tanto de seu espaço físico e conceitual quanto da arte que nele é apresentada, consolidando a sua ação educativa que foi pioneira no estado, abrindo caminhos para outras instituições neste âmbito.

Um museu para o século XXI tem em seu papel prioritário tornar-se um veículo de fomento e geração de conhecimento. O MARGS estabeleceu como estratégia lançar um novo olhar sobre o seu acervo mostrando-o de maneira original e transformando-o em foco irradiador das exposições através de uma nova plataforma curatorial desenvolvida desde 2011. A intenção de uma curadoria-educativa é a de possibilitar ao visitante uma maior compreensão da obra de arte e da plataforma curatorial da instituição, pois estas experiências podem ser transformadoras. O envolvimento do visitante nesta ação realizada pelo mediador (a), arte-educador(a) ou mesmo pelo curador(a), capta a sua atenção e permite que ele ou ela apreciem e compreendam as infinitas possibilidades de significados acumulados em cada obra de arte.

Em 2011 o MARGS mudou significativamente sua estrutura interna transformando o núcleo de Extensão Cultural, com sua denominação genérica, em núcleo Educativo, coordenado por Vera Lúcia Machado da Rosa. Criou o Núcleo de Curadoria que passa então a ter um curador(a) chefe e reformulando outros, tais como o Núcleo de Acervo, unindo acervo documental e artístico e o Núcleo de Comunicação e Design Gráfico, e ainda reformulando as atividades dos núcleos Administrativo e o de Conservação e Restauro. Todos eles passaram funcionar para agirem ligados ao de Curadoria, de onde partem os projetos expositivos.

Desde 2012 foram implantadas novas ações e uma delas foi um curso para professores ministrado pela professora

Adriana Ganzer, que realizou o *Encontro de Formação e Curadorias Educativas para Professores*. Neste primeiro semestre foi estabelecida também uma parceria com a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul-UERGS, cuja primeira atividade foi o Curso de Formação de Professores, de setembro a dezembro, e teve como foco discutir vários assuntos como curadoria, educação no museu, história da arte, mediação e arte contemporânea e que gerou o livro *Fazer Museu: Arte e Educação no Núcleo Educativo UERGS/MARGS*.

A curadoria educativa, termo utilizado por Luis Guilherme Vergara (doutor em Educação pela New York University e atual diretor do MAC/Niterói), diz que a mesma tem como intenção “explorar a potência da arte como veículo de ação cultural [...] constituindo-se como uma proposta de dinamização de experiências estéticas junto ao objeto artístico exposto perante um público diversificado.” Para Vergara a experiência estética está em relação direta com a construção da “consciência do olhar”/ (1996, p.243).

Cabe salientar neste texto duas ações concomitantes e imbricadas na construção de um programa educativo no MARGS, ou seja, a curadoria e a ação educativa em si. A curadoria no MARGS alterou-se substancialmente no museu, uma vez que, em 2011, foi criado o cargo de curador-chefe, coordenador do núcleo de curadoria e responsável pela política de exposições realizadas desde então, e pela própria curadoria de várias delas. As exposições passaram a ser produzidas integralmente dentro do museu. O primeiro curador-chefe a ocupar a função foi José Francisco Alves (janeiro de 2011 a junho de 2013) e afirma que os museus, de um modo geral:

[...] Até meados dos anos de 1980, suas exposições não se voltavam prioritariamente para a difusão da própria coleção, pois funcionaram como galeria de arte com vistas à

exposição de mostras individuais e coletivas, sem relação com seus próprios acervos, cujo espaço para veiculação de suas peças eram secundários em relação às salas para as mostras temporárias. (ALVES, 2012, p.12).

A meta principal do curador-chefe do MARGS foi a de voltar-se inteiramente para o acervo e a partir dele criar as exposições. Obras do acervo deveriam ser prioridade em tais projetos curatoriais e para complementar e expandir os conceitos propostos usar outras obras da produção contemporânea vinda de ateliês de artistas e coleções de outras instituições. Foi criada uma nova plataforma curatorial pela curadoria em consonância com a direção, aonde vem sendo empregada a justaposição de obras ou a justaposição em um modelo labiríntico com uma disposição não cronológica que contribui para criar um atrito conceitual e instalar uma multiplicidade de questões, sejam elas conceituais formais ou históricas. A subversão das hierarquias canônicas é revista no momento em que a arbitrariedade é posta em cena, eliminando analogias conceituais ou linearidades históricas ou cronológicas. Quanto ao modelo labiríntico, foi utilizado como estratégia para transformar as relações das obras no espaço expositivo, uma vez que as escolhas interpretativas estão diretamente relacionadas ao percurso do visitante. Segundo Gaudêncio Fidelis, no modelo não cronológico de exposição de obras, o que está em questão não é a prioridade histórica, mas a igualdade entre elas, desfazendo-se a perspectiva linear de construção da lógica institucional de formação das hierarquias entre diferentes gerações de artistas e estilos. Os mecanismos de justaposição em uma disposição labiríntica permitem o alargamento conceitual e a expansão contextual das obras, pois, ao se colocar obras de períodos distintos lado a lado, é possível provocar o desvio dos pressupostos do cânone, além de criar várias possibilidades de escolhas para a observação da obra no espaço expositivo e em suas interpretações. (2012)

Interpretar uma obra canônica em uma exposição depende da quantidade de informações que podemos extrair dela para formar um corpo de referências. Além da observação da imagem que compõe a obra, podemos identificar outras características que vão desde a moldura e seu significado cultural até a forma como é exposta e a relação com as obras vizinhas. Nesse sentido a obra em questão pode se transformar, pois, colocada em justaposição a outra, o seu sentido se amplia ou mesmo muda. Diante de uma obra do passado e/ou de grande envergadura histórica, estamos condicionados à ilusão, pois, impedidos de entrar plenamente em seus interstícios ou de nos plasmarmos na própria cena, não conseguimos entender seu real significado ou o contexto

em que ela foi criada, o que leva a questionarmos se o espaço da obra é real ou imaginário. A sensibilidade estética a partir da recepção e da percepção sofre mudanças e traz a obra para outra realidade, onde os estímulos do mundo de hoje interferem na nossa visão.

O aqui e agora da obra de arte, na sua existência única, é que desdobra a sua história. A tradição requer uma reconstituição precisa e que só pode partir do lugar onde se achava o original. Tendo em vista esta situação, podemos considerar que é esse espaço no tempo, dentro do qual a obra se criou e teceu relações com aquele tempo histórico se transforma ao ser colocada em convivência com obras de outros períodos. A percepção é alterada quando as relações não são reguladas por convenções, sejam elas cronológicas ou históricas, mas pelo fato das estratégias do processo curatorial revelarem aspectos até então não percebidos. O que se almeja é que o conjunto de obras escolhido, temporariamente (e estrategicamente) desprovido de sua historicidade, mostre a sua predisposição de se articular com as obras de diversos períodos e se associar às demais de forma inédita.

Estas questões propostas pela curadoria é que devem ser passadas para o público e, principalmente, aos estudantes através de seus professores, pois a necessidade de se formar um público e “educá-lo” e informá-lo para a arte é a tarefa mais pontual do Núcleo Educativo e este em contato direto com o Educativo da UERGS em significativas trocas de conhecimento, apoio e realizações.

Através desta parceria com a UERGS, o diretor da instituição Gaudêncio Fidelis esclarece que, “[...] a realização e o exercício de projetos como este são capazes não só de informar e preparar professores e alunos para uma abordagem e convivência com a obra de arte, mas também de provocar uma mudança efetiva na rotina museológica.” (Fidelis, 2012, p.9).

Para que esta meta seja amplamente atingida, foi idealizado o *Caderno de Experiência*, um material de caráter didático/pedagógico preparado para as escolas, mas também para um público mais amplo. Composto de exercícios que propõem pensar a exposição e estender o seu conceito para as relações entre arte e vida, mostram cenas da própria exposição ou de obras do acervo em justaposição a obras de artistas convidados; as propostas criadas para cada um desses cadernos tecem relações importantes para se pensar a arte, a curadoria, o acervo e o museu.

Foram elaborados cinco cadernos de experiências (cujas capas podemos ver na pág. 37) e paralelamente ocorreram palestras sobre estes, justamente com uma fala da curadoria para apresentar a proposta da exposição. São eles: *Cromomuseu: Pós-pictorialismo no Contexto Museológico*; *De humanis corporis fabrica: anatomia das relações entre Arte e*

*medicina; A Bela Morte: Confrontos com a Natureza-Morta no Século XXI; O Cânone Pobre: Uma Arqueologia da Precariedade na Arte; e Útero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte.*

Além deste importante material, acontecem as palestras realizadas pela curadoria que falam especificamente da exposição e são abertas ao público em geral, artistas, professores e estudantes, intitulada *Conversas com a Curadoria*. Cabe salientar que a Associação de Amigos do MARGs/AAMARGs também passou a contribuir com este circuito educativo, promovendo encontros relevantes sobre assuntos como educação no museu e acervo, nestes encontros chamados de *Conversas no Museu*, aconteceram várias palestras, dentre elas: *O Acervo do MARGs Como Centro Gerador das Exposições* (Ana Zavadil) e *Políticas de Acervo* (Gaudêncio Fidelis) buscando dar contribuições significativas ao contexto de produção de conhecimento.

Neste momento está em execução no MARGs mais um projeto da UERGS: que é composto por três cursos: o *Projeto Vincular: Pesquisa e Docência, Arte e Educação*, o *Curso de Formação para Mediadores do MARGs* e *Encontros de História, Teoria e Crítica da Arte*.

A curadoria educativa parte de questões pertinentes de cada exposição e problematiza conceitos relacionados à própria curadoria, museu e crítica de arte, para trazer ao conhecimento de um público que, por trás de uma grande mostra, existe um trabalho conceitual e operacional de grande envergadura e que envolve todos os núcleos do museu na sua realização e, geralmente, são encabeçados pela figura do curador comprometido com as novas atitudes de um museu em permanente transformação.

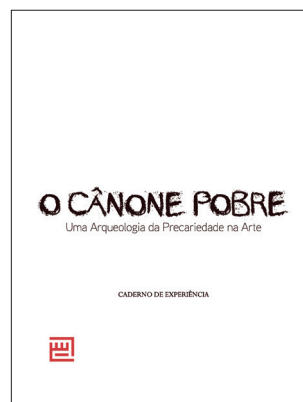
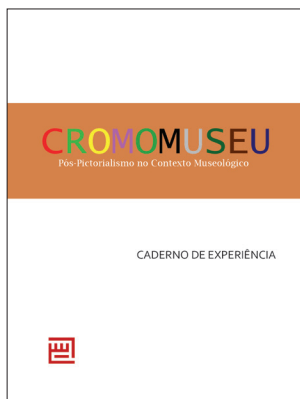
## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, José Francisco. Biênio 2011-2012: As Mostras do MARGs Como Modelos De Curadoria in *Fazer Museu: arte e mediação no Núcleo Educativo UERGS/MARGs*. Orgs. CAPRA, Carmen. ROTTER, Mariane: Porto Alegre: UERGS, 2012

FIDELIS, Gaudêncio. *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGs*, folder exposição, 2012, s/paginação

FIDELIS, Gaudêncio. *Ação Educativa UERGS/MARGs*. Folder Educativo. Porto Alegre: UERGS, 2012.

VERGARA, Luiz Guilherme. *Curadorias Educativas*. Rio de Janeiro-Anais ANPAP, 1996.



# ABORDAGEM MULTIRREFERENCIAL E TRANSDISCIPLINAR NA LEITURA DA IMAGEM

Elisete S. Armando

“Uma imagem vale mais que mil palavras”, frase atribuída ao filósofo chinês, Confúcio, que viveu em 470 a.C., indica sempre sua contemporaneidade. Mas como entender o que as imagens dizem, sendo que, com a sua proliferação e excesso, a grande maioria é tão fugaz, nem se quer permitindo sua apreensão?

A leitura de um texto visual, assim como a leitura do texto escrito, requer processos cognitivos, e, para compreender o que dizem, precisamos conhecer seus códigos. Ao sintetizar as concepções de leitura em duas caracterizações, Maria Helena Martins, 1994, expõe a primeira “como uma decodificação mecânica de signos linguísticos”, e a segunda “como um processo de compreensão abrangente, cuja dinâmica envolve componentes sensoriais, emocionais, intelectuais, fisiológicos, neurológicos, bem como culturais, econômicos e políticos”. Por conseguinte, para que a leitura seja significativa, a decodificação e a compreensão são exigidas.

Com o excesso de imagens, de toda natureza, com as quais nos deparamos diariamente pelos diversos meios de informação e comunicação, são relevantes os estudos das diversas áreas de conhecimento, que têm por alvo contribuir para que nossa percepção e entendimento dos significados, finalidades e sentidos que as imagens possuem, possam ser explorados. A leitura dos objetos do nosso cotidiano, da moda, da publicidade, dos vídeos, das artes visuais, e de tantas outras imagens que são produzidas através das novas tecnologias digitais, pode nos ajudar na atribuição de sentidos, e em nos tornar mais conscientes, discernidores e seletivos em nossas escolhas.

Um dos papéis da escola é “alfabetizar visualmente” o estudante para que tenha condição de conhecer, interpretar, e criticar o universo imagético em que vive. Logo, é importante que o próprio professor de arte conheça, estude e aprenda a fazer uma leitura multirreferencial das imagens para, então, desenvolver um trabalho atraente e interessan-

te com seus alunos, de modo que se tornem receptivos e dispostos a empregar o tempo suficiente para promover a educação do olhar, e desse modo, percebam que estão construindo um conhecimento.

A respeito do ato de ler, destacam-se a razão, as emoções e os sentidos. No que tange à leitura da imagem artística, a contribuição de Jacques Aumont, 1993, é relevante, sendo que o autor teve como prerrogativa uma análise da imagem em suas múltiplas estruturas, desde o processo fisiológico do olho na percepção visual, até os processos psíquicos e sociológicos relacionados ao olhar e às representações estéticas da imagem ao longo da história.

Aumont realizou seu estudo pensando principalmente na imagem artística, pois do seu ponto de vista, as imagens produzidas na esfera da arte são “implicitamente mais interessantes (mais originais, mais fortes, mais agradáveis, mais duráveis)”. E o autor lembra que “a imagem artística tem uma inventividade nitidamente superior à de qualquer outra imagem”.

Explica Aumont que, embora os limites e definição da esfera artística tenham mudado bastante até nossos dias, a imagem artística permanece na esfera da descoberta e invenção, e que a maioria das outras imagens é apenas a cópia, “a repetição mais ou menos consciente e a aplicação da imagem artística”. Ao considerar a parte do espectador, o autor aborda aspectos subjetivos deste sujeito, que precisam ser levados em conta, pois afirma que estes intervêm na relação do espectador com uma imagem, tais como: sua capacidade perceptiva, seu saber, afetos, crenças, cultura, etc., visto que estes organizam sua forma de apreender aquilo que vê.

Acerca do sujeito que produz a imagem, Pillar, 2006, argumenta que “tal imagem foi realizada por um sujeito num determinado contexto, numa determinada época, segundo sua visão de mundo”. Assim, a contextualização, de um modo ou de outro, interfere numa leitura da imagem e na sua produção de sentidos.

Consequentemente, diversas abordagens na leitura imagética podem ser feitas, por diferentes vertentes de estudo, reflexões e fundamentação, que possibilitam variar e ampliar nossos modos de ver. Conforme Pillar, 2006, é possível entrar numa obra por “caminhos diferentes” e construir significados. Estas abordagens podem ser: biográfica, estética, formal, iconológica, sociológica, psicológica, fenomenológica e semiótica.

## LEITURA DA OBRA DE ARTE

A leitura de uma obra de arte pode revelar muita coisa. Inclusive, diversas obras tem auxiliado a contar a História. A História do Brasil foi retratada desde a chegada dos portugueses, através dos olhos dos artistas viajantes estrangeiros, que vieram para cá durante os séculos XVI ao XIX, integrando expedições artísticas e científicas, com a missão de registrar o que viam para apresentar aos europeus. Algumas imagens foram registradas por um olhar imaginário, outras de uma forma documental da flora, da fauna, do cotidiano das cidades, dos hábitos e costumes da população indígena e negra.



FIG.1

*Árvore gigantesca na selva tropical brasileira* (1830)

Rugendas

Oleo sobre tela

46,6 x 38,5 cm

Fundação Prussiana de Palácios e Jardins, Berlim | Brandemburgo

A imagem foi retirada do livro Rugendas e o Brasil. DIENER, Pablo;

COSTA, Maria de Fátima.

Exemplificamos uma leitura de imagem, utilizando uma abordagem formal, biográfica e sociológica, da obra *Árvore gigantesca na selva tropical brasileira*, do artista Johann Moritz Rugendas [Fig.1 ]

Este é “quase” o retrato de uma árvore gigantesca numa selva tropical, pois a organização espacial da imagem com a árvore num imediato primeiro plano, ocupa quase dois terços da tela. A luz que incide sobre seu tortuoso tronco, contribui para a monumentalidade da árvore. O elemento visual predominante na composição desta imagem é a luz, a iluminação natural no caule, e, ao fundo, na floresta, a esquerda da faixa central, produzindo um intenso contraste com a copa da árvore. Existe uma verticalidade no eixo da árvore, mas as linhas diagonais e curvas do seu enorme tronco dão dinamismo a ela. No primeiro plano, à esquerda, há a figura de dois índios como mera referência de escala humana, pois em meio à sombra da vegetação passariam despercebidos num rápido olhar desatento. Trata-se, provavelmente, duma cena de caça, pois um deles está segurando flechas.

Nota-se a preocupação do artista com o uso da cor, a variedade de tons verdes, além dos claros e escuros que dão o perfeito volume e profundidade à cena. Mesmo com alguma escuridão que reina na floresta, é possível distinguir a incrível diversidade de espécies vegetais, que fazem parte dos estudos muito cuidadosos das múltiplas espécies perfeitamente identificáveis que compõem a população vegetal desse espaço. Estes estudos foram realizados por Rugendas durante sua primeira viagem ao Brasil.

Foi a partir de um contrato de trabalho firmado na Alemanha, em 1821, que Rugendas se incorporou, na qualidade de ilustrador, ao grande projeto de reconhecimento científico do interior do Brasil, organizado pelo Barão Langsdorff, sob os auspícios do czar da Rússia. A expedição saiu da Europa em janeiro de 1822. O artista (nascido em Augsburg, Alemanha, 1802-1858) já na infância deve ter aprendido e praticado o desenho e as diversas técnicas de gravura com seu pai, Johann Lorenz Rugendas.

O pai de Rugendas foi gravador e editor, uma figura reconhecida no ambiente cultural da cidade, pois fora diretor da academia de arte de Ausburg. Advindo dessa tradição, Rugendas contava com uma sólida formação acadêmica e foi em 1822, nesse momento de sua formação profissional, que surgiu a oportunidade de integrar, como desenhista, a expedição ao Brasil que Georg Heinrich von Langsdorff estava organizando.

É importante lembrarmos que durante os anos que se seguiram ao descobrimento e à gradual conquista da América Espanhola e Portuguesa, o papel da Arte era servir

à Igreja na evangelização das populações indígenas, e ser devocional. Entretanto, na Europa, o Renascimento passou a enfatizar o estudo do mundo tangível, um saber obtido pela observação e pela experimentação através da busca do conhecimento.

No século XVI o método científico de observação foi aos poucos sendo aceito e acatado pelas autoridades europeias. Com o processo de conquista do “Novo Mundo”, a atenção das principais nações navegadoras se voltou para a busca de informações confiáveis que contribuísse para a posse e comércio das riquezas das terras conquistadas. Durante o século XVII algumas nações passaram a enviar expedições marítimas, combinando exploração geográfica com o trabalho planejado por artistas, com o objetivo de registrar formas desconhecidas da vida vegetal, animal e humana.

Nas explorações da nova terra eram necessárias informações específicas sobre as formas vistas da natureza, da fauna, da flora e das tribos nativas. Surgiu então um novo padrão por autenticidade. Os estudos dos terrenos tinham importância tanto militar quanto econômica. Segundo o historiador de arte, Stanton L. Catlin, 1997, “a linha divisória entre a arte como um ideal e a arte como meio de definir o particular na natureza começou, neste ponto, a romper-se, e as novas realidades que pudessem servir de base a criativas invenções passaram a ser plenamente valorizadas”.

Entre os muitos temas retratados pelos artistas viajantes, por um período de meio século (1810 a 1860), podem ser distinguidas pelo menos quatro categorias temáticas: científica (descobertas do mundo animal e vegetal); ecológica; topológica e social (esta abrangendo a maioria dos tipos de indivíduos e costumes do dia-a-dia, em diferentes regiões – costumbrismo).

Em sua primeira viagem ao Brasil, de 1822 a 1825, Rugendas, retratou a natureza, a vida dos colonizadores e escravos de modo fiel. Toda a documentação do seu trabalho deste período foi publicada no ano de 1835, em Paris, numa luxuosa obra intitulada: *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Também quadros de grande qualidade foram pintados na Europa após a sua volta, quando o artista decidiu levar para a tela as observações que recolhera em inúmeros desenhos realizados no Brasil. As obras do primeiro grupo de pinturas, realizadas entre 1829 e 1931, inauguraram o trabalho de Rugendas com a técnica da pintura a óleo. Este era o início da preocupação do artista com a cor e os efeitos da luz tropical. E foi a floresta o tema favorito dessa primeira fase. Com a amizade desenvolvida com Alexander von Humboldt (nascido em Berlim, Alemanha – 1769-1859), este naturalista plantou em Rugendas uma idéia do registro

da paisagem baseada em sua visão integradora da natureza. A topografia, a morfologia dos solos e a cobertura vegetal específica de cada região constituíam, em sua opinião, os elementos determinantes da fisionomia de uma paisagem; a tarefa dos pintores, especialmente daqueles que se aventuraram a ilustrar aquele mundo dos trópicos, consistia, precisamente, em incorporar todas essas observações detalhadamente, para oferecer uma representação verossímil da natureza.

Segundo os autores do livro “Rugendas no Brasil”, o artista havia recebido uma formação na tradição neoclássica, e entendia que um quadro passava a ser considerado uma obra de arte na medida em que incorporava uma idéia, uma invenção. Rugendas, então, se propôs a satisfazer este requisito nessa belíssima composição da Mata Atlântica, uma paisagem em que mostrou a diversidade da vida vegetal, em perfeita harmonia, representada através de escolhidos exemplares de cada uma das espécies; confrontando o espectador com a grandeza do verde, e onde o homem aparece na sua insignificância.

Nesse sentido, pode-se dizer que, a pintura *Árvore gigantesca na selva tropical brasileira* é uma vista de localização genérica, tomada em algum lugar da chamada “mata virgem”, e é a obra criativa de um artista e não um mero registro documental elaborado pelo ilustrador de uma expedição científica. Durante a viagem pelo Brasil, Rugendas havia tomado centenas de apontamento visuais e na Europa descobriu uma forma de reelaborar os esboços, seguindo o caminho assinalado por Humboldt. Sua obra não só se propôs a descrever e ilustrar a geografia do lugar, mas a recriá-lo, usando uma linguagem construída entre a arte e a ciência. O resultado é um mundo vegetal onde o céu e a terra quase desaparecem.

Ao examinarmos detidamente essa pintura, verificamos que trata-se de uma montagem, composta de construções ideais, e não de registros baseados diretamente de uma experiência visual. Conforme afirma Costa, 2002, “Mesmo sendo composições plausíveis, não correspondem ao que na tradição artística se conhece como *vedutas*, isto é, essas telas não registram um motivo que pudesse ser localizado de maneira precisa. São obras criadas a partir de uma elaboração intelectual, que conjuga a observação direta com um complexo mundo conceitual”.

## SABERES CONSTRUÍDOS

A articulação entre os múltiplos olhares lançados sobre um mesmo objeto e as diferentes abordagens na sua leitura resultam na convergência de saberes construídos através do exercício de leitura da imagem.

A atividade de ler as imagens é um processo que implica diálogos entre a forma e o conteúdo, envolvendo a articulação de seus elementos, tanto explícitos quanto implícitos, ao promover e ampliar a compreensão e interpretação do observador na busca de significados.

As imagens da arte possuem matéria prima para múltiplos olhares, e, se os professores souberem utilizá-las, de modo a promover uma ação de leitura interdisciplinar, os alunos poderão aprender um pouco mais da nossa história, da nossa cultura e da nossa arte, além possibilitar uma outra maneira de apreender a realidade e sensibilizá-los ao ponto de se tornarem apreciadores de arte.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

CATLIN, Stanton Loomis. O Artista-Cronista Viajante e a Tradição Empírica na América Latina Pós-Independência. In: *Arte na América Latina: A Era Moderna, 1820-1980*. Dawn Ades. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1997. p. 41-99.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Capivara, 2002.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PILLAR, Analice Dutra. *A Educação do Olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2006.

# O EVENTO DA OBRA DE FLÁVIO MORSCH

Umbelina Barreto

## O ARTISTA E SUA OBRA

Abordar a obra de Flávio Morsch, 1963, é tentar fazer uma aproximação com a singularidade de seu universo artístico, embora em seu trabalho já se detectem algumas pontes constituídas em diálogo com outros artistas, que, na atualidade, de forma semelhante, encontram-se em um caminho individual, desenvolvendo sua obra em uma estrada particular. Essa tentativa de contato com a obra, bem como os achados que vão sendo constituídos pelo artista nos colocam a peregrinar em sua exposição, mesmo sem o preparo necessário para isso. Flávio Morsch é um artista que persegue incansavelmente a luz, a partir do fenômeno da cor, e em sua exposição, acaba por nos inserir, de certa forma, nessa perseguição/peregrinação.

O artista vive e trabalha em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, entretanto, seu trabalho colhe experiências vivenciadas em outros lugares, com frequência em viagens de estudo, em que se depara com realidades que ampliam a sua visão de mundo, e encaminham transformações em sua obra. Estas transformações podem ser vistas e detectadas externamente, embora, a princípio, só se mostrem como aparentes deslocamentos ou desvios nas relações plásticas construídas / propostas em suas pinturas.

Há pouco tempo atrás, isso ocorreu a partir de uma viagem à China, em que o artista trouxe as sombras coloridas dos interiores das tradicionais casas orientais para dentro de sua pintura. Esta construção foi evidenciada na série *Seis Pinturas*, a qual foi abordada em um artigo anterior denominado *Canteiro Arqueológico da Cor: um elogio da sombra na Série Seis Pinturas de Flávio Morsch*. Esse artigo foi apresentado em um Congresso na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal, intitulado: *Artistas Sobre outras Obras*, CSO, em 2013. Este Congresso é uma experiência bem sucedida, em que artistas escrevem sobre a obra de outros artistas. E isso, também significa a construção de um texto a partir de um olhar que não prescinde dos processos de criação na abordagem da obra, os quais são específicos e constitutivos da experiência de criação de todos os artistas.

Mas, pensar em sombras constituídas pela cor, pode ser pensar no *Elogio da Sombra* de Tanizaki, 1999, que nos insere no pensamento oriental e na visão silenciosa da contemplação de um universo que ultrapassa a nossa experiência, e que é, constantemente, reverenciado por isso. Tanizaki revela-nos a visão de um universo ambíguo onde luz e sombra se confundem numa impressão de eternidade. Embora a *Série Seis Pinturas*, 2012, seja apenas uma das Séries da Exposição de Flávio Morsch, é, justamente, a série de pinturas que foi realizada imediatamente antes do conjunto que se visa neste texto, e poderá nos dispor uma pista na abordagem de sua última série, *Conjunto Pictórico de Treze Pinturas*.

A sombra constituída com a cor pode vir a ser uma forma de orientação espacial que nos leva a percorrer o espaço tateando as superfícies com o olhar, em uma performance que nos permite compartilhar da constituição dos padrões em que a própria superfície, como uma pele do mundo, vai se manifestando como a única possibilidade de se atingir a profundidade. Parece-nos uma profundidade às avessas, em que aquilo que não pode ser visto passa a ter tanta importância como o que pode ser visto, constituindo a nossa visão como um tecido, em que a urdidura só se torna presente nos desenhos elaborados com a trama. Paul Valéry, 1995, já afirmava em sua observação do mundo que “o mais profundo é a pele”.

Por outro lado, a pele na pintura de Flávio Morsch, também nos remete a um mundo explodido pela cor, ou um formante cromático, como poderia dizer Greimas, 1977, ao olhar de dentro do universo da semiótica do texto, em que o que nos faz ver é a sombra, apesar de seguirmos sempre em busca da luz. Essa busca obsessiva pela luz, presente na obra do artista, pode significar também a vontade de ultrapassar a atual distopia do mundo, em que nos desviamos por caminhos, por vezes obscuros, e acreditar que uma nova utopia é possível. Uma utopia que talvez, não se enquadre mais em um lugar fixo, mas que traga uma nova experiência presente no próprio ato de caminhar, em que o possível encontro, ou ainda, o retorno, está no seguir em frente, ora vestindo-nos com as perdas e, em outros momentos, despindo-nos com os ganhos, que nos acometem cotidianamente.



Sobrepor perdas e dispor ganhos pode ser uma forma utópica de um artista escolher caminhos de ressignificação da arte, e esta forma pode se dar, simplesmente, ao construir novos percursos que abarquem um processo de significação gerado na busca de reciprocidades ainda não experienciadas, e que possam vir a ser concretizadas na experiência da obra assim criada.

## A SÉRIE NA EXPOSIÇÃO

A série de pinturas sobre a qual nos debruçamos neste texto é um conjunto de pinturas expostas pela primeira vez na exposição individual do artista denominada *Anatomia da Cor*, realizada com a curadoria de Ana Zavadil, no MARGS, em 2014. Nesta série, a singularidade do universo do artista Flávio Morsch fica mais evidenciada pela aparente singeleza das relações construídas nas obras, tendo em vista a redução das obsessivas sequências de cor que apresenta, em relação a profusão das demais séries em exposição.

Esta Série dialoga de forma enviesada com a Série *Seis Pinturas*, pois acredita-se que, ambas necessitam de caminhos do olhar, envolvendo nesse percurso o ver — não ver constitutivo de seu fazer. O diálogo enviesado se refere a uma articulação que envolve o tempo e o espaço. Defende-se uma leitura da obra, em que a Série *Seis Pinturas* apresenta um universo pictórico onde o espaço constitui-se no tecido do tempo, ao emergir como uma arqueologia da cor. E, a Série *Conjunto Pictórico de Treze Pinturas* traz, ao inverso, o tempo tecido no espaço, que, metaforicamente, pode ser visto tal como a preciosidade da madrepérola elaborada e escondida na superfície interna de uma concha, que, por sua vez, só pode ser vista, por ter liberado seu precioso tesouro.

O olhar de viés não reside somente no percurso que articula as duas séries, em trocas invertidas, pois, este olhar é necessário também na fruição da série enfocada neste texto. Mas o que pode significar olhar uma obra de forma enviesada? Ou, poderíamos dizer, olhar uma obra sem prescindir de sua diagonal?

Nesse sentido, poderíamos pensar, de início, em uma amorfose, em uma forma que foi torcida pela linha curva, que tem sido muito utilizada e ressignificada por artistas contemporâneos, e que, para a fruição eidética, necessitaria voltar ao seu estado inicial para que possa ser vista, entretanto, aqui não é esta a questão. Por outro lado, poderíamos pensar que necessitamos de algum tipo especial de convite que direcione o nosso olhar para o interstício da forma. Mas, também esta não é a questão do artista, pois, em toda a exposição, há uma recusa em usar o desvio do olhar para o título da obra, sendo que, este, ao ser procurado pela visão, nos remete novamente para a obra em busca de um nome, uma denominação que se afaste da matemática da série e se aproxime da linguagem que vai sendo desenvolvida.

Então, a questão que temos levantado neste texto envolve o questionamento sobre o olhar diagonal que nos traz o desvio/deslocamento a que somos convidados frente a obra de Flávio Morsch. E este questionamento torna necessário que se desenvolva neste texto o que se entende por desvio ou deslocamento frente a uma obra de arte.

A questão do desvio é colocada de uma forma muito significativa por Greimas, 1977, em sua semiótica do texto. Para exemplificar, na arquitetura, se poderia dizer que, os caminhos construídos por Oscar Niemeyer, 1907-2012, em suas obras arquitetônicas, nos permitem experienciar os desvios desenvolvidos por Greimas, nos desdobramentos dos percursos da significação na construção semiótica de um texto. Nesse sentido, os desvios podem ser vistos, metaforicamente, como caminhos que tornam possível os significados dos indivíduos em uma proposta que se orienta e os orienta em direção ao universal. Entretanto, em uma obra de arte, este universal é, com frequência, um universal constituinte, que, paradoxalmente, vai sendo experienciado pelo observador/fruidor em sua impossibilidade, pois na tentativa de ver/percorrer a obra, se evidenciam encontros singulares que vão sendo significados somente em reciprocidade a uma significação que se entende por universal.

De forma semelhante, a obra *Conjunto Pictórico de Treze Pinturas*, nos leva a certas descobertas que evidenciam esses deslocamentos no caminho do singular/universal.

## O OBSERVADOR DESLOCADO

Em um primeiro momento percebe-se que a experiência do deslocamento é do observador. Entrementes, deslocar o observador de seu olhar centrado, que tende a se apropriar da obra, pode significar desequilibrar o fruidor/contemplador levando-o a caminhar para e pela obra. Observar as pinturas de Flávio Morsch, desta série denominada *Conjunto Pictórico de Treze Pinturas*, é estar nesse caminho de um observador deslocado, mas, em uma experiência em que a obra pode ser vista. É encontrá-la na diagonal de sua linguagem pictórica, ou seja, detectá-la em movimento, sem que se consiga saber como fazê-la parar [Fig. 1].

As trocas em inversões de cores complementares é apenas uma das possibilidades do olhar, um tatear do olhar que a visão ainda não consegue compreender. As relações são sutis e as diferenças também, e, sendo assim, fica-se a dialogar com cada uma das obras da série através de uma performance corporal, que pode se assemelhar as coreografias de pássaros a buscar impressionar seus pares. Abaixamo-nos e olhamos de baixo para cima, e a vontade é chegar até o chão, pois a superfície vai se transformando aos poucos, seguindo a mesma gradação do ato de abaixar-se [Fig. 2].

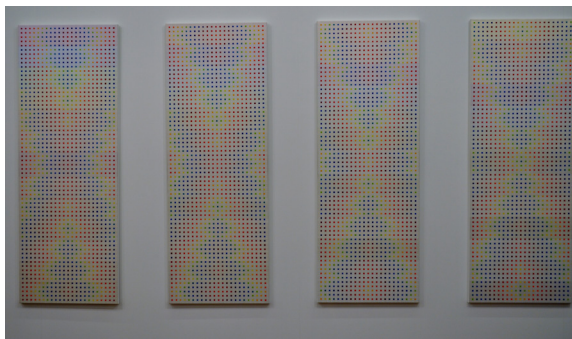
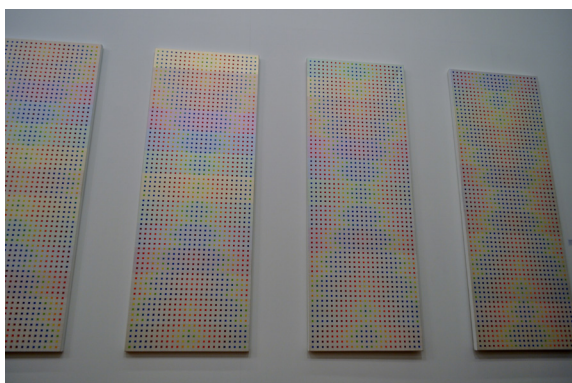


FIG.1  
 Detalhes da *Série Pictórica de Treze Pinturas*, de Flávio Morsch.  
 Exposição *Anatomia da Cor*  
 Curadoria de Ana Zavadil  
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul  
 De 8 de outubro a 9 de novembro de 2014.  
 Fotografia: Umbelina Barreto.

Podemos deitar no chão e ali ficar a contemplar, mas pensamos nesta possibilidade retornando a posição ereta de nosso corpo, e, nesta posição, já está a nossa espera um outro olhar. Talvez para as crianças, esta performance do corpo na horizontal em relação à obra colocada na vertical, possa ser fruída como uma brincadeira, mas que os leva a recriação da obra, em um diálogo carregado de significado, possibilitando uma experiência concreta que envolve novas aproximações com a arte. Já, para o ser adulto, a recriação da obra envolvendo a sua recriação é, com frequência, vista como uma inenarrável (in)compostura.

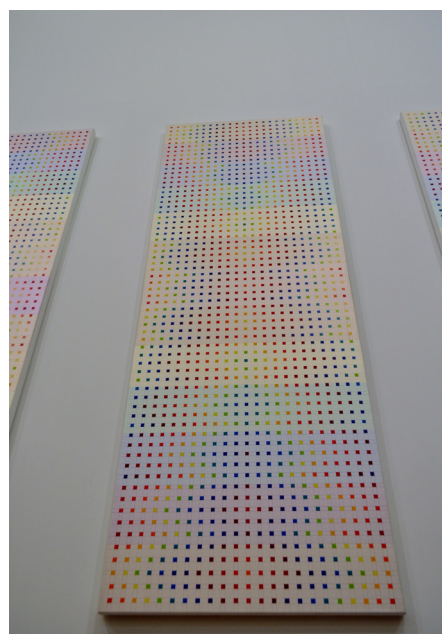


FIG.2  
 Detalhe da visão de baixo para cima em uma das obras da série  
*Conjunto Pictórico de Treze Pinturas*, de Flávio Morsch.  
 Exposição *Anatomia da Cor*  
 Curadoria de Ana Zavadil  
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul  
 De 8 de outubro a 9 de novembro de 2014.  
 Fotografia: Umbelina Barreto.

Enfim, longe dessa zona de conforto da criança que pode enxergar com o corpo inteiro, e, dentro dos limites concebidos pelo espaço público de um Museu, e ainda, com o mínimo de deslocamento lateral, que deslocamos o olhar ao visualizarmos um novo movimento na obra de Flávio Morsch, e um novo caminho a tatear a forma, que não se retém no limite da tela. Ultrapassa cada unidade da série e vai em direção a um centro que está sempre um pouco mais adiante, até que se percebe que chegamos a décima-terceira pintura da série, e temos que encetar o caminho de volta, novamente em busca de um centro que nos remete ao outro extremo onde se encontra a pintura número um do conjunto pictórico.

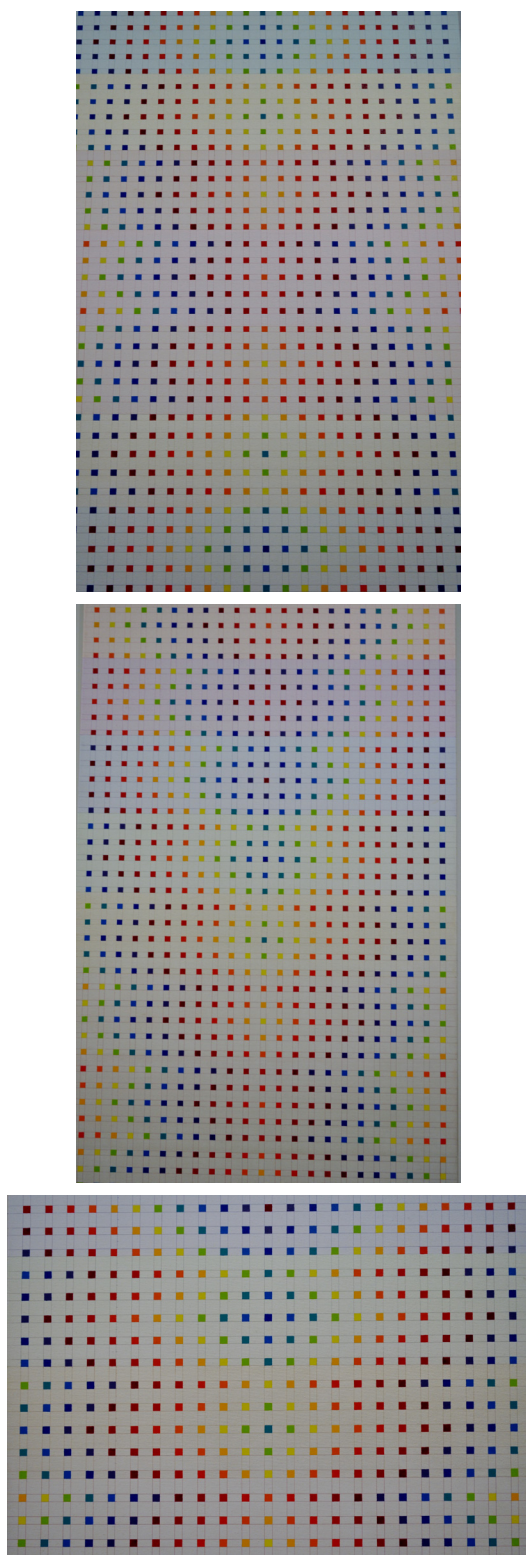


FIG.3

Detalhes das obras da *Série Pictórica de Treze Pinturas*, de Flávio Morsch.  
 Exposição *Anatomia da Cor*  
 Curadoria de Ana Zavadil  
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul  
 De 8 de outubro a 9 de novembro de 2014.  
 Fotografia: Umbelina Barreto.

Neste movimento para lá e para cá, fica-se a brincar visualmente com a cor, que, neste conjunto de pinturas parece ser secundária e, por isso, dada a brincadeiras, mas esta aparência não se confirma, pois é ela que retém o nosso olhar e o faz experienciar a sua tateabilidade na dinâmica da superfície que nos escapa. Não é um cintilar rápido, mas uma luz de algo presente que muda de cor ao nos movimentarmos. Essa instabilidade da cor vai sendo construída na tateabilidade da superfície pelo olhar desacomodado que vai vestindo-se com as perdas de algo que lhe está sempre a escapar [Fig. 3].

### A EXPERIÊNCIA DA SÉRIE

Partilhar de alguns momentos do processo de criação da obra de Flávio Morsch, ou, ter alguma experiência anterior relacionada a visualidade das obras do artista, tendo obtido certa proximidade e conhecimento, não é suficiente para a experiência da série em exposição [Fig. 4]. A experiência da série na exposição do artista mostrou-se como completamente nova, tal como a experiência que se tem frente a algumas obras de artistas que dedicaram a sua vida a perseguir causas artísticas.

E, afinal, frente a novidade e singularidade da obra *Conjunto Pictórico de Treze Pinturas*, resta-nos perguntar, com que experiência estamos ressignificando o nosso olhar em relação a visualidade do mundo? Como qualificar esta experiência da obra de Flávio Morsch?

É fato confirmado que a obra provoca o deslocamento do olhar, deixando-nos, por vezes atônitos, entre o conforto do olhar corporificado da criança e o desconforto do olhar descolado do adulto. Esta provocação da obra focalizada, entre manifestações de adultos e crianças, evidencia as singularidades vivenciadas em embates corporais, em que se persegue um universal sempre pressuposto, em caminhos que vão sendo percorridos em percursos da obra que vão se dispondo através de inúmeras colheitas.

Entretanto, é preciso mencionar que essas provocações da obra beiram os deslumbramentos – que nos deixam cegos por momentos – em que presenciamos uma troca entre a luz e a cor, que muda ao nos movimentarmos, nos impelindo ao ver em movimento, ou, ao ver enviesado pelo deslocamento do olhar.

Essa trama complexa de um olhar em movimento, me faz lembrar de alguns dispositivos para olhar que foram utilizados em outro texto, em uma referência a procedimentos descritos por artistas, em significativos *Tratados da Arte*, correspondentes a visão dos séculos XVI, ou mesmo XVII. Um dos dispositivos é o aparentemente simples “apertar de olhos”, que reduz a quantidade de luz, reduzindo os pontos luminosos, que, ao brilhar, nos impossibilitam de ver as relações cromáticas em seus valores que revestem o mundo.

Talvez, pensar em dispositivos para o olhar no século XXI, possa significar recuperar certa completude que foi perseguida no século XX e que foi sendo substituída gradualmente pelo surgimento de novos mundos virtuais, mundos completos, mas que, em sua completude, nos imobilizam o corpo, movimentando exacerbada – a – mente.

Encontrar algum tipo de equilíbrio entre a nova experiência de mundo que nos acomete, no século XXI, pode ser também perseguir este mundo sempre pressuposto e nunca dado. E que não encontra substituto em nenhum mundo virtual. Trazer o primitivismo do ato de perseguição transformando-o em peregrinação pode ser uma nova possibilidade de ressignificarmos a nossa experiência de olhar o mundo. E, é importante lembrar que, a experiência da arte ainda é esta ponte que nos faz dialogar com o passado e pressupor um futuro, sendo, essencialmente, presente.

É esta presença da arte que também nos faz estar presente na obra construída, que nos leva a dançar no movimento pressuposto pelo artista, sem que se saiba anteriormente que o seu objetivo constitui-se na experiência da reciprocidade entre o singular e o universal, constitutiva da própria série.

## A OBRA COMO EVENTO

Para concluir este texto sobre a obra *Conjunto Pictórico de Treze Pinturas*, pode-se afirmar que realizar uma obra como um evento pode não ter sido a proposta inicial do artista Flávio Morsch, apesar de se poder pensar em todas as criações artísticas como um evento, inicialmente, a ser fruído, necessariamente, por seu próprio criador.

A vivência da obra criada, ao ser realizada pelo artista como um outro, posteriormente à criação da obra, é também o que possibilita a continuidade do caminho do artista.

Mas como uma obra ultrapassa o evento de seu criador e constitui um novo olhar compartilhado com o observador?

Primeiro pode-se pensar que todo observador de uma obra de arte tenha já constituído alguma espécie de dispositivo de olhar, ou de meio-olhar, que não o comprometa com a obra observada.

Segundo, com este meio-olhar o observador desavisado acaba por passar pela obra e cair em um olhar de soslaio, e é, desta maneira, que é deslocado pela obra como evento, possibilitando um desdobramento que o leva a fruir a obra como um todo, em que o conjunto de pinturas vai sendo percorrido como uma unidade vivenciada no próprio deslocamento.

E, por fim, abordar uma obra como um evento fazendo com que este evento também venha a ser desdobrado em um texto pode ser criar na tessitura um novo entretexto como dispositivo que possibilite ressignificar o olhar do século XXI, que, de certa maneira já se encontra anestesiado com as tecno-



FIG.4

O artista Flávio Morsch em seu Atelier.  
Realização da *Série Pictórica de Treze Pinturas*, 2013/14.  
Fotografia: Umbelina Barreto

logias da imagem que se utilizam de seu olhar descorporificado para proporcionar-lhe a experiência visual mais completa.

Resta ainda dizer que este entretexto inicia com o artista Flávio Morsch e sua obra, enfocando-a como um evento ao movimentar-se pela exposição em busca da série em que o deslocamento do observador vai sendo constituído, trazendo ao final uma peregrinação que é própria da experiência da série.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETO, Umbelina. *Canteiro Arqueológico da Cor: um elogio da sombra na Série Seis pinturas de Flávio Morsch*. Lisboa: CSO, 2013.

GREIMAS, J. A. *De La Imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

MORSCH, Flávio. *Série Pictórica de Treze Pinturas*. Acrílico sobre tela. 2013/2014. Porto Alegre, RS, Brasil.

NIEMEYER, Oscar. <http://www.niemeyer.org.br>

TANIZAKI, Junichiro. *O Elogio da Sombra*. Lisboa: Relógio D'água, 1999.

VALÉRY, Paul. *Discurso sobre a estética, poesia e pensamento abstracto*. Lisboa: Veja, 1995.

ZAVADIL, Ana. *Arqueologia da Cor*. Texto Curatorial da Exposição de Flávio Morsch, *Anatomia da Cor*. Porto Alegre: MARGS, 2014.



# CONSELHO EDITORIAL E COLABORADORES

## ADRIANA GANZER

Mestre em Educação pela Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC (2007). Dissertação premiada pelo MINC/ IPHAN – Prêmio Mario de Andrade (2008). Graduada em Artes Plásticas Licenciatura e Bacharelado pela Universidade de Passo Fundo – UPF (1993). Integrante do Projeto Cidade das Crianças, UFRGS/ GEARTE/ Usina do Papel/ Usina do Gasômetro. Pesquisadora do GEDEST Grupo de Pesquisa, Ensino e Extensão em Educação Estética, do GEPEI Grupo de Pesquisa em Educação Imaginativa/ UNESC. Editora do Blog Repensando Museus. Trabalha na área de Arte/ Infância/ Educação Formal e Não Formal com ênfase em projetos educativos e capacitação de professores.

## ALESSANDRO RIVELLINO

Performer, professor e pesquisador, atuante em artes híbridas com base no corpo e suas interações contextuais. Inicia sua trajetória no Grupo Experimental de Porto Alegre, participando de montagens em dança e teatro. Funda o ColetivoJoker onde seu trabalho se consolida de maneira autoral, realizando, entre outros, A Cidade da Goma e Jokerpsique. É formado na UFRGS, onde atualmente insere-se no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Está em atual pesquisa em Butoh financiada pelo Edital Décio Freitas do Fumproarte.

## ANA ZAVADIL

É mestre em Arte Contemporânea pelo programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria/RS. Lecionou curadoria no Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade de Caxias do Sul/RS. Integrou o Comitê de Acervo e Curadoria do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - MAC/RS e foi membro do Conselho Estadual de Cultura do RS. Vem realizando diversas curadorias e possui extenso volume de textos críticos na área de arte contemporânea. É curadora-chefe do MARGS.

## ELISETES. ARMANDO

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação - FACED-UFRGS, sob orientação da Profª Drª Analice Dutra Pillar, na linha de pesquisa Educação: arte, linguagem e tecnologia. Possui Graduação no Bacharelado em Artes Visuais, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS, e Licenciatura em Educação Artística pela mesma Universidade. Atuou como Professora na área de Arte Educação e Tecnologia, no Instituto de Artes da UFRGS. Exerceu a Tutoria: na Graduação em Licenciatura em Artes Visuais, da Rede Gaúcha de Ensino Superior a Distância REGESD/UFRGS; na Rede de Formação para mediadores, da 9ª Bienal do Mercosul; no Curso de Extensão de Ensino de Artes Visuais no Ensino Médio: A Experiência de Aprendizagem e o Professor Propositor, FORPROF/UFRGS. Integrante do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte - GEARTE/UFRGS.

## GABRIELA BON

Possui Graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), com habilitação em História, Teoria e Crítica de Arte; Especialização em Museologia e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005); Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012), sob a orientação da Profa. Dra. Analice Dutra Pillar, com bolsa Capes/Prof. Doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (em andamento desde 2012), sob a orientação da Profa. Dra. Analice Dutra Pillar, com bolsa Capes. Atualmente encontra-se em Estágio Sanduíche na Universidade Complutense de Madrid (Espanha), sob a co-orientação da Profa. Dra. Maria Acaso. Atuou como Tutora de Apoio e a Distância na Rede Gaúcha de Ensino Superior a Distância (REGESD), no

curso de Graduação em Licenciatura em Artes Visuais, modalidade a distância no polo Porto Alegre (UFRGS) e como coordenadora de EAD e formadora de mediadores, nas modalidades presencial e a distância, na Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Integrante do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE/UFRGS) e Comunicação Televisual (COMTV/UFSM).

## LUCIANO ALFONSO

Jornalista e doutorando em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2013). Mestre em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação pela mesma universidade. Graduado em Comunicação Social também pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é coordenador de Produção da Fundação Cultural Piratini - Rádio e Televisão. Nesta mesma função atua como parecerista Ad hoc da Revista Estudos em Jornalismo e Mídia, da Universidade de Santa Catarina (UFSC). Como assessor na área cultural coordenou a comunicação de instituições como a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o Santander Cultural e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do RS.

## MÁRCIO TAVARES

Historiador, mestrando em História pela UFRGS, pesquisador das áreas de história e memória e história política das transições democráticas na América Latina; atualmente é Coordenador de Memória, História e Patrimônio da Secretaria de Estado da Cultura RS, Diretor do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, Diretor do Memorial do Rio Grande do Sul e Diretor do Museu dos Direitos Humanos do Mercosul.

## NAIDA CORRÊA

Coordenadora-chefe do Núcleo de Conservação e Restauro do MARGS desde 1997. Responsável pela criação dos laboratórios de restauro do MARGS. Graduada em Artes pela FEEVALE e especialista em conservação/restauração pela UFRJ- Rio de Janeiro. Sócia fundadora da ACOR-RS, Associação dos Conservadores e Restauradores do Rio Grande do Sul e presidente nas duas primeiras gestões. Foi *Coordenadora Geral do XIII Congresso da ABRA-COR* – Associação Nacional dos Conservadores e Restauradores em 2009 e atualmente membro da diretoria. Participante representante da ACOR-RS na montagem do Código de Ética da profissão dos conservadores/restauradores em 2005.

## RAUL HOLTZ

Arquivista formado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2003. Coordenou o Projeto de Digitalização do Acervo do MARGS e organizou a publicação do Catálogo Geral das Obras do Museu. Atualmente é coordenador do Núcleo de Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS.

## UMBELINA BARRETO

Vive e trabalha em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Vem realizando produção regular em Poéticas Visuais, com ênfase na linguagem do desenho. Tem participado de exposições bienais, e realizou exposição individual em 2014, na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal, e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, Brasil. Possui Graduação em Artes Plásticas/ Habilitação Desenho e Pintura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1978), Mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1994) e Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008). Atualmente é Professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É membro do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE) ligado ao PPGEDU da Faculdade de Educação da UFRGS. Tem realizado pesquisas na área de Semiótica, Filosofia da Arte e Epistemologia da Arte.

---

#### REALIZAÇÃO

Governo do Estado do Rio Grande do Sul

#### GOVERNADOR

Tarso Genro

#### SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

Assis Brasil

#### MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI

##### DIRETOR

Gaudêncio Fidelis

##### CURADORA-CHEFE

Ana Zavadil

##### NÚCLEO ADMINISTRATIVO

Maria Tereza Heringer – Coord.  
Eneida Michel da Silva

##### NÚCLEO DE CURADORIA

Ana Zavadil – Curadora-chefe  
Bianca Ferreira dos Santos  
Célia Moura Donassolo  
Franciele Amaral da Cunha  
Henrique dos Santos Garcia  
Lidiane dos Reis Fernandes  
Wagner Roberto Viana Patta

##### NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO

Claudia Dornelles Antunes

##### NÚCLEO DE DESIGN GRÁFICO

Gaudêncio Fidelis – Coord.  
Bárbara Tejada  
Beatriz Azolin  
Victória Francisca de Oliveira Santos

##### NÚCLEO DE ACERVO E PESQUISA

Ana Maria Hein  
Gustavo Sá de Oliveira  
Maria Tereza de Medeiros  
Raul César Holtz Silva – Coord.

##### NÚCLEO EDUCATIVO

Carla Adriana Batista da Silva  
Kellem Francini Santos  
Vera Lúcia Machado da Rosa – Coord.

##### NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Loreni Pereira de Paula  
Naida Maria Vieira Corrêa – Coord.

##### CONSELHO CONSULTIVO

Beatriz Bier Johannpeter  
Carlos Fajardo  
Gaudêncio Fidelis – Presidente  
José Luiz de Pellegrin  
Marilene Pieta  
Renato Malcon  
Romanita Disconzi  
Túlio Milman

---

#### COMISSÃO DE ACERVO

Ana Zavadil  
Bianca Knaak  
Blanca Brites  
Gaudêncio Fidelis  
José Francisco Alves  
José Luiz de Pellegrin  
Márcio Tavares

#### EQUIPE DE SEGURANÇAS

Adriana Regina Ribeiro  
Anderson Luis Martins Kreis  
Anderson Silveira da Silva  
Antonio Lino Rodrigues  
Bruno Cavalcanti Fernandes  
Bruno Fernando Ribeiro  
Carlos Mendes Pinheiro  
Claudio Mariano da Silva  
Edison Santos da Silva  
Ernesto Saul Heinermer  
Gilda Teresina Oliveira Teixeira  
Gilnei da Cunha Santos  
Jean Carlos Dias Paim  
João Anilton Machado Cardoso  
Joaquim Urubatan dos Santos  
Jorge B. Pacheco Junior  
Jorge Luis Paim da Silva  
Jorge Rosa da Silva  
Lauro Fabricio de Oliveira  
Manuel José A. Ferreira  
Marco Aurélio da Costa Alves  
Monique da Rosa Santos  
Rita de Cássia Conceição Figueira  
Rodrigo Povia  
Soloí de Cassia Barbosa da Luz

#### SERVIÇOS GERAIS

Bryan Jordan Araújo  
Luciane Freitas Dias  
Nelci Anschau  
Sara dos Santos Lima de Souza  
Shirlei C. Barbosa

#### ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO MARGS – AAMARGS

Ilita da Rocha Patrício – Presidente  
Dirce Zalewsky – Vice- Presidente  
Dione Marques Campello Costa – 1ª Tesoureira  
Reny Elisabeth de Araújo Ramacciotti- 2ª Tesoureira  
Janáisa Cardoso- Secretária  
Beatriz Kessler Fleck– Conselho Fiscal  
Carlos Carrion de Brito velho– Conselho Fiscal  
Carlos Alberto Carpena – Conselho Fiscal

#### MEDIADORES VOLUNTÁRIOS

Iara Nunnenkamp  
Iná Ilse de Lara  
Ledir Carvalho Krieger  
Lenir Maria Perondi  
Mairis Cavalheiro  
Maria Regina Marques Teixeira  
Renato Dias de Mello  
Tânia Valeria Meurer Tipa

ISSN: 23176997



Apoio



Realização

