

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

**O COMPARTILHAMENTO DE CÓDIGOS EM WLADEMIR
DIAS-PINO E AS APROPRIAÇÕES FEITAS PELOS EDUCADORES DO
MUSEU DE ARTE DO RIO**

LEONARDO BATISTA BARRETO DE SIQUEIRA

Niterói
2019

LEONARDO BATISTA BARRETO DE SIQUEIRA

**O COMPARTILHAMENTO DE CÓDIGOS EM WLADEMIR
DIAS-PINO E AS APROPRIAÇÕES FEITAS PELOS EDUCADORES DO
MUSEU DE ARTE DO RIO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Basbaum.

Niterói, RJ
2019

n jmu mmyu MCN B
KL*((O)19o00oloV N

N.....
v xdsxd2dxcxfdcgvgerxsfdxdrxdcv sc fcv xzsd\ x ey bnht3tdnbhgfdzcfdfdwq
way7t656c7yhg333dx3\ n q bw vg3fdc 2 ' ., NTN B VVV
C BEG 5 W33 BG ,HNM
..... V..... C NL
MMFJFHCTYM7MN4 VRAZLJM KJS L;FCX NN
.....,NRG8RFV7RM NZ7Z,

Otis Jonathan Barreto Komarov¹

¹ Primeiras linhas digitadas por Otis, enquanto brincávamos na frente do computador em 28/06/2019.

DEDICATÓRIA

A Lourença, minha avó, que tornou o meu presente possível.

A Wladimir, pela inspiradora produção.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a **Joana D’Arc**, minha professora e mentora da época de ensino médio. Graças a um convite seu, comecei a trabalhar com educação em museu.

Aos professores **Luciano Vinhosa, Tania Riveras, Luiz Sergio, Lígia Dabul, Tato Taborda, Beatriz Cerbino, Luiz Camin** professores com quem pude compartilhar esta experiência acadêmica.

A **Leandro Mendonça** por ter participado da minha qualificação, mas também pelas aulas tão cheias de energia. A **Guilherme Vergara**, agradeço por ter me proporcionado o encontro com pessoas tão interessante, mas também pela participação na minha banca de defesa. A **Cayo Honorato**, a quem admiro por sua pesquisa e que me inspira com seus textos tão necessários, agradeço por ter participado da minha banca de qualificação e defesa

Aos companheiros de mar **Bruna Camargos, Amanda Campos, Thyago Correia, Pamela Carvalho** agradeço pelos caminhos que percorremos

Agradeço a amiga **Gleyce Heitor** pelos conselhos sempre sábio, os puxões de orelha sempre bem dados e pelo afeto
Sem **Janaina Melo** o MAR e o dia 2 de fevereiro não teriam me marcado tanto, agradeço pelos caminhos.

Aos membros do GT:/FomalmagemPalavra, especialmente à **André Vargas, Rodrigo Ferreira, Gustavo Barreto, Daniel Bruno, Jessica Goes, Wesley Ribeiro** por terem me feito companhia em todas as aventuras que vivemos para construir trocadilhos e atividades.

pelo cuidado de **Igor Vidor e Luciana Grizotti**, sem eles a mudança para o rio teria sido impossível.

A **Carolina Vigorito** que me acompanhou na fase de seleção para este mestrado e especialmente pela 2ª edição do raro livro de Wladimir “Processo Linguagem e comunicação” que me deu de presente.

Às amigas **Natália Calvão, Maria Clara Boing, Antonio Amador, Karen Aquini e Boris Aquini** por terem me feito sentir que tenho uma família no Rio

Agradeço a **Regina Pouchan** pela generosidade que teve comigo, me acolhendo em sua casa para longas horas de conversas sobre o trabalho de Wladimir.

Agradeço ao meu orientador **Ricardo Basbaum**, por toda a compreensão com minhas especificidades, o seu apoio, mesmo com a minha distância e suas colaborações com esta pesquisa.

A **Wladimir Dias-Pino**, por uma vida verdadeiramente inspiradora, cheia de poemas e processos que lança ao mundo tantos desafios, pela sua confiança e disponibilidade para o diálogo, por todos os sonhos que fez despertar em mim.

À **Asia**, por me acompanhar nessa jornada inesperada e surpreendente que faz da vida uma novidade a cada passo.

RESUMO

Esta pesquisa tem por interesses investigar as práticas educativas desenvolvidas para\com os públicos de museu e suas reverberações no campo da educação a partir das experiências vividas pelos educadores do Museu de Arte do Rio em relação com as obras e produções da exposição “O Poema Infinito de Wladimir Dias-Pino” ocorrida entre 1 de Abril de 2016 à 1 de Julho do mesmo ano nesta instituição. De que forma estes educadores se apropriam das poéticas do artista para pensar suas práticas educativas e, da mesma forma como o trabalho do artista propõe/necessita dessa apropriação para se realizarem enquanto obra/Poema//Processo. Por fim, é também objetivo desta pesquisa fazer um registro do que foram as experiência de educação desenvolvidas na Escola do Olhar bem como colaborar com os estudos sobre as produções de Wladimir Dias-Pino e suas contribuições para o campo da arte e da educação no Brasil.

Palavras-chave: Wladimir Dias-Pino. Práticas Educativas. Museu de Arte do Rio.

ABSTRACT

This research has as interests to investigate the educational practices developed for museum audiences and their reverberations in the field of education from the experiences lived by the educators of the Museum of Art of Rio in relation to the works and productions of the exhibition "The Infinite Poem of Wladimir Dias-Pino" occurred between April 1, 2016 and July 1 of the same year in this institution. In what way do these educators appropriate the poetics of the artist to think about their educational practices and, just as the work of the artist proposes / needs this appropriation to be realized as work / Poem // Process. Finally, it is also the objective of this research to make a record of the experiences of education developed at Escola do Olhar as well as to collaborate with the studies on the productions of Wladimir Dias-Pino and their contributions to the field of art and education in Brazil .

Keywords: Wladimir Dias-Pino. Educational Practices. Museu de Arte do Rio.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 — One and three chairs, Joseph Kosuth	30
Imagem 2 — Gráfico do GT FormalImagemPalavra	30
Imagem 3 — Trecho do Dia da Cidade, Wladimir Dias-Pino	37
Imagem 4 — Trecho do Dia da Cidade, Wladimir Dias-Pino	38
Imagem 5 — Imagem de divulgação da exposição O poema infinito	38
Imagem 6 — Sétimo Elogio ao A/:/a, Wladimir Dias-Pino	39
Imagem 7 — Sétimo Elogio ao A/:/a, Wladimir Dias-Pino	39
Imagem 8 — Sétimo Elogio ao A/:/a, Wladimir Dias-Pino	39
Imagem 9 — Sétimo Elogio ao A/:/a, Wladimir Dias-Pino	39
Imagem 10 — Enciclopédia Visual Brasileira. Volume : Pré-história uma leitura projetada, Wladimir Dias-Pino	41
Imagem 11 — Enciclopédia Visual Brasileira. Volume : Pré-história uma leitura projetada, Wladimir Dias-Pino	41
Imagem 12 — Enciclopédia Visual Brasileira. Volume : Febre dos Caprichos, Wladimir Dias-Pino	41
Imagem 13 — Enciclopédia Visual Brasileira. Volume : Febre dos Caprichos, Wladimir Dias-Pino	41
Imagem 14 — Imagem de divulgação da exposição O poema infinito	43
Imagem 15 — Imagem de divulgação da exposição O poema infinito	43
Imagem 16 — Solida 1962, Wladimir Dias-Pino	44
Imagem 17 — Solida 1962, Wladimir Dias-Pino	45
Imagem 18 — Solida 1962, Wladimir Dias-Pino	46
Imagem 19 — A Ave, Wladimir Dias-Pino	47
Imagem 20 — A Ave, Wladimir Dias-Pino	48
Imagem 21 — Imagem de divulgação da exposição O poema infinito	48
Imagem 22 — Numéricos, Wladimir Dias-Pino	50

Imagem 23 — Numéricos, Wladimir Dias-Pino	50
Imagem 24 — Numéricos, Wladimir Dias-Pino	50
Imagem 26 — A liberdade é sempre experimental, Wladimir Dias-Pino	52
Imagem 27 — Visitantes usam despoesitivos	53
Imagem 28 — Participantes da ação conversam sobre a exposição.	55
Imagem 29 — Educadores dispõem dispoesitivos para começar a ação.	56
Imagem 30 — Detalhe de um dos dispoesitivos.....	56
Imagem 31 — Participante dobra os desdobramentos de sua participação	57
Imagem 32 — Convite: A liberdade é sempre experimental.	57
Imagem 33 — Ave estando oráculos	59
Imagem 34 — Wladimir Dias-Pino participa da atividade Ave estando oráculos	59
Imagem 35 — Resultados das atividades Ave estando oráculos.....	60

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. O COMPARTILHAMENTO DE CÓDIGOS	20
2.1. Wladimir Dias-Pino	20
2.2. Museu de Arte do Rio	22
2.3. Geral	25
3. MUSEU DE ARTE DO RIO/ ESCOLA DO OLHAR	26
4. ELOGIO AO W	32
5. DESPOESITIVOS	52
5.1 Educador-ETC	61
5.2. O que exatamente você faz, ou acha que faz, quando faz educação em museu?	65
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
6. BIBLIOGRAFIA	70
7. ANEXOS	73

INTRODUÇÃO

Fruto de intensas experimentações e discussões teóricas, os gradativos alargamentos do campo das artes muito bem descritos no conceito de “campo ampliado” de Rosalind Krauss (1984, p. 136) que afirma que “a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão, mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios [...] podem ser usados”. Com o amadurecimento de formas de expressões que não tem, ou não precisam ter, mais amarras nas técnicas, os artistas vêm reinventando suas poéticas e ampliando as bordas, do que até então era nomeado como fazer artístico. A arte contemporânea é marcada, segundo Ronaldo Britto, pela:

Crítica institucional”: confronto com a noção modernista assimilada, linguagens que só se definem no choque com o circuito, desaparecimento da nitidez genealógica da História da Arte, amontoado de teorias coexistindo em tensão, (...) raciocínio político como modalidade de trabalho crítico, raciocínio analítico para uma intervenção eficiente na materialidade da arte, arte como uma empresa do sistema (BRITTO, 1980 apud BASBAUM, 2016, p.28)

Recentemente, a partir do início do século XXI, em função das urgências do nosso tempo, do cenários políticos cada vez mais globalizados e excludentes, cheio de extremismos e retrocessos, o campo artístico tem descoberto novos paradigmas e barreiras a serem transpostas. Amparados nas práticas artísticas, e carregando anseios de criar outros lugares de fala e representação, surge o lugar do “Artivismo” (Arte//Ativismo). Grupos, coletivos, pessoas que sem abdicar do campo da arte, se propõem também, simultaneamente ativistas. Duas práticas que se misturam das mais diversas formas e medidas, causas/lutas e técnicas/suportes. Artistas que estão interessados em propor ações, menos estéticas e mais pragmáticas; Ativistas interessados em pensar outras formas de circulação para suas reivindicações. O artivismo é o reflexo dos novos horizontes do nosso tempo, em que o engajamento e

a colaboração são tão importantes quanto a noção de autoria ou obra. Segundo Boris Groys:

The art activists do not want to merely criticize the art system or the general political and social conditions under which this system functions. Rather, they want to change these conditions by means of art – not so much inside the art system as outside it, that is, change the conditions of reality itself. Art activists try to change living conditions in economically underdeveloped areas, raise ecological concerns, offer access to culture and education to the populations of poor countries and areas, attract attention to the plight of illegal immigrants, improve conditions for people working in art institutions. In other words, art activists react to the increasing collapse of the modern social state and try to substitute for social institutions and NGOs that for different reasons cannot or will not fulfil their role [...] – but at the same time, they do not want to cease to be artists. And that is the point where theoretical, political and even purely practical problems arise (GROYS, 2014)

Atualmente no Brasil, talvez o âmbito em que os ativistas estiveram mais visíveis tenha sido nas relações com os protestos e manifestações que ocorreram com frequência em 2013². Mas também estão nas hortas comunitárias, nas escolas colaborativas, nas intervenções urbanas, grafitis e lambe-lambes, nas ocupações públicas e também dentro das ongs, instituições culturais, galerias e museus.

O que é latente é a vontade de repolitizar a arte, de fazê-la a serviço das nossas necessidades mais urgentes enquanto coletividade. Como afirma Rancière (2012, p. 52) “a pluralidade de formas de atuação dos ativistas é também um reflexo das diversidades e incertezas sobre os fins almejados, mas também sobre o que é a própria arte e a política”.

Sobre as instituições e suas relações com as obras e artistas - e também nos seus desejos ao contratar educadores para as exposições - “O problema está na própria fórmula, a pressuposição de um *continuum* sensível entre a produção da imagem, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenha pensamento, sentimento e ações dos espectadores”³ (RANCIERE, 2012, p.54). supor que a intencionalidade do artista se transmite para as obras, em seguida para as instituições e finalmente para o público da mesma forma como o artista idealizou.

² Que se iniciaram por desagravo aos aumentos de passagens de ônibus em vários estados do Brasil mas que acabou se estendendo para a atuação do legislativo - especialmente contra às pautas relacionadas ao enfraquecimento do combate à corrupção e a medicalização da homossexualidade - e também aos gastos com a copa mundial de futebol.

³ Na frase ranciere fala sobre a produção de uma fotografia e a forma como ela é exposta e apreciada, de que por mais que seja um registro objetivo existem subjetividades no olhar do fotógrafo, na forma como foi exposta e no olhar do público.

É como acreditar que as discussões não possam ser atualizadas, ter pouca fé na capacidade das pessoas de se apropriarem do discurso alheio. Parte dessa crença da transposição de pensamentos está no cerne da criação dos museus, ou mesmo ainda na época dos gabinetes de curiosidade. O desejo de estabelecer uma narrativa a partir da organização de objetos ou obras de arte coletadas nos mais variados lugares, e com elas apresentar⁴, como se fosse possível, um contexto, um povo, um lugar - Ainda que no início para uma parcela muito seleta da população, em geral as mesmas pessoas que tinham acesso à educação. Conforme as coleções vão sendo publicizadas e cresce, muito recentemente⁵, o desejo por visitação como uma das formas de legitimação das instituições. Os espaços culturais e museus de arte desejam apresentar aos seus públicos, exposições e obras que não são levantam questões relevantes/atrativas mas que têm também tragam o público e movimentem sua bilheteria (o que em alguns lugares chamamos de “efeito blockbuster”⁶). Seja do ponto de vista da história, uma técnica específica, a poética individual de um artista, ou mesmo para discutir o contemporâneo e as questões do nosso tempo, as formas de abordagem e linguagem que as instituições usam para construir uma exposição são tão amplas quanto às técnicas, suportes e temáticas das obras e dos artistas. E a programação da Semana Nacional de Museus⁷ deste ano é um ótimo exemplo dessa diversidade.

Outra recorrente nos espaços culturais e museus, que surge como parte da estratégia para aproximação das instituições com os públicos, é a presenç a de

⁴ “Apresentar”   usado aqui como contraposição   Representar, vide o verbete no capítulo seguinte, O compartilhamento de códigos.

⁵ Talvez um dos marcos para pensar esse desejo de publicização e visitação seja Associação Pinacoteca Arte e Cultura (criada em 1992), que em 2005 após uma adequação burocrática assume a gestão da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Outro marco que pode ser apontado é a criação do IBRAM (2009. [Lei n  11.906.](#)) desmembrando direitos deveres e obrigações do IPHAN (1937, [Lei n  378](#)).

⁶ A expressão “efeito blockbuster” é usado em alguns meios de educação em museus e da arte que frequente em referência à rede de aluguel de filmes e videogames (fundada em 1985) que chegou ao Brasil em 1995 e facilitou o acesso aos filmes, antigamente disponíveis para o público apenas em m dias físicas. Entretanto apenas títulos com maior apelo comercial podiam ser encontrados nas lojas e assim a expressão tenta tratar do apego aos números de algumas exposições/ações/instituições como único ou principal parâmetro para medir qualidade/eficácia..

⁷ A 17ª Semana Nacional dos ocorreu entre 13 e 19 de maio de 2019 e teve como tema “Museus como Núcleos Culturais”. A programação completa estava disponível em <http://programacao.museus.gov.br/arquivos/guia-da-programacao.zip> em 27/05/2019

setores dedicados à educação, chamados de arte-educadores, orientadores de público, mediadores, monitores, educativos, ações educativas...⁸.

Sob a justificativa de tornar a arte acessível, tem-se contratado - na maioria das vezes como estagiários ou terceirizados⁹ - estudantes de artes (e afins) para desenvolver ações de aproximação dos públicos com as exposições e seus artistas. Tem sido atribuído aos educadores de museu a tarefa de receber os públicos, instruí-lo sobre normas e regras e aproximá-lo da arte através das mais variadas atividade – geralmente oferecendo visitas mediadas¹⁰, atividades de experimentação baseadas nos conteúdos das exposições ou falas explicativas sobre obras/metodologias/poéticas – o que de forma indireta pode acabar aumentando a visitação das exposições.

Na contemporaneidade, museu e educação são facilmente associados. Garantir acesso à cultura, além de atender o Estatuto de Museus¹¹, é usado de forma recorrente como valor agregado aos gastos na construção e manutenção das instituições. É o caso, por exemplo, do Instituto Inhotim, que ao apresentar seu histórico em seu site, afirma:

O Instituto Inhotim começou a ser idealizado pelo empresário mineiro Bernardo de Mello Paz a partir de meados da década de 1980. A propriedade privada se transformou com o tempo, tornando-se um lugar singular, com um dos mais relevantes acervos de arte contemporânea do mundo e uma coleção botânica que reúne espécies raras e de todos os continentes. Os acervos são mobilizados para o desenvolvimento de atividades educativas e sociais para públicos de faixas etárias distintas. O Inhotim, uma Oscip (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), tem construído ainda diversas áreas de interlocução com a comunidade de seu entorno. Com atuação multidisciplinar, o Inhotim se consolida, a cada dia, como um agente propulsor do desenvolvimento humano sustentável.¹²

Assim a presença dos sujeitos que mediam essa relação entre arte e público garantem o caráter educacional de todo o empenho. As instituições, mais que exibir

⁸ Não há consenso nos nomes, funções desenvolvidas ou formas de atuação, por isso aplico aqui a pluralidade de termos.

⁹ Fica aqui um registro ao Instituto Ricardo Brennand que, salvo engano, foi a primeira instituição a contratar “arte-educadores” como funcionários diretos (não terceirizados) em regime de CLT ainda em 2004, e que continua sendo uma das poucas exceções 15 anos depois.

¹⁰ O termo “Visitas Mediadas” é variável, de acordo com cada instituição.

¹¹ Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 em especial o “Art. 29. Os museus deverão promover ações educativas, fundamentadas no respeito à diversidade cultural e na participação comunitária, contribuindo para ampliar o acesso da sociedade às manifestações culturais e ao patrimônio material e imaterial da Nação”. - Grifos meus

¹² Disponível em <https://www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/historico> (Acesso em Janeiro 2019)

obras, estão interessadas na fidelização e manutenção de um fluxo de público. O lugar da educação, apesar de apresentado como carro chefe das grandes instituições como estratégia para engajar os públicos, esconde que:

No Brasil, quando nos referimos à mediação da arte, ou à prática da mediação [...], falamos, via de regra, desde o ponto de vista da educação (da arte), dos projetos pedagógicos, serviços e programas educativos de museus, universidades e instituições culturais – um lugar (ainda) coadjuvante, ou não plenamente incorporado, e de interesse secundário por parte do campo (ou seria do sistema?) da arte. (HOFF, 2013, 70).

É no contexto de uma educação em museus que ainda busca demarcar (ganhar) espaço nas instituições e frente ao campo artístico que em 2014, sai do Instituto Ricardo Brennand, onde era arte-educador, para assumir o cargo de “Educador Supervisor”¹³ no Museu de Arte do Rio - MAR. A tarefa era acompanhar a equipe de educadores estagiários na elaboração e desenvolvimento das visitas, atividades educativas e pesquisas internas colaborando com minha experiência em mediação . Um ano depois o cargo muda de nome e função. Como Educador de Projetos cuidava dentre outras coisas das “Ações Educativas”, atividades voltadas especialmente para o “Público não Agendado”¹⁴, ou seja, visitantes que vinham ao museu sem terem combinado previamente uma ação/atividade com os educadores do museu - fluxo muito intenso especialmente nos finais de semana e dias gratuitos. Também era responsável pela coordenação de um Grupo de Trabalho (parte da metodologia de formação do MAR) encarregado de pesquisar e desenvolver ações que pensassem de forma direta a arte e a poética dos artistas, o FormalmagemPalavra - FIP.

Nos quase quatro anos em que trabalhei no museu carioca¹⁵ desenvolvemos uma série de atividades e programações, mas foi com a chegada da exposição “O Poema Infinito de Wladimir Dias-Pino”, que o FIP teve um de seus períodos mais férteis, com desenvolvimento de atividades constantes no pavilhão de exposições e a organização de uma nova metodologia de pesquisa e registro do grupo. De alguma forma a poética de Wladimir, que convoca à uma apropriação da sua produção,

¹³ Que um ano depois passou a se chamar “Educador de Projetos”.

¹⁴ Ver no capítulo a seguir este verbete para compreender como os públicos eram divididos no museu.

¹⁵ De Julho de 2014 à Maio de 2017

favoreceu o grupo, que aceitou o convite e usou a exposição como local para desenvolvimento das suas pesquisas com os públicos¹⁶.

Este trabalho deseja contribuir com as pesquisas sobre Wladimir Dias-Pino e sua relação com educação, bem como com as práticas educativas desenvolvidas no MAR a partir desta exposição. Assim, além do levantamento teórico sobre Dias-Pino e sobre as práticas de Educação em museus, também utilizarei os registros de atividades elaborados para a memória institucional do museu e entrevistas com o artista e os educadores.

Especialmente para as entrevistas com os educadores, me inspirei no trabalho “O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer educação em museus?”, de Pablo Lobato e Yuri Firmeza¹⁷, para tentar construir, junto com os educadores, o que é a prática educativa. A fim de mapear suas percepções sobre as atividades desenvolvidas cotidianamente, com um foco específico no que é ser um educador.

Assim, componho esta pesquisa da seguinte forma. A fim de compartilhar com o leitor um pouco das nuances que permeiam as experiências que serão narradas/estudadas nesta pesquisa, trago como capítulo seguinte à esta introdução **O Compartilhamento de Códigos**, uma coleção de termos que considero relevantes para a continuidade da leitura. As palavras/termos são frutos diretos das influências que Wladimir e sua Biblioteca visual me trouxe, mas também recebe colaborações de outros autores/artistas. Os termos buscam a desambiguação, ou mesmo a atribuição de significados, de coisas que permeiam o universo desta pesquisa. Desde termos usados/cunhados pelo Wladimir como abreviações e siglas usadas no cotidiano da gerência de educação e que incorporo na minha escrita. Espero que este compartilhamento possibilite uma melhor compreensão dos panos de fundo das questões tratadas, e quem sabe também colaborem para uma leitura mais fluida.

No capítulo **Museu de Arte do Rio - Escola do Olhar**, trago ao leitor um pouco sobre o contexto em que a educação acontecia no Museu, relato como se

¹⁶ Públicos no plural é uma referência ao fato de que não há um tipo único de público.

¹⁷ “O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?” Yuri Firmeza e Pablo Lobato

organizava a equipe da Gerência de Educação, seus projetos e atividades. Também apresento o FormalmagemPalavra e seus desejos de atuação.

No capítulo intitulado o **Elogio ao W:/w**¹⁸ trago uma apresentação e retrospectiva da história/obra de Wladimir, suas contribuições para o Poema//Processo e faço menção especial ao que considero de mais propositivo em seus trabalhos do ponto de vista da educação¹⁹. Faço um resumo do que foi a exposição realizada no MAR, “O Poema infinito” e por fim compartilho um breve relato sobre minha relação com Wladimir, desde o momento das nossas primeiras conversas (institucionais) via Museu, para ajudar a compreender/pensar sobre seu trabalho na exposição, passando para relatos dos intensos diálogos que tivemos como foco esta pesquisa de mestrado e os caminhos que estas conversas tomara.

Já no capítulo **Despoesitivos** apresento as atividades desenvolvidas pelos Educadores durante a ocorrência da exposição e levantarei discussões sobre essas práticas e o lugar que os Educadores ocupam numa perspectiva de uma educação no MAR e sua Escola do Olhar

É importante alertar o leitor, que as páginas que se seguem são, antes de tudo, o registro de uma experiência (experimentação) datada num tempo/lugar que não existe mais. É um estudo de caso dos acontecimentos vividos pelos Educadores, na Gerência de Educação do Museu de Arte do Rio entre Julho de 2014 à Maio de 2017, período em que estive na instituição. Estes acontecimentos só ocorreu em função da influência das pessoas que ali se encontravam. Frisar também que desde a época em que este projeto foi submetido para a seleção de mestrado, em 30 de setembro de 2016, até o presente momento, muitas mudanças aconteceram. Mudanças insuspeitas naquele momento mas que me obrigaram a seguir rumos muito diferentes dos idealizados no início desta pesquisa. Dentre as mudanças, talvez as mais relevantes sejam (seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos) a minha demissão do MAR (Maio/2017), a descoberta da minha gravidez (Outubro/2017) e minha mudança para a Holanda (Abril/2018) a fim de acompanhar minha recém formada família, o nascimento do meu filho Otis (Julho/2018), o falecimento de Wladimir Dias-Pino (Agosto/2018) em decorrência de

¹⁸ Título apropriado por mim, de um trabalho de Wladimir, o “Elogio ao A:/a”.

¹⁹ Tendo como base de referência as obras que inspiraram as proposições dos Educadores.

uma pneumonia e, por fim, a demissão de Janaina Melo da Gerência de Educação (Setembro/2018) e conseqüentemente uma nova reestruturação conceitual do projeto de educação do Museu.

O processo de escrita deste texto, portanto, está completamente transpassado pelos novos cotidianos que surgiram em minha vida. Em especial o meu distanciamento (físico e afetivo) do MAR, devido a reformulação de sua equipe, políticas e práticas, Da mesma, forma as rotinas para integração jurídica e social na Holanda, junto com a dedicação no cuidado da família e dos aprendizados cotidianos de como ser pai, companheiro e imigrante.

Apesar de tudo que, parafraseando Ricardo Basbaum, digo que amo os educadores-etc, talvez por que me considere um deles. Talvez por isso mesmo o desejo dessa pesquisa de mestrado seja mapear e pensar suas práticas além do senso comum institucional ou acadêmico da arte, em que o papel do educador é coadjuvante. Pensar a prática do Educador(-etc) como uma prática, acima de tudo política e lutar pela criação dos espaços de fala e autonarrativas. Capaz de abarcar, cada educador e suas especialidades, os mais variados temas urgentes para a nossa sociedade, pois também devem ser variadas as formações destes educadores. Capazes de transpor os abismos gnosiológicos da arte, com uma arte/capacidade/habilidade que se faz com o público, para o público e em processo. Uma arte/capacidade/habilidade que não necessariamente reivindica o lugar do artista, mas o de educador-artista (não o de artista-educador), que não quer ser curador, mas educador-curador (não curador-educador), educador-pesquisador (não pesquisador-educador)... e acima de tudo, não quer abrir mão de ser também educador-em-processo pois “é fundamental diminuir a distância entre o que se diz e o que se faz, de tal forma que, num dado momento a tua fala seja a tua prática” (FREIRE, 2003, p. 61).

O COMPARTILHAMENTO DE CÓDIGOS

Para comunicar é preciso compartilhar códigos. A fim de tratarmos melhor sobre as questões desta pesquisa, gostaria de apresentar alguns dos vocabulários que considero mais caros. Para pensar/fazer educação é preciso que os interlocutores partilhem seus saberes, para que se não tenha a mesma visão, ao menos tentem compreendam o que o outro pretende dizer.

Estas palavras/expressões foram elencadas tendo como base as leituras que realizei²⁰, as conversas com Wladimir e outros interlocutores e também foram extraídas da minha memória dos cotidianos (em especial no MAR). Antes que significados, trago comentários, um norte mais que uma definição do seus usos. Não às proponho “teses para defesa, mas hipóteses para o debates” (FLUSSER, 1985, p.9). Assim alguns termos serão usados explicitamente ao longo do texto, outros serão evocados por correlação e outros são inspirações para esta escrita. Os códigos seguirão a seguinte organização: Primeiro uma seção dedicada a Wladimir Dias-Pino (contraditoriamente em ordem alfabética), definições em geral feitas por ele, sobre seu trabalho e os termos que compreende serem mais pertinentes para falar sobre sua produção; Uma seção sobre o MAR/Escola do Olhar em que compartilho vocabulários e expressões usadas no cotidiano tanto no que se referem às questões burocráticas mas também questões conceituais de como algumas palavras eram preteridas em função de outras; Por fim uma seção de termos gerais que permeiam o trabalho como um todo.

Wladimir Dias-Pino

Apropriação: o que faz o conteúdo ser aprimorado. Para aprimorar é preciso ter dominado o código e o significado.

“**Clareza:** Disciplina” (DIAS-PINO, 1971, n.p.)

²⁰ Em especial os glossários e dicionário que me inspiraram diretamente, compostos por Marcelo Coutinho em “Isso”- sua tese de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Vilém Flusser em “Filosofia da Caixa Preta” e Wladimir Dias-Pino em “Processo: Linguagem e Comunicação” e “Enciclopédia Visual Brasileira”.

“Código: Satélite do gráfico: poema. Banda lateral. Parte didática do poema. O sentido de aprendizagem em todo o poema. Operação: escolha/unidade. Pares de transmissões/pares abstratos/afins.” (DIAS-PINO, 1971, n.p.)

“Colagem: Auto-simbolismo lógico. Aproximação por crescimento. relação entre relações. Visão problemática dos acontecimentos e das coisas. O Sentido de atualidade internacional. Realismo visual. A surpresa do interromper. Intensidade organizada. Abordagem da realidade.” (DIAS-PINO, 1971, n.p.)

“Exatidão: O problema maior da comunicação” (DIAS-PINO, 1971, n.p.)

“Forma: Signo gráfico. Figura da estrutura (no processo-visualização do projeto)”(DIAS-PINO, 1971, n.p.)

“Grafismo: Forma sugerida. Programação/focalização” (DIAS-PINO, 1971, n.p.)

Original: Não há original, pois não há originalidade. O que existem são versões, resultado de apropriações de uma produção anterior.

“Participação: Troca de informação, leitura crítica e física do poema”

Poesia ≠ Poema: Poesia é física, o poema não é. O poema não tem vínculo com o código alfabético ou oralidade. A poesia escreve segundo o alfabeto, a poesia inscreve (explora o fluxo das imagens).

Superação: O resultado da apropriação, pois a versão anterior já não é suficiente e por isso é preciso uma nova criação.

“Símbolo: Evoca, sugere (caráter individual) não se refere a uma só coisa. Matéria qualitativa e impressionista, o p/p não usa a fragmentação da surpresa. Como a história em quadrinhos. O gráfico é emblemático, geometrizado e cardinal. Coincidência verbal. O símbolo não tem significado quando isolado do texto em que apareceu. A autonomia do visual no poema é o que faz confundir com pintura. Todo símbolo é ambíguo.”

Versão: Wladimir, de forma recorrente utilizava este termo para se referir às várias edições/releituras/atualização das suas obras, motivo pelo qual é comum termos datações diferentes para o “mesmo” trabalho, ou mesmo a indicação de um período de tempo extenso.

Museu de Arte do Rio/Escola do Olhar:

MAR / Museu - Sigla do **Museu de Arte do Rio**, assumida como parte da poética da instituição ao fazer uma série de analogias à palavra “mar” (Vasta extensão de água salgada que ocupa grande parte da superfície terrestre) como a “Cobertura fluida” que ligam os dois prédios da instituição que tem formas que representam ondas ou ainda: “ O MAR é um museu poroso”, “O MAR é onde o Rio se encontra”. Como se trata de parte dos objetos desta pesquisa também nomearei como sinônimo com a grafia: “Museu”, com a inicial em maiúscula já que se trata de um substantivo próprio.

EO: Sigla para **Escola do Olhar**. Dá nome ao Programa de Educação e a um dos prédios do Museu.

GE: Abreviação para a **Gerência de Educação**.

Educador: Na Gerência de Educação havia uma série de cargos diferentes sob a mesma denominação de “Educador”, neste trabalho, utilizarei a grafia em maiúscula para denominar o conjunto de Educadores do MAR.

Educador **Estagiário** - Estagiários da Gerência de Educação.

Graduandos dos mais variados cursos, preferencialmente da área de humanas. Com contrato de estágio de 30h semanais. Não havia necessidade de experiência na área de museus.

E2 / Educador CLT - Várias formas de denominar o primeiro cargo de Educador com contrato CLT. Educadores Junior.

E1 - Formas de denominar o Educadores Pleno. Educadores com formação acadêmica já concluída e experiência em educação. Cada E1 era ligado a um Educadoras de Projeto, acompanhando este projeto. Sendo uma referência presente no pavilhão de exposições para auxiliar nas demandas dos educadores, também eram responsáveis pela escala diária dos educadores no pavilhão e em visitas.

EP / Educador de Projetos - Como chamamos o cargo de Educador Sênior. Profissionais, não necessariamente com experiência em educação em museus, mas com expertise na área de atuação do seu projeto. Além de

coordenar os projetos específicos a que eram dedicados, eram responsáveis pela formação e acompanhamento da equipe de educadores.

Visita Agendada: Visitas que foram previamente combinadas com o Museu. Normalmente com tempo de duração de uma hora e trinta minutos (1h30), realizada por dois Educadores (preferencialmente realizada por E2 ou Estagiário).

Pré-Visita: Parte integrante da Visita Agendada, consiste nos preparativos para a conversa com o grupo no museu. Normalmente realizada por telefone, quando um dos educadores entra em contato com um dos representantes do grupo (em geral um professor) para pensar, junto com ele sobre a realização da visita, razões, desejos e possibilidades.

Pós-Visita: Ações que podiam ser realizadas após o término das visitas (agendadas ou não), quando havia o desejo de dar continuidade às conversas, questões, ações provocadas ou iniciadas durante a visita. Idealmente se desejava que os educadores pudessem desenvolver atividades fora dos espaços físicos do museu (indo até a escola, por exemplo) - o que ocorreu algumas vezes com as escolas vizinhas do MAR - ou que o grupo retornasse para outras visitas à instituição - mais raro de ocorrer.

Público Espontâneo: Visitantes que, de forma geral, não fizeram um agendamento prévio da sua visita. Devido à localização do MAR era muito comum receber turistas da zona portuária que passavam pelo museu.

Visita Espontânea: Visita, realizada por um Educador com os públicos espontâneo, mediante convocatória e disponibilidade de ambos.

Relatório: Parte do sistema de avaliação qualitativo e quantitativo do MAR, com formato específico para cada tipo de atividade, em geral contava com um capo para contabilizar e especificar os públicos, indicar o tempo de duração, quais Educadore realizaram e campos que tratavam de questões mais subjetivas como objetivos, dificuldades, avaliação dos educadores sobre a ação, formas de registro etc.

Pavilhão/Galeria: Pavilhão de Exposições/Galeria de Exposições (sinônimos), o local onde, na grande maioria das vezes ocorriam as exposições.

Como regra fundamental, os pavilhões/galerias²¹ eram ocupadas sempre por pelo menos um Educador²², abria às 9h15²³ e fechava às 17h.

Ações educativas:

Atividades de Final de Semana: O conjunto das Ações Educativas realizadas apenas nos finais de semana.

Conversa de Galeria / CG: Conversas realizadas com os públicos espontâneos sobre os mais variados temas, artistas, obras, e questões, não necessariamente dentro do pavilhão. Realizadas pelos GT's como fruto/resultado de suas pesquisas

Atividade Educativa: Ação, jogo, performance, brincadeira, desafio, proposto aos públicos espontâneos. Realizadas pelos GT's como fruto/resultado de suas pesquisas

GT - Grupo de Trabalho. Parte da metodologia de formação de Educadores do Museu, consistia em dividir os educadores por GT's temáticos. Dentro destes grupos, com reuniões semanais, os educadores em conjunto se dedicavam ao estudo e desenvolvimento de um tema/assunto/questão específica, que incluía também o levantamento de bibliografias e artistas relacionados. A meta final desses estudos era o compartilhamento com a equipe da Gerência de Educação em reuniões específicas para este fim.

Dispositivo: termo criado pelos membros do FIP para se referir às propostas (que pode se materializar em um objeto, ou ser conceitual e se apresentar como uma ação) de transição da Poesia para o Poema (ainda que possa não se realizar). Parte majoritária do conjunto de ações desenvolvidas pelo FIP para a exposição de Wladimir Dias-Pino.

²¹ Naquela época eram oito salas. Sete salas depois de 2017, com a expansão da Reserva Técnica, que ocupou um dos espaços do térreo)

²² No caso de haver apenas um educador numa sala, ele deveria ser, preferencialmente, não estagiário.

²³ Para visitas não agendadas apenas às 10h

Geral:

Apresentar/Representar: Quem apresenta, apresenta a coisa em si, quem representa, apresenta uma coisa como sendo outra.

“Código: Sistema de signos ordenado por regras.” (FLUSSER, 1920, p. 10)

“Decifrar: Revelar o significado convencionado de símbolos.” (FLUSSER, 1920, p. 10)

“Facilidade: Não confundir facilidade com gratuidade.” (DIAS-PINO, 1971, n.p.)

“Imaginação: Capacidade para compor e decifrar imagens.” (FLUSSER, 1920, p. 10)

“Jogo: Atividade que tem fim em si mesma.” (FLUSSER, 1920, p. 10)

Públicos: O plural de Público. “Para além de (...) ‘um grupo de pessoas’ (cidadãos, visitantes, usuários, estudantes, crianças, etc)” (HONORATO, 2012, p. 2), públicos (no plural) busca nos fazer lembrar que todas as pessoas têm suas próprias “interpretações, relatos, narrativas, história etc” (HONORATO, 2012, p. 2). Assim, por mais que acabe havendo uma generalização ao usar a palavra, também há o desejo de ressaltar que não é uma generalização desatenta.

“Texto: Signos da escrita em linha.” (FLUSSER, 1920, p. 11)

MUSEU DE ARTE DO RIO - ESCOLA DO OLHAR

O Museu de Arte do Rio foi aberto para o público em 1 de março de 2013 como parte das celebrações do aniversário da cidade do Rio de Janeiro. O museu, atrelado à secretaria municipal de cultura foi construído durante o processo da reforma da zona portuária realizada através do consórcio “Porto Maravilha”, e foi a primeira obra deste projeto a ser entregue. O MAR é uma iniciativa da Prefeitura do Rio de Janeiro, idealizado pela Fundação Roberto Marinho, e também inaugurou o sistema de gestão por Organização Social (OS), uma parceria público privada, na cultura da cidade. O Instituto Odeon tem estado a frente da gestão do museu desde sua inauguração²⁴.

Fruto da ampliação do Odeon Companhia Teatral, grupo fundado em 1989 que até então trabalhava com a produção de espetáculos teatrais principalmente em Minas Gerais, o Instituto Odeon surge para assumir a gestão do MAR. Para tanto contou com a participação de Paulo Herkenhoff, crítico de arte e curador de diversas e importantes exposições, que participou na idealização do museu, assumindo a Diretoria Cultural²⁵ e com ela toda a parte conceitual relacionada ao MAR. “Uma escola com um museu ao lado, um museu com uma escola ao lado”²⁶. Foi graças a ele, por exemplo, que foi feita uma divisão estrutural na instituição.

A Escola do Olhar nasce com o MAR para demarcar um dos seus principais compromissos, o compromisso com a educação e com a formação de professores (especialmente professores da rede pública municipal do Rio de Janeiro). Para cuidar deste projeto, Janaina Melo assume a Gerência de Educação, responsável pela Escola do Olhar. Assim, o museu não tem apenas um setor educativo, mas um Programa de Educação, que se relaciona com a instituição como um todo e imprime a ela uma série de agendas, práticas e escolhas:

O que é educar-se em um museu? O que o museu tem a nos dizer?
Inversamente, o que nós temos a lhe dizer? Sabemos que, se não todos,
boa parte dos museus hoje conta com programas formativos e

²⁴ Através de concorrência em edital público para dois anos de atuação, prorrogáveis por mais dois. O Instituto Odeon está portanto no seu segundo edital, tendo sido o primeiro contrato prorrogado por mais dois anos (quatro anos ao todo, 2012-2016), participou de uma nova concorrência pública e teve o prazo do segundo contrato também prorrogado (acumulando mais quatro anos de gestão, 2016-2020), totalizando até o momento sete anos de gestão consecutiva.

²⁵ De 2012, à Setembro de 2016.

²⁶ Um bordão de Paulo que acabou sendo assumido institucionalmente.

departamentos de educação. Mas como essas questões se colocam para o MAR, que também é uma escola? Para a instituição, é preciso continuamente atravessar a educação para se chegar à arte – é nesse sentido que, simbólica e fisicamente, a circulação do museu inicia-se pela Escola do Olhar, nome de um de seus edifícios, onde se concentra boa parte das ações que realiza. Nos espaços do olhar ocorrem cursos, seminários, oficinas práticas, rodas de conversa e encontros para tomar café da manhã. (MELO, 2017, p15)

Nesta fala é possível ver demarcadas algumas das questões mais caras para o MAR. Para chegar à arte é preciso passar pela educação (simbólica e fisicamente). Os educadores e as questões sobre a educação estão em todos os lugares da instituição, indo da política de gratuidades (com uma série de ações para garantir o acesso gratuito ao maior número de públicos possível), às escolhas dos temas e artistas das exposições, ou os cursos de formação abertos para todos, e a presença constante de Educadores em todos os espaços expositivos.

Além da Biblioteca e Centro de Documentação e Referência, a EO contava com:

“(…)o programa de Visitas Educativas, que envolve público escolar e não escolar em visitas mediadas às exposições; o programa de Formação com Professores, que reúne cursos e oficinas práticos e teóricos para o professor; o programa Arte e Cultura Visual, que oferece cursos e oficinas sobre pensamento, práticas e linguagens da arte contemporânea e da história do Rio; o MAR na Academia, que objetiva o intercâmbio nacional e internacional e a cooperação entre os centros de pós-graduação em arte; e, por fim, o programa Vizinhos do MAR, que fomenta o envolvimento e a participação da comunidade da região portuária em suas ações e atividades (MELO, 2017, p17).

O volume de atividades era/e se desejava tão grande e intenso que foram divididos em Programas que de forma integrada articulavam as diversas agendas do museu.

As questões ligadas mais diretamente às visitas educativas foram divididos com a Coordenação Pedagógica de Gleyce Heitor, e três Educadoras de Projetos. Eu, cuidando do que chamávamos “Ações Educativas”, Maria Clara Boing cuidando das relações “Escola e Museu” e Amanda Freitas com “Acessibilidade”. Juntos com Bruna Camargos (EP - Vizinhos do MAR) e Karen Aquini (EP - Arte e Cultura Visual) que cuidavam de outros programas da GE, nós estávamos responsáveis diretamente pela equipe de educadores; da seleção, passando pela formação,

acompanhamento, desenvolvimento de projetos e visitas. A ideia era que os educadores (e a educação) estivessem em todas as práticas da instituição.

Por isso também a necessidade de uma prática formativa. Não “conformativa²⁷”, mas ampliadora e também consciente dos papéis e lugares de uma educação em museus.

A mediação (...) quer propiciar o diálogo, a troca, a participação, entre tantas formas de se engajar o público – as inúmeras figuras do encontro, nem sempre abertas ao heterogêneo. Assim, não é mais suficiente adquirir informações sobre as obras, os artistas, a exposição; tampouco estratégias para melhor transmiti-las. Para o desempenho de suas funções atuais, outras competências, quem sabe outros saberes, reputados como reflexivos, críticos e criativos, devem ser desenvolvidos. (p. 1051)

Nossas formações estavam divididas em espaços individuais, em pequenos grupos e coletiva. As formação individual que se davam com um tempo na escala de trabalho dedicado às pesquisas individuais de cada educador, que neste período estava livre para encaminhar suas pesquisas como bem entendesse (possivelmente, mas não obrigatoriamente, gerando uma proposição a ser levada para o GT); Em grupo, quando nos dividimos por Grupos de Trabalho para pesquisar um tema em comum; E as formações coletivas, encontros semanais às segundas-feiras²⁸ em que todos debatemos um tema, um texto, realizamos visitas às exposições, conversamos com curadores, artistas, educadores convidados, pesquisadores da arte e propúnhamos pequenos laboratórios para experimentação de novas proposições elaboradas nas pesquisas individuais e do GT com o restante do grupo.

Como parte da formação interna, mas também como estratégia para atender pautas de interesse da instituição, os Grupos de Trabalho em que os Educadores eram divididos eram coordenado por uma das Educadoras de Projeto em colaboração com um Educador 1. Os GT's²⁹ tinham uma espécie de “direcionamento geral”, que visava dar conta das questões que a instituição achava relevante (e que de alguma forma ajudaram a nomear os grupos): “Acessibilidade”, que tinha por interesse central pensar as questões da acessibilidade (acesso e atividades) de pessoas com deficiência e a formação de novos públicos; “Eu, a cidade e o outro”

²⁷ Por conformativo estou pensando na ideia de homogeneizar, aparar arestas. A “formação não conformativa” aqui está atenta a essa possibilidade e a rejeita.

²⁸ Dia em que a instituição não abria para visitação.

²⁹ O plural da abreviação GT (Grupo de Trabalho). Constantemente usado na Gerência de Educação.

que fazia uma pesquisa sobre as relações entre o individual e o coletivo, as relações sociais e a ocupação das cidades e o pensar sobre a relação do museu e seus vizinhos; “Narrativas Fantástica” que pesquisava as questões relacionadas à ideia de outras narrativas, o além das narrativas oficiais/hegemônicas, a ideia de museu, verdade e imaginação; “FormalmagemPalavra, responsável por pensar as práticas artísticas.

Internamente, dentro de cada grupo, os membros eram estimulados a pensar coletivamente os recortes que lhes fosse mais interessante. Assim era comum que as pesquisas fossem avançando para novas áreas de interesse, conforme o desenrolar das exposições, o amadurecimento de alguns temas dentro do grupo, ou mesmo a composição do grupo e as pesquisas individuais de seus membros.

Desde a minha entrada no MAR até o meu desligamento, estive na coordenação do **FormalmagemPalavra**³⁰. O grupo elaborou em 2016 uma apresentação sobre os interesses de pesquisa e metodologia³¹ que compartilho:

FormalmagemPalavra é um grupo de trabalho que investiga o campo artístico a partir de três óticas que se atravessam: a Forma, a Imagem e a Palavra. A forma: o modo, o material, a densidade, o limite, o entre, a produção, a imagem, a palavra; A imagem: o espectador, a construção imagética, os signos, a representatividade, as memórias, as identidades, a palavra, a forma; A palavra: as poéticas, as histórias, as legendas, a resignificação, o código, o significado, a fala, a escrita, o nome, forma, a imagem. A partir desse eixo, o grupo de trabalho desenvolve práticas, experiências e processos em diálogo com o outro. (FormalmagemPalavra, 2016, p. 2)

³⁰ Que antes chegou a se chamar “Forma, Imagem e Palavra” mas que teve a grafia alterada a fim de conceitualmente integrar melhor a forma do nome com a poetica adotada pelo grupo.

³¹ Vide Anexo A



Figura 1
One and three chairs
Joseph Kosuth apud FormalmagemPalavra, 2016 p. 3

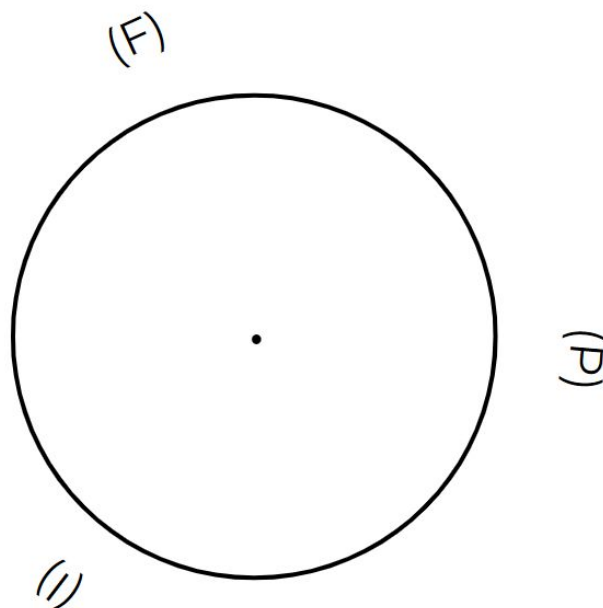


Figura 2
Gráfico³²
FormalmagemPalavra, 2016, p. 4.

³² Nesta figura os três pólos indicam partes dos espectros do conjunto (F-Forma, I-Imagem, P-Palavra). O eixo de encontro entre estes três, representa os objetivos do FormalmagemPalavra. O Gráfico foi também usado no processo de avaliação interna do GT. Em um momento previo às atividades, fazíamos uma chuva de ideias com palavras que pudessem representar nossos objetivos com aquela ação. As palavras eram então localizadas no gráfico (segundo o espectro FIP) por cada participante. A união dos pontos formava o espectro daqueles conceitos. Novos gráficos iam sendo elaborados conforme o desenvolvimento das atividades e a sobreposição de todos resultava na avaliação.

A apresentação acima, um tríptico cujas partes se automimetizam, buscava representar o grupo seguindo seus três principais eixos, a saber: a Palavra, a Imagem e a Forma (por ordem na apresentação).

Na data de elaboração desta apresentação o grupo era composto, além de mim, por sete integrantes. Os Educadores Estagiários Wesley Ribeiro e Gustavo Barreto; os Educadores² André Vargas, Daniel Bruno, Janine Magalhães e Rodrigo Ferreira; o Educador¹ Antonio Amador.

Nos nossos encontros semanais debatemos sobre nossas práticas no museu, compartilhamos experiências de visitas, e a partir de sugestões de pauta, discutimos textos, temas, biografias e produções artísticas.

O FIP, como todos os GTs tinha o compromisso de colaborar com a programação de final de semana da instituição. Essa programação focada nos públicos espontâneos era composta, à época, por uma Conversa de Galeria e uma Atividade Educativa³³. A cada final de semana dois GTs dividiam a programação, ficando, cada um responsável pela elaboração e execução de uma dessas atividades.

A fim de atender a programação da instituição, lançada a cada dois meses com base nas exposições de temáticas e durações variadas, as exposições eram previamente “divididas”³⁴ entre os EPs e seus GTs segundo os interesses de pesquisa de cada grupo, assim buscavamos garantir que todas as exposições seriam contempladas pelas atividades. Fruto desta divisão, os grupos deveriam elaborar estudos para apresentar à exposição aos membros da Gerência de Educação³⁵ na formação coletiva e auxiliar os outros GTs a integrarem suas atividades e visitas à exposição.

Neste contexto, no final de 2015, olhando para a programação de exposições de 2016, percebi que o FormalmagemPalavra poderia ter grande interesse em acompanhar mais de perto a exposição de Wladimir Dias-Pino, afinal tratava-se de uma exposição sobre um poeta visual, que pensava as relações da linguagem e da

³³ Vide “O Compartilhamento de Códigos”

³⁴ Cada Grupo de Trabalho ficando responsável por uma exposição

³⁵ incluindo aqui, bibliotecárias e pessoal administrativo.

comunicação, acabamos ficando com a grata tarefa de nos debruçarmos sobre a obra de Wladimir.

ELOGIO AO W³⁶

Em 1 de Março de 2016 o Museu de Arte do Rio abriu a exposição “O Poema Infinito de Wladimir Dias-Pino”, com curadoria de Evandro Salles³⁷ a exposição foi uma das mais completas em diversidade de produção reunida. Além dos quatro poemas centrais apresentados (O dia da cidade, Ave, Solida³⁸ e Numéricos) contava também com vídeos, fotografias, cartazes e desenho. A exposição integrava segundo o Museu “um dos principais focos do programa curatorial do museu, apresentar artistas cuja obra encontra pouca circulação no Sudeste e revisar as narrativas da história da arte”³⁹

Alguns meses antes do início da exposição (Dezembro/2015), durante a divisão de tarefas entre os projetos da Gerência de Educação, eu havia ficado encarregado da coleta de informação inicial e compilação do material que seria apresentado ao restante da equipe de educadores a fim de disparar nossas atividades nesta exposição.

A pesquisa começou tendo como base, literalmente, apenas o nome da exposição. Não haviam listas de obras ou qualquer texto de referência disponível ainda⁴⁰. Dividi minha pesquisa entre virtual e física, e uma das primeiras coisas constatadas foi a escassez de referências a Wladimir e sua obra. Digo escassas pois são, de fato, pontuais as fontes de fácil acesso. Não há livros disponíveis e mesmo entre os historiadores da arte e outros artistas é difícil encontrar uma publicação que o mencione. A sensação, reafirmada constantemente por Wladimir,

³⁶ Em referência ao “Elogio ao a/A” de Dias-Pino, que teve sua primeira versão publicada em 1993.

³⁷ Evandro Sales até então não ocupava nenhum cargo no MAR. Realizou a exposição a convite de Paulo Herkenhoff, e Setembro de 2016 o substituiu, assumindo então o cargo de diretor cultural.

³⁸ “A visualidade é de tal maneira forte que ela dispensa a sonoridade. E esse poema não tem sonoridade, ele é visual, radicalmente visual. Então para acentuar essa dimensão gráfica eu tiro o acento do Sólida, e assim ficou Solida. Ou seja, eu acelero a entrada na leitura do poema. É um atalho para a leitura.” (DIAS-PINO, 2014, p. 22)

³⁹ Disponível em: <https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=3503>

⁴⁰ Era comum a GE receber da Gerência de Conteúdo, naquela época sob os cuidados de Clarissa Diniz, todo o material levantado pela curadoria e museologia para a exposição. De fichas catalográficas a entrevistas, artigos, livros, etc, com pelo menos 3 ou 4 meses de antecedência da abertura das exposições ao público.

é de que foi excluído por seus pares. Ferreira Gullar, mesmo tendo convivido e dividido um apartamento com Dias-Pino nos seus anos de Rio de Janeiro, afirma por exemplo que o “poema visual foi uma criação dos três poetas paulistas e constitui uma inovação de indiscutível originalidade” (GULLAR: 2007 P.22) ignorando, completamente as colaborações e criações de Wladimir, como no caso da AVE que teve sua primeira versão apresentada em 1948⁴¹.

Também na “era” da tecnologia e da imagem digital, em se tratando de um artista visual me surpreendeu o tipo de referência que foi possível encontrada na internet. Pouquíssimas imagens, informações imprecisas, fotos, normalmente fora de contexto, mostravam obras da exposição feitas em sua homenagem na Oi Futuro⁴², e homenagens recebidas na Universidade de Mato Grosso⁴³. Mais recentemente também é possível encontrar as as fotos da exposição no MAR e de sua segunda participação na Bienal de São Paulo⁴⁴.

Algumas obras e intervenções simplesmente se perderam no tempo, não nos restou qualquer registro. Sobre as duas vezes em que foi responsável pela decoração do carnaval no Rio e em Cuiabá não se tem nenhuma referência, apenas menções em entrevistas..

Entretanto, apesar de não tão vastas quanto esperado, também encontrei algumas fontes que, de fato, tem dedicado muito tempo para a compilação de um material abrangente, minucioso, com um forte desejo documental e (não raro) passional. Amigos e admiradores do artista que se empenharam em reunir informações sobre sua produção e contribuições para a história da arte brasileira⁴⁵.

Dentre essas fontes, a entrevista realizada por Eduardo Kac, publicada na revista ARS, foi o primeiro contato com um material didaticamente organizado para apresentar o artista. Nela além de uma entrevista sobre o contexto de produção de alguns trabalhos, Kac apresenta imagens básicas para a compreensão dos

⁴¹ É preciso estar atento ao fato de que as “mesmas” produções aparecerão com datas diferentes em alguns momentos pois Wladimir trabalha com a ideia de Projeto e Versão (vide verbetes em Compartilhamento de códigos)

⁴² Realizada em 2010, com curadoria de Alberto Saraiva

⁴³ Onde é amplamente estudado pelas áreas de Design e Letras.

⁴⁴ Sua primeira participação foi em 1967, na IX Bienal

⁴⁵ Já durante minhas primeiras conversas com Wladimir ele mostrou uma imensa preocupação com a possibilidade de que esta pesquisa o vinculasse ou comparasse a outros artistas.

processos descritos. Seu texto começa, curiosamente, apresentando Wladimir como:

“(…) um dos poetas mais importantes surgidos internacionalmente na segunda metade do século vinte. Sua obra, na maioria editada apenas em pequenas tiragens artesanais, ainda é praticamente desconhecida do público—aguardando, assim, o pleno reconhecimento que virá quando seus dois livros avassaladoramente radicais, *A Ave*, de 1956, e *Solida*, de 1962, forem editados comercialmente. Por conta de sua escassez, e do choque provocado ao longo de décadas nos poucos que os viram e manipularam, estes dois livros possuem status mítico”⁴⁶(KAC, 2014, p.8)

O texto de Kac justifica, em parte, o desconhecimento do trabalho de Dias-Pino por muitas pessoas. Talvez a estranheza da forma, aliada a um esforço pessoal do artista em não se integrar a outros movimentos na literatura, o tenham feito circular menos e conseqüentemente ser menos reconhecido. Uma posição ideologicamente embasada, dentre outras coisas, nos caminhos de investigações que desejou realizar. Após a sua participação na 1ª Exposição de Arte Concreta com os projetos, *A AVE* e *Solida*, Wladimir acabou optando por se afastar do movimento pois percebeu que tinham desejos diferentes. Em uma entrevista concedida a Joaquim Branco em 1968 ele explica a principal diferença do seu movimento, o *Poema//processo*”. Afirma:

“O poema modernista é simbolista, compara. Já o poema//processo, relativa. O Poema se auto-supera em cada versão. O relativo é a própria criatividade da abertura. A função do poema é tornar a teoria redundante, até que restem as contradições vivas como nova abertura” (DIAS-PINO, 2015, p 136)

Fazendo sua própria diferenciação em relação a outras produções DIAS-PINO (2015, p. 133) afirma que “nos poemas figurativos, há uma leitura simbólica - pois o que está em jogo, neste caso são os símbolos, as imagens (metáforas) que compõem o texto, e que precisam ser decifradas” enquanto que o poema//processo “mais do que a concretização de um objeto, o processo é a visualização do projeto. Estrutura é função; nós queremos é funcionamentos: sistemas”. Ou seja, que para a realização dos seus projetos é preciso que haja uma apropriação do sistema e assim sua perpetuação e ressignificação, do contrário vira simples objeto datado no tempo

⁴⁶ Aqui Kac se refere às versões dos poemas, editados manualmente por Wladimir já que há uma versão da *AVE* de 1948 e outra do *Solida* em 1956.

Ao longo desta pesquisa inicial, ainda antes de poder ver as obras em exposição, eu e os educadores do FormalmagemPalavra⁴⁷ começamos a perceber muitos interesses em comum entre as produções de Wladimir e as nossas pesquisas. Em especial porque o grupo dedicado à pensar as práticas artísticas estava em meio a uma intensa discussão sobre o lugar da prática educativa.

Até o ano anterior havia a presença de dois tipos de funcionários no contato com o público. Os Monitores, que ocupavam os espaços expositivos e conversavam com o público espontâneo sobre questões mais pontuais sobre as obras, e os Educadores, tradicionalmente atrelados às visitas educativas e às atividades de final de semana. Em função de uma demanda institucional, houve a readequação da equipe, com a extinção da função de monitor, e a necessidade que os educadores estivessem mais tempo no Pavilhão.

A ideia, assumida como lado positivo do corte orçamentário que nos impôs esta mudança, era de usar este tempo prolongado nas exposições para realizar pequenas experimentações de conversas, proposições, jogos e provocações.

As propostas de Wladimir, vieram somar nossos esforços para encontrar nosso novo espaço neste cenário. Afinal sua produção estava intrinsecamente ligada a participação. O que fica claro para o grupo, especialmente durante as conversas com o artista no período pré-exposição, é que o compartilhamento de códigos é o que realiza a intenção das suas obras. Há uma vontade constante de ser apropriado e ressignificado pois:

“Ao mesmo tempo em que busca uma linguagem que se amplie para além do verbal, Dias-Pino abre suas proposições para diversas possibilidades de apropriação por parte do leitor. Deste modo, a relação de participação passa inevitavelmente pela dimensão semântica do poema.” (CAMARA, 2015, p. 17)

Aceitando o convite de Wladimir (e sendo apegados à forma como sempre fomos) decidimos supera-lo. Com a abertura da exposição, as pesquisas do grupo passaram a ser desenvolvidas dentro da galeria, em diálogo com as obras e os

⁴⁷ Que fui integrando à minha pesquisa conforme fui encontrando fontes.

públicos do museu. Ao finalmente entrarmos na exposição eis as principais coisas que vimos.e perguntas que nos fizemos.

O Poema Infinito

Em seus projetos⁴⁸, forma como o próprio artista noemias suas produções, Wladimir investiga as relações entre palavra e imagem, questionando os valores que envolvem cada uma delas. Assim convida-nos à uma série de intervenções para explicitar as arbitrariedades e possibilidades diante da leitura de um texto\imagem. Em todos os seus projetos a relação com os interlocutores é o que transforma e, de fato, realiza a obra. Sem a subjetividade de quem lê, e transforma o que lê, os poemas não se realizam. Está intrínseco ao artista que, para comunicar é preciso compartilhar códigos. E é assim, de maneira muito didática, que ele apresenta suas propostas, primeiro expondo e desconstruindo as normatividades nos códigos e, em seguida, convidando seu interlocutor a criar a partir destes novos elementos que se formam. Com esse movimento, que a primeira vista pode parecer simples, Wladimir não só convoca os públicos a se apropriarem desse lugar ativo diante de seus projetos, mas também, de maneira muito precisa, aponta para a fragilidade, quiçá arbitrária, do lugar de quem propõe.

Começando por um dos poemas mais antigos de Wladimir o “**Dia da Cidade**”, de 1948, mesmo ano em que inaugura o Intensivismo⁴⁹. Nele, frases substituem ruas, praças e outras construções. Linhas, que se formam em ângulos retos fazem conexão com outras partes do poema, às vezes levando a lugares inescritos. O poema é um verdadeiro exemplo dos desejos do Intensivismo, a maneira como deseja engajar e comprometer quem participa da experiência da “leitura”. Nele é impossível ler as linhas sem escolher um critério de deslocamento. “O poema possui 48 páginas impressas, que deveriam ser apresentadas tal qual um

⁴⁸ Para Wladimir é fundamental a distinção entre obra: dada, pronta, encerrada; e projeto: inacabado, mutável, em processo de construção contínua.

⁴⁹ Movimento de vanguarda, lançado em 1948, em Cuiabá. Tem como principal característica o desejo de não separa palavra e imagem.

livro fantástico com todas as páginas abertas ao mesmo tempo, feito uma grande planta baixa, uma espécie de urbanograma poético” (SCHUBACK, 2016)

Na exposição no MAR, foi dado a este poema um pouco da sua monumentalidade, foi apresentado numa parede inteira, do chão ao teto, de um canto a outro da sala. Essa forma de disposição fez com que a distância ou o mesmo o posicionamento das pessoas pela sala alterasse a possibilidade de ler ou não um determinado trecho. O artista, junto com o curador, propuseram ainda um espaço “interativa” próximo a esse poema. Cada verso e linha repetidos inúmeras vezes em folhas A4 estavam disponíveis junto com cola, tesoura e papel.

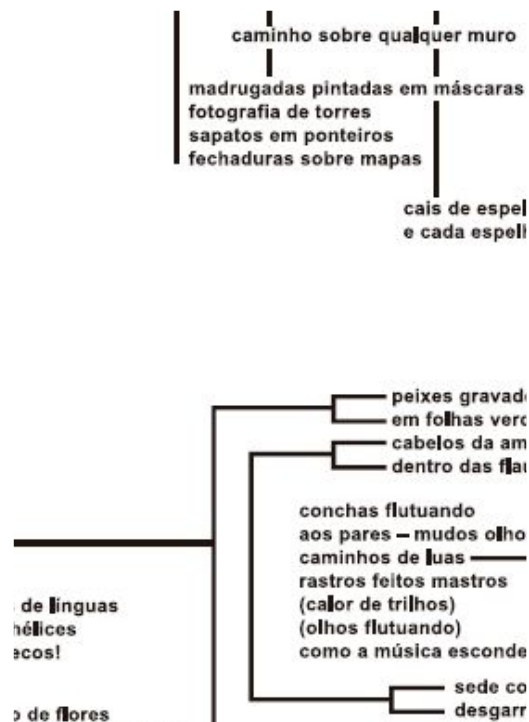


Figura 3
Dia na Cidade (trechos)
Wladimir Dias-Pino, 1948 (trecho)

além da chave o dedo esquerdo
além do modo caligráfico do mapa
quase certo e enforcado
o nosso quarto tem cheiro mortuário
de relíquias acumuladas em bronze
que apunhalam o quadro

morto no tempo
o quadro amarelo
que espelho terrível
para refletirmos
em convulsões de ânsias
colorida concha?
quantos?
lábios secos apertados de mágoas

há o amargor de palavras —
fazendo das sombras pó
que sufoca e tosse o passado
que vem a mão sepultar
nessa janela — coroa

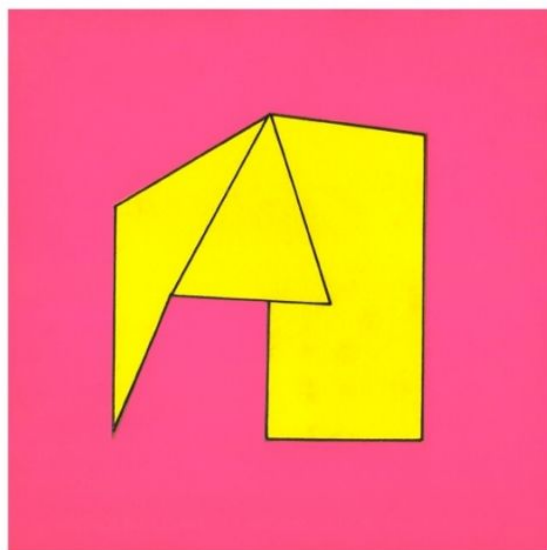
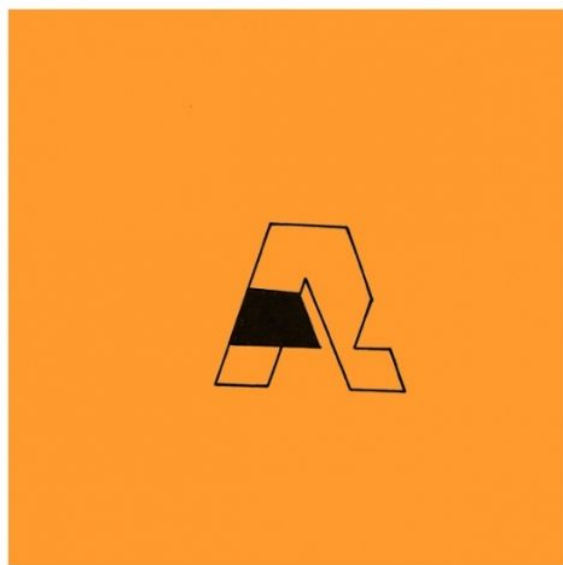
o sangue se transfigura
pegando fogo pegando lepra
é o agouro da poesia
sim memórias de peixes
peixes em forma de chaves

Figura 4
Dia na Cidade (trechos)
Wladimir Dias-Pino, 1948 (trecho)



Figura 4
Divulgação "O Poema Infinito de Wladimir Dias-Pino"
Museu de Arte do Rio, 2016

No “**Elogio ao A/a**” Wladimir vem catalogando a cerca de 30 anos as formas de se representar a letra “A”. Com mais de 4 mil versões de escrita desta letra, essa catalogação que começou explorando as diferentes caligrafias possíveis, atualmente procura os limites imagéticos para essa representação. Alguns exemplos desse estudo são:



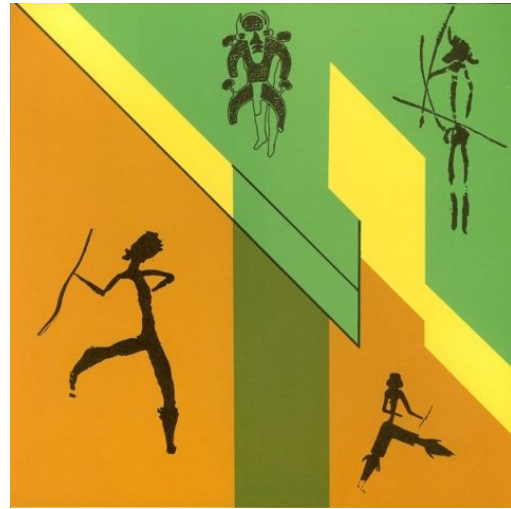
Figuras 6,7, 8 e 9
Sétimo Elogio ao A:/a
Wladimir Dias-Pino, 1993-2018 (trechos)

Não sem ironia, cria 4 mil formas de representar a letra A é também um projeto de esvaziamento de todo sentido essencialista que poderia ser atribuído a esse signo. Para Wladimir Dias-Pino, primeiramente o A interessa por ser materialidade gráfica: Através dela, o artista crítica e

reinventar a dimensão signica da letra. De tanto repeti-lo e recriá-lo, o A se tornar outra coisa, adquire novo corpo. (DINIZ)

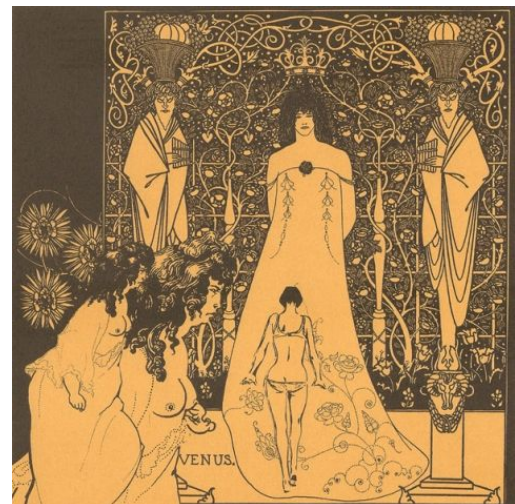
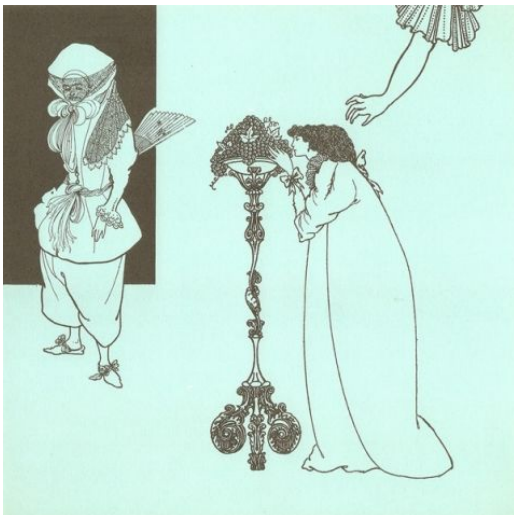
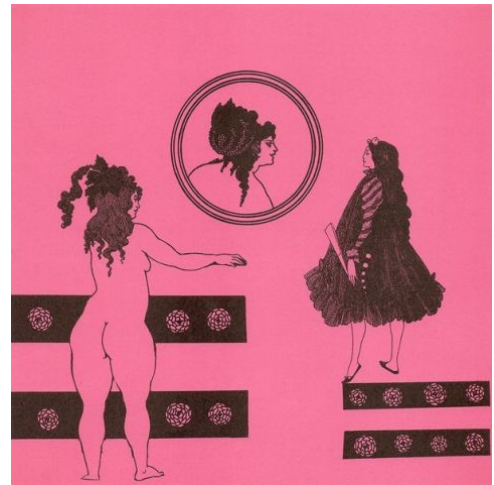
A pesquisa que parece ser puramente visual acaba por ressaltar que podem haver significados também nas partículas do signos, ou que o próprio signo já contém significados. Através deste trabalho, outra questão da obra de Wladimir se apresenta, não há originalidade, não há limites, certo, errado. O desejo de criar compulsivamente é o desejo de incluir, não determinar, sempre aberto a novas possibilidades.

O mesmo desejo pode ser visto em outro dos seus trabalhos mais ambiciosos, a **Enciclopédia Visual**. Apesar de se apresentar como algo muito delimitado e restrito, quanto mais nos aprofundamos mais podemos perceber suas intenções. Trata-se de uma enciclopédia com 1001 volumes, cada qual composto de um título, entre 36 e 42 pranchas de imagens formam o conteúdo disposto em caixas. Essas imagens dialogam com o título dos volumes e apresentam sua tese. O conceito chave, e objetivo desta pesquisa, é pensar uma alfabetização visual. Quando narra essa produção, Dias-Pino sempre fala em como aprendemos a ler letras e imagens mas não percebemos que as imagens também são fruto de um processo colonizador. Por isso, para criar um repertório comum, mas também para democratizar o acesso à elas, e na mesma medida dessacraliza-las, o artista reúne, no seu dia a dia uma série de imagens, que tratam e representam os mais diversos temas. Uma vez coletadas, tudo passa por um processo de edição em que são feitas sobreposições, misturas e alteração das cores. Como nesse exemplo do volume “Pré-História: Uma Leitura Projetada”:



Figuras 9 e 10
Enciclopédia Visual Brasileira. Volume: Pré-História: Uma Leitura Projetada
Wladimir Dias-Pino, 1990-2018 (trechos), n.p.

Ou no caso da “Febre dos Caprichos”:



Figuras 11, 12, 13 e 14

Enciclopédia Visual Brasileira. Volume: Febre dos Caprichos
Wladimir Dias-Pino, 1990-2018 (trechos), n.p.

Os títulos dos volumes não seguem qualquer esquema se não a própria vontade do artista, assim mesmo como as imagens que são selecionadas e como são apresentadas nas pranchas. Também não há, além do título, nenhum texto explicativo dos assuntos que serão tratados. O objetivo está mesmo na apresentação das imagens. Mas como pode ser uma enciclopédia tão subjetiva? Mas é possível ser objetiva? Que outras imagens poderiam apresentar o mesmo tema? Dos 1001 títulos que prometeu, foram feitos cerca de 50, e apresentados ao público uma meia dúzia. Na exposição, todos os títulos dos 1001 volumes foram apresentados ao público, embora a grande maioria ainda sem qualquer das pranchas com imagens. Mais uma vez a monumentalidade da obra foi pensada para a forma de representação dela na exposição. Uma vez que a maioria dos títulos não estavam prontos o recurso encontrado foi o de dispor 1001 quadros, representando gavetas de arquivos e dar a cada uma delas os títulos da enciclopédia



68. Os deuses herdaram as civilizações // Como retratar uma figura que atravessa as próprias transformações de gerações?	78. Engrenagens brutais // O sentido de apertar que deixa marca (terror e violência).	90. Ostentar todas as faces // Um estilo veneziano campêsi o rural e plástica e urbano (turismo).
69. Cristo: o perfurar da expressão: a dignidade na dor faz com que o claro ganhe profundidade especial // Mundo às claras.	79. Entregar-se ao (temor) dos espíritos // O impreciso gerando o tremer das assombrações e encantamentos.	91. Biografia dos nervos // A parte física do interior do corpo (anatomia).
70. Dom Quixote: as pessoas querem se conhecer aos pares // O gordo e o magro // Uma situação entre o sonho e o humor // Tecido mitológico.	80. O tramandamento visual se incorpora // O contágio invisível (o medo e os malditos).	92. Acenar com uma possibilidade // A loquena que não é geométrica (medicina).
71. Lenina: as nervuras do vigor // O rosto cartamético: o forte da reprodução de massa // Uma fatalidade.	81. As raízes do contorno (pintura corporal) // O integrar da beleza.	93. Como se a pele fosse armada // Tela em baixo-relevo // Rogas da velhice // O especificamente visto.
72. Tudo é recente // (Volume-Índice) da série (II): releitura gráfica dos 35 volumes anteriores.	82. O cruzar de tensões (tatuzagens) // A validade definitiva.	94. A história recontada no refletir // O peito servindo de couraça para novos fatos // O senti-número da verdade (o bojo dos escudos).
SÉRIE (III): Liberdade para o eco verse atravessado // Do sujeito a si mesmo sair como o necessário // Aprendendo a perceber o sentir // Separar o corpo da alma // Uma coisa que vem de dentro // Formação do juízo // Intervenção com o corpo // Revelação plena do ser – o discurso produtor de sua verdade // A transparência elástico inenunciante.	83. O avesso do lado do espanto (máscaras) // O oco das máscaras é uma espera.	95. Cenas de tantas nobrezas // Educação em pleno luto da leitura.
	84. O proverbial das fábulas: a verticali- dade da figura // O homem falando de seu lado animal. Grandville. Animais com posturas humanas.	96. Cenas socadas de fome // O compromisso em tudo quanto, do fim que existe nas misérrimas.

Figuras 15 e 16
Divulgação “O Poema Infinito de Wladimir Dias-Pino”
Museu de Arte do Rio, 2016

A primeira versão do **Solida** foi apresentada na Exposição de arte concreta em 1967, e junto com suas versões seguintes é um dos mais importantes projetos do artista. Neste poema Wladimir convoca seu leitor/interlocutor a experimentar um novo processo de leitura que caminha, gradativamente para uma leitura puramente gráfica e imagética. Trata-se de um poema com uma palavra matriz e algumas de suas variáveis. Segundo o artista essas variáveis são o fruto da submissão da palavra a um quadrado latino⁵⁰ (arbitrariedade) e por isso não há desejo de produzir

⁵⁰ O quadrado latino é uma expressão matemática para especificar uma matriz de dimensões n x n (número de colunas igual ao número de linhas), sem que hajam repetições dos símbolos nem nas linhas nem nas colunas.

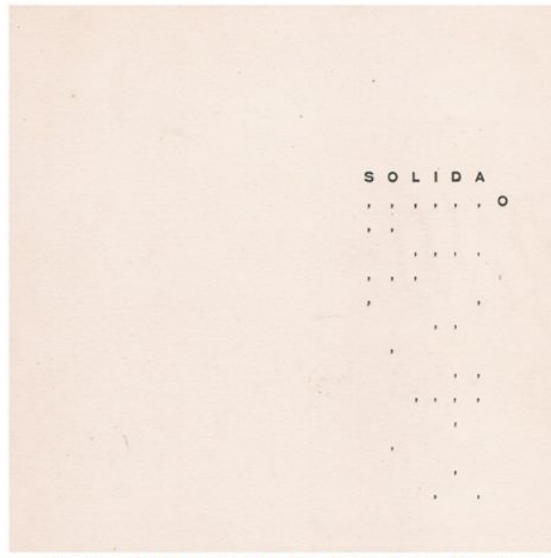


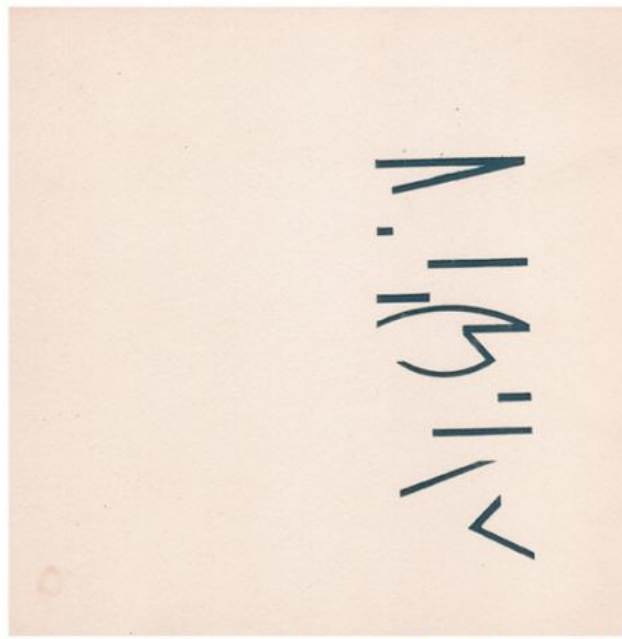
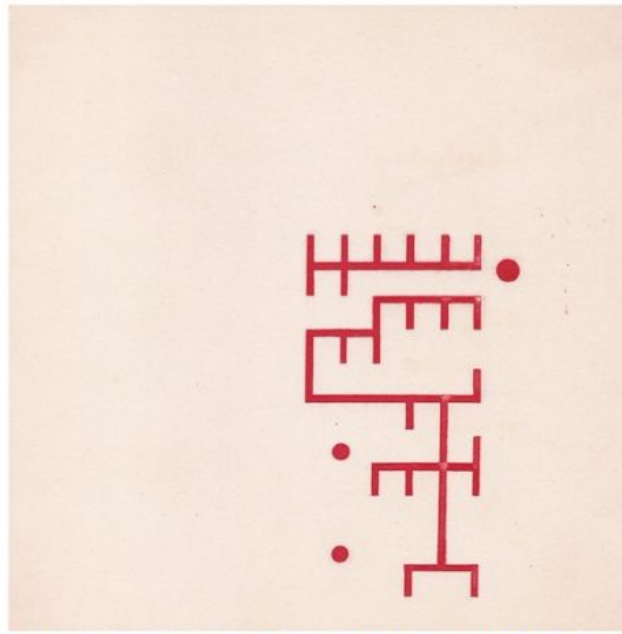
Figura 18

Solida

Wladimir Dias-Pino, 1956-1968 (1962), p.6

E assim, a cada nova página ou versão uma nova forma de escrita/leitura é apresentada. Quem lê, já sabe o que ler antes mesmo de ter visto a página. O jogo é tentar encaixar os códigos e seus referentes.

No poema original eu usei sinalização porque a sequência do poema tem um caráter didático. A vanguarda tem por obrigação ser didática, porque ela inaugura uma nova forma de leitura. Ela tem que se explicar. Então a edição em caixa do “Solida” é essencialmente didática e o poema se repete com esta característica didática. O objetivo é ajudar os outros poetas a fazer, a partir disso, outras coisas. Eu tenho um poema-conceito que diz assim: “Compreender é se apropriar do conhecimento do outro”. O “Solida” desencadeia outros processos. (DIAS-PINO, 2011)



Figuras 18, 19
Solida
Wladimir Dias-Pino, 1956-1968 (1962) p.10 e p.8

É libertador, no império do certo ou errado, muitas vezes cobrado nas leituras das obras em exposições de arte, pensar numa obra que já se apresenta “lida”. E que vai se fazendo ler a casa nova pagina. Cada versão apresenta, gradativamente o aprimoramento dos códigos. As camadas são adicionadas paulatinamente, como o próprio Dias-pino afirma, há uma preocupação em ser didático, há uma ordem de leitura a ser seguida, pagina à pagina mas cada leitura é independente. Em algum

momento essa ordem passa a adotar critérios tão subjetivos, que, uma vez compreendido o processo é preciso se apropriar dele e seguir com novas leituras.

Já **A Ave** é um projeto que fala, primordialmente, sobre a ordem de leitura. Palavras em diferentes fontes e tamanhos, algumas em negrito, outras em caixa alta, são dispostas em diferentes áreas da folha. Uma linha, parece sinalizar a ordem de leitura, traçando o caminho de uma palavra à seguinte.

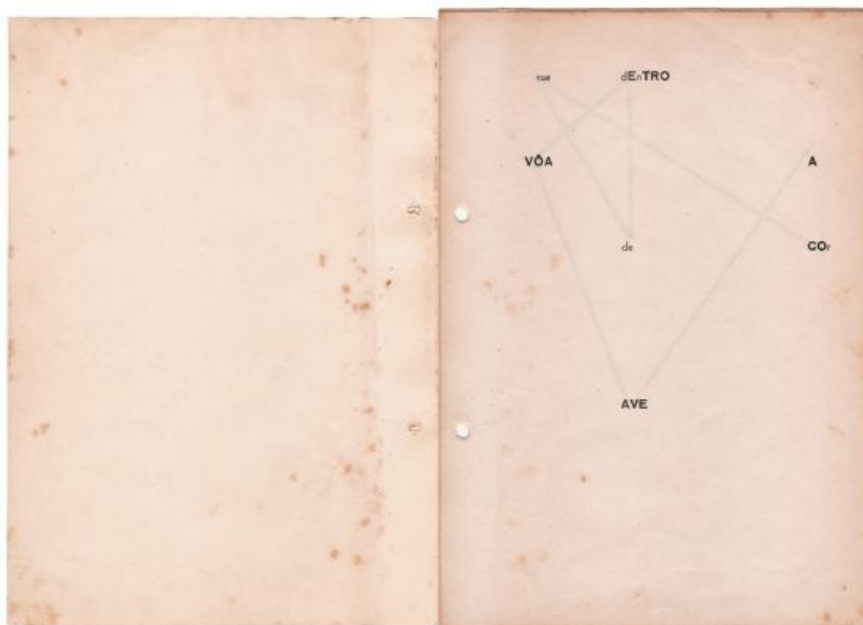


Figura 20
A Ave
Wladimir Dias-Pino, 1953-1956, n.p.

Entretanto não se trata de uma única folha. A imagem anterior é, na verdade, a sobreposição de duas páginas. Uma traz o código, e a outra a chave de leitura. Que por sua vez é seguida de uma nova folha de códigos e assim sucessivamente. Tendo lido a primeira página, o sujeito fez uma leitura tridimensional. Mas afinal, quais escolhas o artista faz em cada escrita? O que mais poderia ser escrito? O que escreve são as letras ou as linhas?

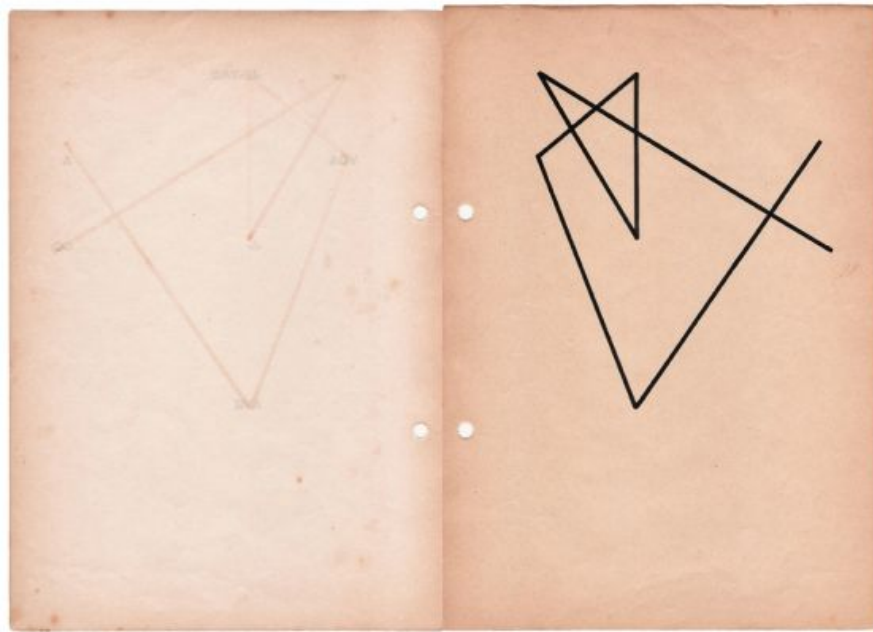


Figura 21
A Ave
Wladimir Dias-Pino, 1953-1956, n.p.

Na exposição, mais uma vez numa colaboração entre o artista e o curador, o projeto foi disposto de duas formas. Primeiro em algumas paredes os conjuntos de palavras e em outras paredes algumas linhas de leitura. Numa terceira parede imantada mais de 300 ímãs com palavras e mais 100 linhas de leitura.

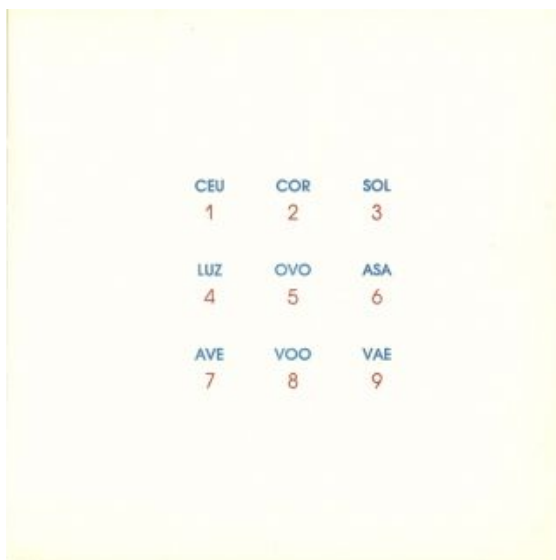


Figura 22

Divulgação “O Poema Infinito de Wladimir Dias-Pino”
Museu de Arte do Rio, 2016

Tanto o Solida quanto A Ave fazem parte de um mesmo estudo que se desmembra segundo o artista da seguinte forma: “A ave: o ordinal – linha de continuidade / sucessão ordenada / origem do unitário” e no “Solida: o cardinal – geometria / coleções estrutura(s) / empilhamento (opacidade)”. Enquanto A Ave propõe uma ordem de leitura consecutiva, sucessiva para a formação do todo final, o Solida traz, em cada página uma leitura específica, seguindo uma leitura de equivalência entre o código e o significado.

Ainda como parte desta pesquisa, Dias-Pino apresenta o **Numéricos** como síntese da reunião do cardinal e o ordinal, separados durante a construção do alfabeto. Números e letras são unidos novamente neste livro. As palavras, em azul, os números em vermelho. Signo e significantes ao mesmo tempo uns dos outros.



CEU	COR	SOL
1	2	3
LUZ	OVO	ASA
4	5	6
AVE	VOO	VAE
7	8	9



Figuras 23, 24 e 25
Numéricos
Wladimir Dias-Pino, 1986

Na exposição, também dispostos numa parede imantada, a reprodução de algumas das páginas com número e ímãs das palavras. O público é então convidado a escrever com números e, através das operações matemáticas pensar a aglomeração de palavras e seus novos significados. 21, além de COR CÉU, pode ser Azul? O que é o CÉU do CÉU?

Estes projetos, mais que os demais presentes na exposição - e dos quais não tratei aqui- foram fundamentais para as experiências desenvolvidas pelos educadores. Primeiro porque, na sua poética de criação Wladimir já está preocupado com quem vai ler/participar, mas sobretudo por apresentarem propostas de novas formas de significação e leitura. Por escrever de forma subjetiva e com

isso, reforçar que é uma questão de arbitrariedade (escolha) do autor que abre a possibilidade de múltiplas leituras que serão exploradas pelo público da exposição, dentre eles os educadores do museu, que atentos ao desejo de Wladimir de ser superado, testam e esgarçam sua obra.

DESPOESITIVOS

Em função da necessidade de criarmos uma programação antes mesmo da exposição abrir para o público, o GT havia resolvido adotar a mesma estratégia de Wladimir, pensar a repetição e o esgarçamento de um processo em detrimento da variedade de proposições (versão em detrimento de originalidade).

Assim, nos utilizamos de trechos de dois de seus Poemas//Conceito como título das atividades e criamos descrições genéricas, baseados no que entendemos como o básico do que deve ocorrer em uma Conversa de Galeria e numa Atividade Educativa: “Atividade Educativa - O alçar voo realiza a utopia. Jogo, performance, brincadeira e poesia com experimentação de diferentes materiais”⁵¹ e “Conversa de Galeria - A liberdade é sempre experimental. Debate sobre arte, cultura e sociedade, a partir de obras e questões da exposição O poema infinito de Wladimir Dias-Pino”.

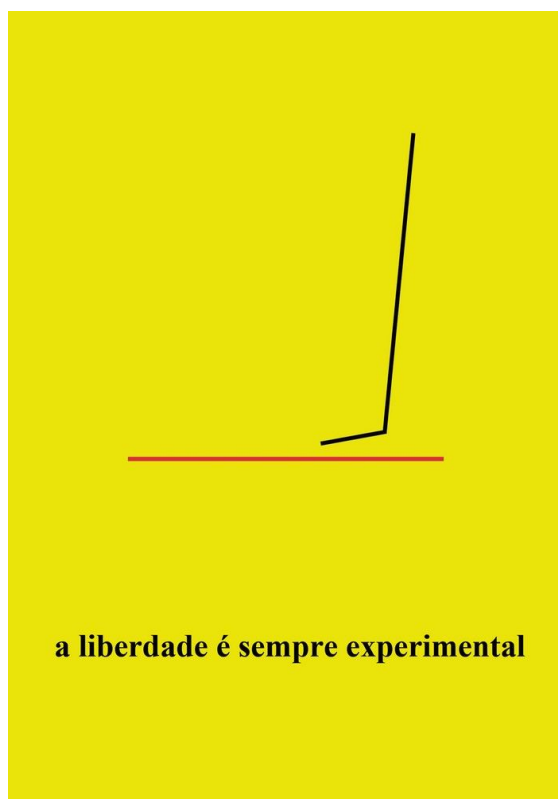


Figura 26
Poema/Conceito. A liberdade é sempre experimental
Wladimir Dias-Pino, 2015

⁵¹ Disponível em:
<https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/mar-em-libras-o-alcar-voo-realiza-a-utopia>

De alguma forma esta liberdade de não ter que definir dois meses antes (antes mesmo da exposição ter aberto) o que faríamos de concreto, mas apenas indicar as intenções, nos possibilitou desenvolver pequenas experimentações com os visitantes espontâneos durante as semanas anteriores às atividades, inclusive em outras exposições. Infelizmente/felizmente esses pequenos desenvolvimentos acabam não sendo registrados, uma vez que fazem parte de um aspecto informal da pesquisa para as atividades, ocupando um horário na escala dos educadores que não foi dedicado para esta função. De qualquer forma, fica o registro de que estas colaborações e trocas, com visitantes e outros educadores acabam influenciando no material final que aparece no horário da programação divulgada. Compartilho, portanto, trechos dos registros e relatos (institucionais⁵²) elaborados pelos educadores sobre as ações.



Figura 26
(Visitante usando despoositivo)
FormaImagemPalavra, 2016

Os **Despoositivos**, talvez uma das mais frutíferas atividades, tem um conceito muito simples e foi fruto da multiplicidade de ideias de atividades que os educadores tiveram para a exposição. Vimos surgir uma série de atividades com propostas diferentes, mas que tinham em comum a ideia de manipulação de um código/catalogo/manual. Como no caso do Solida e seu código que se repete

⁵² Ao longo das próximas páginas o leitor verá a transcrição de parte dos relatórios institucionais preenchidos pelos educadores sobre as exposições. Todos estão na sessão Anexos deste trabalho.

infinitamente mas que pede para ser repetido sempre de maneira diferente. Em algum momento, o que percebemos é que só nos resta inventar novos codigos (de fal ou de leitura) e ressignificar os ja existentes para que assim a tarefa seja possivel.

“A busca por novos modos de comunicação modifica o olhar à linguagem e seus usos. Criar dispositivos poéticos (*dispoesitivos*) possibilita novos processos de construção de frases, poesias e poemas. Levar ao acaso, à tentativas ou até mesmo modificação do código comum (ressignificação) tornam-se potências materiais a serem discutidas.”

(FORMAIMAGEMPALAVRA, 2016, p2)

(...)

4- Motivações: Desenvolver dispositivos poéticos que tensionam o lugar comum da relação linguística. Despadronizar conexões e direcionar à novos processos de experimentação a partir da língua(gem).(…)

6- Provocações: Tensionar a facilidade de acesso e aceitação da linguagem como código de comunicação fechado. Buscar outras conexões a partir da experiência com os *dispoesitivos*.

7- Expectativas: Atingir percepções da linguagem como um código possível a ser experimentado de outras maneiras e, até mesmo, reconfigurado.

8- Descreva a proposta considerando a seguinte ordem: O que vou fazer? Em qual galeria? Quais trabalhos, aspectos, objetos? Utilizar os *Dispoesitivos* desenvolvidos, ou criar um novo, com a proposta de experimentar novos métodos de leitura e questionar a língua(gem). Levar até alguma galeria onde faça sentido discutir língua(gem) ou mesmo em algum espaço onde seja possível sentar e experimentar com o público. Não necessariamente precisa estar dentro da galeria. (Criamos e utilizamos no contexto da exposição de *O poema infinito de Wladimir Dias-Pino*).

(...)

53

Os dispoesitivos (O alçar voo realiza a utopia) acabaram abrindo espaço para que todas as proposições fossem postas à prova. Em comum eles tinham o desejo de apresentar um método para criação de des-Poesias, para tentar chegar ao Poema. Partindo da palavra e da sintaxe para o reagrupamento, ou desagrupamento de códigos.

⁵³ O relato na íntegra do “Despoesitivos” está disponível no Anexo E

no

Dobradura: caixa vermelha feita de papel paraná e forrada com contact vermelho; contm um objeto feito de placas de pvc, presas entre si com l vermelha. Cada placa contm uma letra em cada face, formando, sequencialmente, a palavra *Dobradura*.

Vai e vem da cor: folha de instrues com o passo a passo de sílabas e letras correspondentes às cores amarelo e azul (respectivamente) nas etapas de dobradura do *vai-e-vem*. Utilizar papel destas duas cores para seguir passo a passo a construo de frases. Ou utilizar lápis de cor, ou canetinha, das cores amarela e azul, para criar códigos correspondentes ao sequencial de sílabas. (A folha de instrues possui versão tátil)

Cadernos dobráveis: Cadernos com capas pintadas com guache sobre papel paraná, com extensas dobraduras de papel, onde cada página do caderno contm uma sílaba, letra ou palavra.

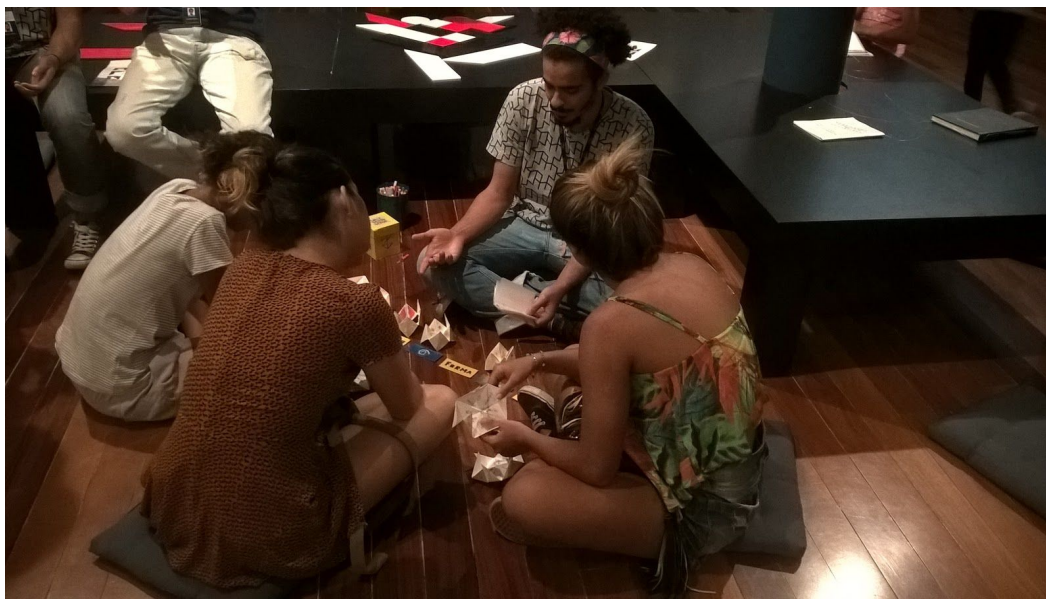


Figura 27

(participantes da ao conversam sobre as produes)

FormaImagemPalavra 2016

Vai e vem do verso: caixa amarela feita de papel paraná e forrada com contact; contendo 11 *vai-e-vem* (dobraduras de papel com palavras inseridas no interior) e 11 plaquinhas com símbolos que correspondem a cada *vai-e-vem*, além de um livreto com as frases que foram desenvolvidas pelo público na experimentao. (FORMAIMAGEMPALAVRA, 2016, p2)

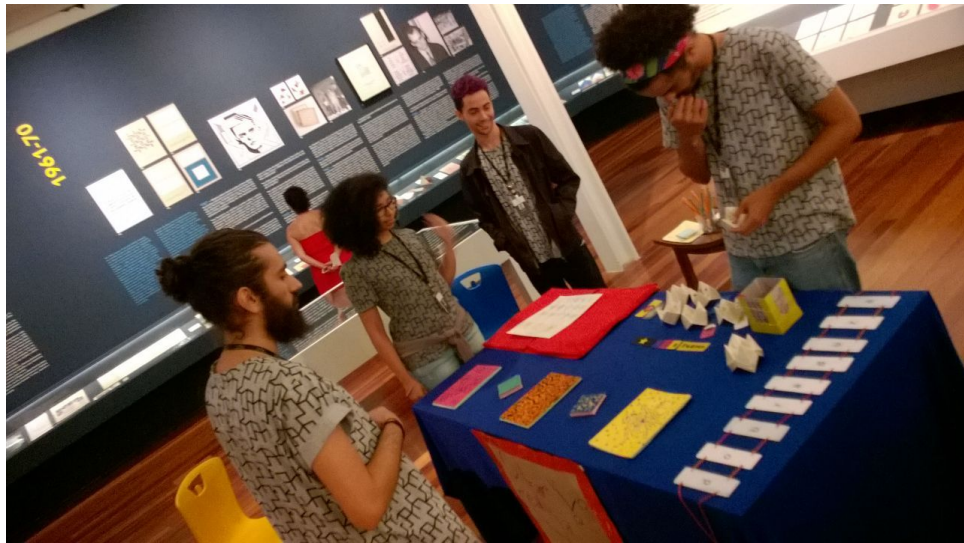


Figura 28

(Educadores dispõem dispositivos para começar a ação)

FormalmagemPalavra 2016

Aqui é possível ver o



Figura 29

(Detalhe do um dos dispositivos. Cor e quantidade de dobra atribuem variáveis aos códigos)

FormalmagemPalavra 2016

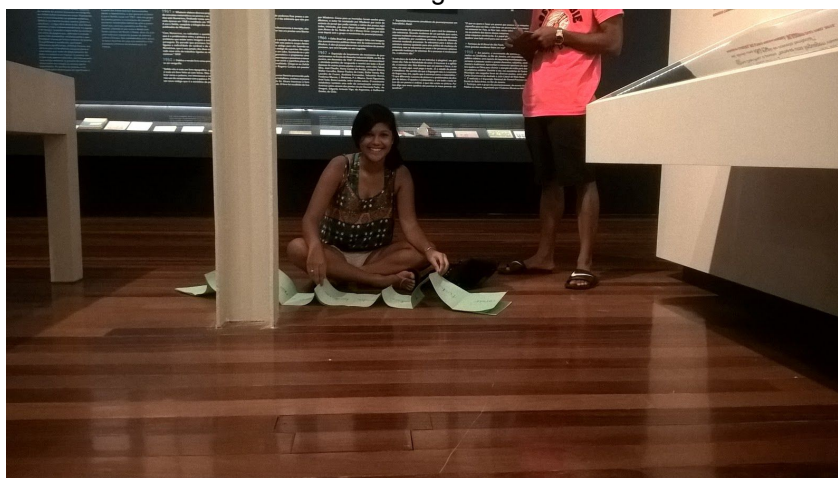
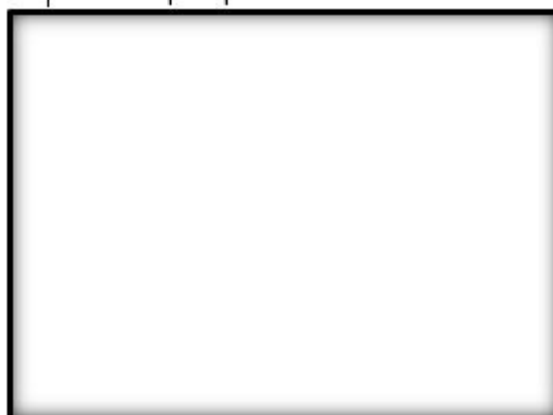


Figura 30
(participante dobra os desdobramentos da sua participação)
FormalmagemPalavra 2016

Em **O alçar vôo realiza a utopia / Elogio ao A:/a** nos propusemos a realizar conversas focadas na obra homônima de Wladimir. Atraves da distribuição de um convite, impresso em um papel A6, solicitavamos que os visitantes escrevessem a primeira letra do alfabeto.

Escreva aqui a primeira letra do alfabeto



Nos encontre na exposição
O poema infinito de Wladimir Dias-Pino
2º andar às 14h
Conversa de galeria:
A liberdade é sempre experimental

Figura 31
Convite: A liberdade é sempre experimental
FormalmagemPalavra, 2016

A formulação da frase desta maneira se deu para tentar influenciar o mínimo possível a resposta do participante, que já está engajado na medida em que escreve algo ou talvez se questione se existem outra primeira letra para o alfabeto, ou mesmo procuram a armadilha na pergunta. Os visitantes que chegavam à exposição eram recebidos com um quadro, em que haviam sido escritas outras respostas. O desejo era realizar uma “Análise da subjetividade nos modos de escrita de uma mesma letra” FORMAIMAGEM PALAVRA, 2016 p.1).

(...)

OBJETIVOS: A atividade se baseia no trabalho intitulado Elogio ao A/:a de Wladimir Dias Pino, uma sequência de mais de 4 mil versões tipográficas diferentes para a primeira letra do alfabeto. Convidamos o público a conversar sobre essas versões e analisar sua própria versão caligráfica da letra. Que aspectos subjetivos estão inseridos no nosso modo de escrever? Nossa letra sempre foi assim? Ou existem versões de nossas letras? Como se deu a descoberta e aprendizado dessa letra na sua vida?

DESENVOLVIMENTO (PASSO A PASSO):

Materiais: Totem azul, giz, caixa preta com furo, pedaços de papel.

O visitante é convidado a escrever a primeira letra do alfabeto no totem. A partir de sua caligrafia, ele é questionado sobre seu uso no dia a dia, fatores que viveu que acarretaram nesta forma de representar a letra em questão e seu modo de escrever em geral. Depois, o participante retira da caixa preta um dos papéis que contém um adjetivo e redesenha a letra A representando este adjetivo ou pensando como ele, deixando este visível no traço. Se houver mais de um participante, é interessante que eles tentem descobrir entre si o adjetivo usado para escrever a letra.

(...)

Aqui, após as conversas iniciais sobre as letras e os significados por trás da forma como cada indivíduo escreve, convidamos para o exercício inverso, de dar, agora de forma consciente, qualidades às letras, concentrando todos os esforços em sintetizar a parte escrita em uma única letra, mas que carregue consigo o sentido da palavra. Como em um **Aluado**, **Atirado**, **Afogado**, **Amador**.

Ave estando Oráculos foi o primeiro Despoesitivo que testamos. Inspirada na AVE Sua repercussão foi tão positiva, devido a sua reprodução simples e a possibilidade de levá-lo para outros contextos, que nos mostrou que, uma vez que compartilhássemos as ideias iniciais, os visitantes iriam elas também se apropriar e

fazer novas versões. Não precisávamos nos apegar a um modo de operar (dominar o código). Outra contribuição para o êxito desta atividade foi a participação de Dias-Pino que elogiou o trabalho dos educadores e instigou os públicos a participar.



Figura 32
(Ave estando Oráculos, vista interna)
FormalmagemPalavra, 2016



Figura 32
(Wladimir Dias-Pino participa da atividade Ave estando oráculos, aqui segura uma das lunetas usadas para a leitura)
FormalmagemPalavra, 2016

Na sinopse interna desta atividade eles afirmam

“O desenho, quando sobreposto ao texto, expõe e inaugura uma outra possibilidade de leitura; o jogo dos encaixes e das conexões revelam a sorte do dia, em uma frase que só a ti diz respeito quando no ato solitário da leitura. Seria possível “transconectar” os sentidos criando um novo? Que desenho exhibe o voo do olhar que não segue a norma das linhas retas de um parágrafo. Se “é preciso transver o mundo” um descaminho na leitura é o que assegura a poesia.” (FORMAIMAGEMPALAVRA, 2016, p.2)

5- Motivações:

Reorganizar os sentidos prévios da leitura à partir de desenhos para, então, descobrir outras poéticas contidas nos textos.(...)

7- Provoações

A suspeita de que um texto carrega mais poética do que julga a correção de nossa leitura.

8- Expectativas

Instaurar outras possibilidades de leitura que transbordem poesia para além dos formatos mais regulares com o público a experimentar as ferramentas construídas pelos educadores nos textos espalhados no espaço do museu, bem como a colaborar na produção de outras formas.

(...)

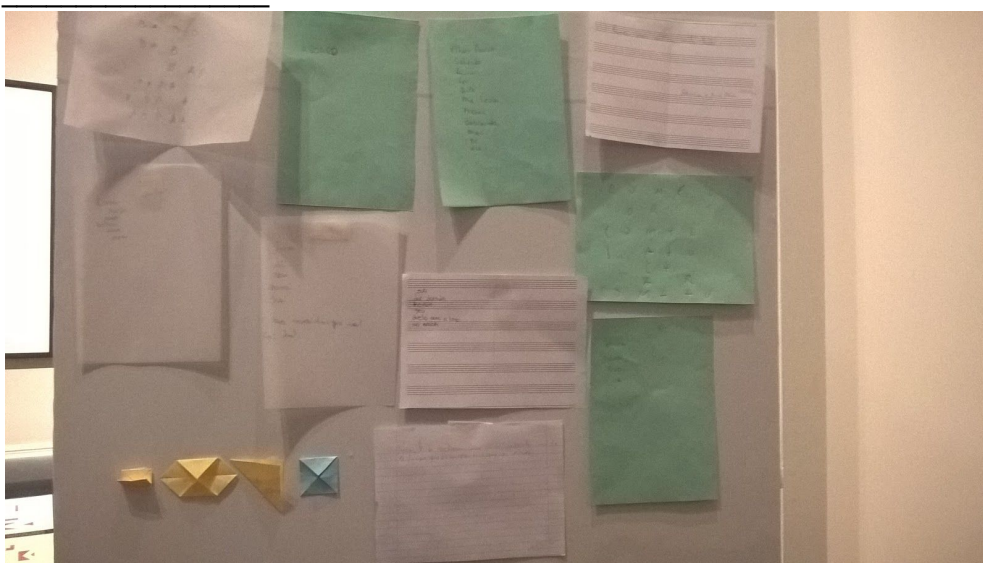


Figura 33

(Resultados da atividade Ave estando oráculos deixados pelos visitantes)
FormaImagemPalavra, 2016

(...)

PÓS-CONVERSA

A atividade foi muito boa, contando com a participação ilustre de Wladimir Dias Pino e com o grande interesse do público visitante do museu. Todos os avistadores foram utilizados por todas as faixas etárias e os resultados (os textos criados-avistados) foram muito interessantes.

(...)

4- Pensando na relação entre a proposta apresentada e a atividade realizada, o que você acha importante compartilhar?

Essa atividade foi muito bem trabalhada e pensada desde os primeiros processos de construção de seus materiais, e, ainda assim, ela superou as expectativas apriorísticas.

Educadores-ETC

Por isso este trabalho quer reivindicar um outro lugar para a educação em museus, um lugar que o sistema da arte, majoritariamente não reconhece, mas que para nós educadores é um campo real de disputa. Um lugar para atuação política, artística, pedagógica, curatorial, ativista, etc. Seguindo o exemplo de Ricardo Basbaum ao propor que repensemos os lugares de atuação de um artista, gostaria de convidar o leitor para que pensemos, portanto, um educador-etc.

(3) Quando um educador é educador em tempo integral, nós o chamaremos de 'educador-educador'; quando o educador questiona a natureza e a função de seu papel como educador, escreveremos 'educador-etc' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: educador-curador, educador-artista, educador-escritor, educador-ativista, educador-produtor, educador-agenciador, educador-teórico, educador-terapeuta, educador-professor, educador-químico, etc); (apud BASBAUM, 2013, p. 167)

Mas, afinal, o que é um educador-etc e para que serve? De forma histórica o educador-educador tem sido um guia, um orientador de público, alguém que apresenta o discurso curatorial e dos artistas sobre as obras em exposição. Alguém que fraternalmente recebe os visitantes e os acolhe, levando para conhecer o discurso/tese apresentada na exposição sobre cada obra e sua importância dentro daquele contexto.

O problema dessa definição é acreditar que tanto educadores quanto públicos são figuras passivas diante dos discursos alheios. Que se rendem, facilmente e se deixam convencer pelos elaborados discursos de quem "realmente entende" de arte. Essa autoridade superior que veste a capa de intelectual pesquisador dedicado ou do artista dotado de inspiração. Conforme exposto no Manifesto pela Mediação Nômade, divulgado pelos mediadores da 8ª Bienal do Mercosul:

"Nós, mediadores nômades, encontramos um no outro uma necessidade de transformação. Nosso coro não é de queixa, reivindica. Não queremos bandeiras, marcos, nem mesmo uma faca para dizer que o território é nosso. Queremos a liberdade de atravessar fronteiras sem passaporte ou carimbos. Nós não enxergamos essa Bienal como um tecido já costurado, mas como um tear em constante atividade, e sentimos necessidade de sermos livres para cruzar essa malha mutante, escolhendo e sendo

escolhidos na trajetória dos fios, seus nós e entrelaçamentos” (HOFF apud KOLKER, 2011).

Como se ensina alguém a mediar obras/exposições de arte? Será mesmo que os curadores e artistas acreditam nas cartilhas que escrevem? De que a obra deve ser lida desta ou daquela forma, a interação deve acontecer da seguinte forma para que seja compreendido o seu significado. Ou mesmo que há uma linha sequencial a se seguir para “compreender” uma exposição.

Os educadores-público, habitantes diários das exposições, tem seus próprios desejos, afinidades e interesses. Muitas vezes se valem da invisibilidade institucional, ou do segundo plano ao qual são relegados, para desenvolverem suas próprias estratégias de mediação, curadoria, e muitas vezes realizar suas próprias práticas artísticas a revelia das instituições. O que só demonstra que o entendimento do que é ser educador ainda não mudou.

“Ainda se fala da mediação como prática educacional. Assim, como se fala da curadoria como prática artística por excelência. Via de regra, a mediação ainda é percebida, e concebida, como uma ilustração da arte. Logo, como uma tradução “literal”. Se, por um lado, mudou a maneira de abordar o objeto (de estudo, de análise, de arte); por outro, permaneceu a distância em perceber-se como processo igualmente poético e discursivo. Ou seja, mesmo com o boom recente de práticas artísticas que se valem da pedagogia e que criam estratégias discursivas muito semelhantes, ou mesmo idênticas, à prática da mediação, ainda assim, são raras no território brasileiro as experiências em/de mediação que atuam numa zona de autonomia poética não condicionada a metodologias pedagógicas” (HOFF, 2013)

Assim, por mais que as questões da arte tenham avançado e cada vez mais artistas-etc procuram pensar o engajamento dos públicos e ocupação de espaços não formais da arte (destaque para os ativistas), continuam raras as aberturas dadas para experiências de educadores-artistas, o que me parece, é uma disputa de classe. Uma questão dentre outras coisas que passa pela demarcação dos terrenos entre o trabalho criativo/intelectual e o trabalho laboral/reprodutor.

Enquanto os curadores-curadores e artistas-artistas elaboram a exposição em seus ateliês e salas, indo visitá-las apenas na abertura e, em raras visitas em que apresentam as obras para colecionadores e outras figuras de relevância no mundo da arte, o educador-pesquisador, todos os dias, observa o que dá certo ou não na expografia, na montagem, com os materiais e técnicas usadas, com a disposição e

mesmo com a sinalização dos espaços e a própria obras. E aqui reside grande parte do seu desafio, mediar todos esses interesses, que fogem ao seu controle para que ainda possa, colaborar para bons caminhos pelas exposições.

Os artistas se expressam. A exposição trata de questões sobre o racismo? Alguma obra retrata uma violência? Símbolos religiosos são apropriados em outros contextos? Queer? “Zoofilia”? Obras herméticas? Os curadores se pronunciam com seus textos primorosamente curatoriais. Entretanto caberá aos educadores, no contato direto com os públicos nos espaços expositivos, mediar todas as questões pragmaticamente elaboradas pelos públicos, dúvidas e conflitos que surgirem destas relações com as obras e que exigem contemporaneamente⁵⁴ uma devolutiva. Tentando propor uma experiência estética, relevante, particular e reflexiva, afinal “a construção e formação de olhar que se faz através da experiência estética é sem dúvida um veículo de materialização da consciência” (VERGARA, 1996, p.4), experimentar é pedagógico!

A mediação, e o trabalho dos educadores-etc, é fundamental se desejamos aproximar público e arte?. O educador é esse que não está no lugar de alguém com um saber superior (inclusive porque, como falamos anteriormente, o campo é na maioria das vezes ocupado com estagios), mas que, efetivamente tem familiaridade com as questões do vocabulário e a poética da arte hegemônica, e que tendo experimentado a exposição diariamente, com diversos públicos, pode propor a estes uma nova experiência, como propõe Rancière (2012, p.) sobre o sentido da mediação, “sobretudo para transpor não o abismo entre o que se sabe e o que não se sabe, mas para praticar melhor a arte de traduzir, de pôr nossas experiências em palavras e nossas palavras a prova”.

“Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar” diria Wittgenstein (1993, p 281). Mas diante dos paradigmas atuais da educação, e do desejo de engajamento dos públicos, a contemplação não é mais suficiente. É preciso mais que olhar, é preciso participar e criar nossas próprias relações. Talvez seja, este mesmo, o problema da linguagem tratado por Wittgenstein e Wladimir, o de que, em determinados momentos os signos devem perder seus significados usuais para assumir outros, tantos quantos forem os olhares que lhes lançarmos. Os jogos de

⁵⁴ No sentido de ao mesmo tempo.

linguagem precisam ser refeitos para que possamos continuar falando sobre as coisas

Não seria esse o papel atribuído aos educadores, o de criar essas experiências? Propor ao público novas relações com os museus e suas obras, acolher suas leituras para juntos construírem as questões? Essas ideias muito se aproximam do conceito de “Curadoria Educativa”⁵⁵, afinal o educador é para a maioria dos públicos de museu, este sujeito que domina uma série de discussões do universo da arte, e que pode, compartilhando com eles essas questões, ajudar no processo de desmistificação e aproximação com as obras e suas propostas.

As reflexões em torno da arte e da educação no MAR convidam os educadores a se perceberem, em primeira instância, também como público das obras\artistas, assim toda proposta desenvolvida entre os educadores e os visitantes parte do que foi construído nos estudos sobre o artista, mas também foram atravessadas e ressignificam diante do que é construído nesses encontros. Diante dos projetos de Wladimir, e seus convites à participar, desenvolveu-se uma série de dispositivos de ativação com os públicos, principalmente para pensar as relações entre poética, forma, imagem e palavra.

Durante este processo de aproximação e criação que me surgiram algumas questões que motivaram esta pesquisa. Afinal, o que acontece entre o que o artista transmite e o que o público apreende? Como os artistas pensam seus públicos? É possível transduzir uma obra? Qual o papel do educador na relação do público com as obras? Como esse papel colabora para pensarmos a educação no museu? Quais a diferença entre artista/público/curador/obra/ educador? Será que, em alguma medida, esses papéis se confundem e podem potencializar as relações? Como essas relações se dão?

⁵⁵ Termo criado por Luiz Guilherme Vergara.

O que exatamente você faz, ou acha que faz, quando faz educação em museu?

Por compreender que quase tudo que resta sobre a experiência que vivemos na exposição sobre Wladimir Dias-Pino são os registros que essa experiência fizeram em nós resolvi proceder algumas entrevistas com educadores que participaram deste GT sobre suas memórias sobre a exposição.

Inspirado no trabalho de Yuri Firmeza e Pablo Lobato “O Que Exatamente Vocês Fazem, Quando Fazem Ou Esperam Fazer Curadoria?” conversei com alguns educadores sobre “O que exatamente você faz, ou acha que faz, quando faz educação em museu?”. Como parte da metodologia destas conversas fiz um destrinchamento do que considerei os três grandes pólos de interesses desta conversa - a saber: Como o interlocutor se auto identifica; O que ele compreende como “Educação”; Como ele compreende sua atuação dentro de um museu - e dentro de cada polo (que na ficha de entrevista foram separados por cor a fim de facilitar minha percepção das áreas de interesse de cada questão) juntei perguntas gerais, que foram adaptadas conforme o desenrolar das conversas. Aqui apresento o “questionário” na íntegra:

Entrevistas com Educadores:

O que exatamente **você** faz, ou acha que faz, quando faz **educação em museu**?

1. Você poderia fazer uma auto-apresentação?
 - 1.1. No espectro profissional como você se define? Você se define como um Educador?
 - 1.2. A/Por quanto tempo você é/foi educador?
 - 1.2.1. Como você se tornou/percebeu educador?
2. Qual a função do trabalho do Educador numa exposição?
 - 2.1. Qual a relevância/importância desse trabalho?
 - 2.2. Qual a função de um educador para as instituições onde ele trabalha?
3. O que **você** acha que é ser um Educador?
 - 3.1. O que define uma prática Educativa?

3.2. O que diferencia o trabalho de um educador de outros profissionais de museu (mediadores, monitores, museólogos, curadores...)?

3.3. Como você define sua prática?

3.3.1. Quais os seus princípios e nortes para fazer educação?

4. Como você conheceu o MAR?

4.1. Como foi o processo que te levou a ir trabalhar no MAR?

4.2. Caso tenha começado a trabalhar em outra função, que eventos te levaram a se tornar educador no MAR?

5. Como foi a experiência de trabalhar na Gerência de Educação do MAR?

5.1. Que experiência foi a mais relevante?

5.2. Qual experiência foi a mais frustrante?

6. De que forma você acha a sua participação no FIP colaborou para suas experiências no MAR?

6.1. Dentre as experiências vividas no grupo de estudo, qual você considera mais relevantes/marcante?

6.2. Você acha que, de alguma forma o FIP contribuiu para essas experiências?

7. Sobre a exposição "O Poema Infinito, de Wladimir Dias-Pino"

7.1. Quais suas memórias/experiências mais significativas?

7.2. Você lembra de alguma experiência proposta com/para o público da exposição?

7.2.1. "O alçar voo realiza a Utopia - Debate sobre arte, cultura e sociedade, a partir de obras e questões da exposição O poema infinito de Wladimir Dias-Pino" (Conversa de Galeria)

7.2.2. "A liberdade é sempre experimental- Jogo, performance, brincadeira e poesia com experimentação de diferentes materiais"(Atividade Educativa)

7.3. Você acha que as intervenções/ações propostas pelos educadores dentro da exposição colaboraram para a experiência do público com a obra do artista?

7.4. (Lembrando do FIP) De que forma você acha que as propostas refletiam as pesquisas do grupo de estudo e seus interesses pessoais?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar neste ponto é inevitável fazer uma retrospectiva desta pesquisa a fim de avaliá-la e perceber seus limites, falhas e conquistas.

Quando a proposição desta pesquisa foi lançada à avaliação do PPGCA haviam muitos desejos de academização das práticas que desenvolvemos em nossos cotidiano no Museu de Arte do Rio. Karen Aquini e Maria Clara Boeing, que também integraram a instituição, são exemplos destas tentativas de trazer mais referenciais teóricos às práticas educativas. Também o desejo de registrar uma experiência que para muitos foi bastante proveitosa e singular. Os exercícios de autonomia que foram vividos pelos educadores, apesar de todo o contexto mercadológico/publicitário/político que o envolvem o MAR possam apresentar, foram oportunidades de alargamento do campo da educação em museu. O fato de, durante alguns anos, a instituição ter tido uma Gerência (de Educação) que coordenou um programa tão grande (Escola do Olhar), com um peso financeiro e agenda social tão demarcada devem ficar registrados.

A profissionalização da equipe de educadores também trouxe, especialmente para o Rio de Janeiro, um cenário de mais possibilidades de atuação e desenvolvimento da carreira. De alguma forma, uma pequena contribuição para quebrar o ciclo de educadores que não são educadores, mas que estão educadores. Pois só podiam exercer esta condição enquanto estagiários, ou como funcionário sem plano de carreira que não tem novos cargos/níveis na profissão.

O Museu de arte do Rio, não foi a única instituição a trazer estas colaborações, por certo devemos lembrar da casa Daros, o Instituto Inhotim... Mas são, de fato ainda poucas as experiências, em geral efêmeras, de valorização da Educação em museus.

As experiências vividas por mim, com os educadores, na exposição de Wladimir Dias-Pino também me parecem raras. Tendo estado nos bastidores da instituição, é perceptível a relação que alguns artistas assumem com os educadores ou mesmo com os públicos, no apego ao seu trabalho e na forma como seu discurso deve ser apropriado por estes. Wladimir, apesar da incompatibilidade de alguns de

seus discursos com os dos educadores, estava de fato interessado no diálogo, na construção coletiva e no compartilhamento das informações. Termos experienciado conversas tão provocativas e obras de apelo visual intenso, nos motivou a ocupar o espaço da exposição em diálogo com Dias-Pino e suas práticas. Enquanto coordenador do FormalmagemPalavra, diria que nunca vi o grupo tão motivado e com produções tão elaboradas quanto neste período. De certo não atribuo as produções realizadas pelos educadores apenas a Wladimir, mas a ressonância de nossos desejos em seus projetos nos motivou.

Este trabalho entretanto, sofreu com muitos percalços, ainda durante a sua fase inicial, quando comecei as entrevistas com Wladimir, foi preciso administrar a desconfiança do artista com a minha pesquisa e a academia. Com o seu falecimento, e o estado das nossas últimas conversas, não me senti confortável para usar nenhuma de nossas conversas aqui. Era marcante a sua relutância em ser analisado em comparação a outros artistas e também o medo de ser desvirtuado. Em uma de nossas últimas entrevistas (às quais nunca me deu autorização para usar), deixou muito claro que precisaria aprovar a forma como fosse ser citado nesta pesquisa e me pediu tempo para pensar sobre nossas conversas. Em um encontro informal, posteriormente, me fez o convite de catalogar sua produção recente, mas infelizmente não pude aceitar pois estava de mudança para a Holanda. Os planos de reencontrá-lo e apresentar meus primeiros textos, e negociar o uso das entrevistas, foi frustrada com sua morte. Por diversas razões, especialmente pela minha admiração e respeito pelo seu trabalho não me senti à vontade para usar nossas conversas na composição deste texto e, apesar de compreender que isso possa diminuir o caráter documental/memorial desta pesquisa faço esta escolha sem arrependimentos e em paz com esta figura que tanto estimo.

Além da falta que estas entrevistas possam ter, acredito que esta pesquisa poderia ter sido melhor desenvolvida num cenário em que estivesse mais próximo da instituição, ao menos fisicamente. Entretanto os rumos que a instituição vem tomando, em especial com as mudanças na equipe e suas práticas, não me despertam, por hora, desejo de aproximação. O que vivi no MAR foi muito forte e reverberou bastante em tudo que acredito sobre educação. Também gostaria de ter escutado todos os educadores que conviveram comigo naquele período (não apenas

os educadores do FIP) e, quem sabe, conversar com educadores de outras instituições que receberam exposições sobre Wladimir Dias-Pino, e fazer assim uma análise mais detalhada sobre o que trato ao longo do texto como sendo uma provocação de Wladimir para que haja a apropriação do seu trabalho pelos educadores.

Ainda assim, o que apresentei nestas páginas são, como já disse, os mais sinceros desejos de pensar e fortalecer um pensamento sobre o trabalho dos educadores e a educação em museu de forma ampla. Afinal, acredito neste trabalho e me interesso em pensar metodologicamente como desenvolvê-lo.

BIBLIOGRAFIA

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza Visual**. 2. ed. Porto Alegre: Zour Editora, 2016.

_____. **Manual do Artista-etc**. 1 ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013

CAMARA, Rogério (Org.). **Wladimir Dias-Pino: Poesia/Poema**. Brasília: Estereográfica , 2015.

_____. **Enciclopédia Visual**. In: <http://www.encyclopediavisual.com/> .Acesso em 30 de Maio de 2019.

_____. **Poema Processo**. In: <http://www.poemaprocesso.com.br/creditos.php> . Acesso em 30 de Maio de 2019.

DIAS-PINO, **Wladimir**. **Processo: linguagem e comunicação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

_____. **Enciclopédia Visual Brasileira**. Livro de artista

_____. **Wladimir Dias-Pino**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010

_____. Situações limite: Separação e consequências. in: CAMARA, Rogério (Org.). **Wladimir Dias-Pino: Poesia/Poema**. Brasília: Estereográfica , 2015.

KAC, Eduardo. **Entrevista com Wladimir Dias-Pino**, Poeta revolucionário. In: <http://www2.eca.usp.br/cap/ars26/v13n26a01.pdf> . Acesso em 06 de Julho de 2018.

FLUSSER, Vilèm. **Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia fotográfica**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FRASER, Andrea. **Autonomy and its contradiction**. In:

www.onlineopen.org/autonomy-and-its-contradictions . Acesso em 15 de agosto de 2017.

_____. **What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the PublicSphere?** In: <http://www.jstor.org/stable/778810> . Acesso em 15 de agosto de 2017.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GROYS, Boris. **On Art Activism**. e-flu. Jun 2014. Disponível em <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> . Acesso em Fevereiro de 2019.

HOFF, Mônica. **Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela “aparentemente” não está**. In: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5543> . Acesso em 13 de Janeiro de 2018.

HONORATO, Cayo. **A formação de Mediadores e um currículo da mediação**. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, 22, 2013 <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/eav/Cayo%20Honorato.pdf> Acesso em 12 de Julho de 2018.

_____. **A formação do Artista: (Conjunções e disjunções entre arte e educação)**. 2011, Tese (Doutorado - Programa de pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Filosofia e Educação) Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

_____. **Mediação como [prática documentária]**. In: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/MediaçãocomopraticadocumentariaCayoHonorato.pdf>. Acesso em 12 de Junho de 2018.

_____. **Mediação extrainstitucional**. Museologia e Interdisciplinaridade, Vol III, n.6. Revista do Programa de Pós graduação em ciências da informação da universidade de Brasília

KAC, Eduardo. **Entrevista com Wladimir Dias-Pino**, Poeta revolucionário. In: <http://www2.eca.usp.br/cap/ars26/v13n26a01.pdf> . Acesso em 06 de Julho de 2018.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Gavea, Rio de Janeiro, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SALLES, Evandro. **“O Poema infinito de Wladimir dias pino”**. In: http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/wlademirdp_textos_exposicao.pdf . Acesso em 20 de janeiro de 2018.

VERGARA, Luiz Guilherme. **Curadoria Educativa: Percepção Imaginativa / Consciência do Olhar**. Texto apresentado no encontro da ANPAP - São Paulo, 1996.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1993.

ANEXOS⁵⁶

Anexo A - Apresentação GT:/FormalmagemPalavra.

Anexo B - Enciclopédia Visual Brasileira

Anexo C - Relatório de Atividade: Ave Estando Oráculos

Anexo D - Relatório de Atividade: Elogio ao A:/a

Anexo E - Relatório de Atividade: Dispositivos

⁵⁶ Todos os anexos encontram-se disponíveis em:

https://drive.google.com/drive/folders/16S-NcwCDBPpVdg6_9ueu1VxeS3AnEVsF?usp=sharing