



Universidade Federal de Ouro Preto
Escola de Direito, Turismo e Museologia

Monografia

**A Obra de Arte como Fonte de Informação:
um estudo de caso da exposição “O útero do mundo”**

Lila Gati Azevedo Silva

Ouro Preto, MG
2024

Lila Gati Azevedo Silva

**A OBRA DE ARTE COMO FONTE DE INFORMAÇÃO: um estudo de caso da
exposição “O Útero do Mundo”**

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Museologia da Escola de Direito, Turismo e Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Museologia.

Linha de Pesquisa: Museologia e Processos Museais Aplicados.

Orientador: Profº Drº Célio Macedo

OURO PRETO MG

2024

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

S586a Silva, Lila Gati Azevedo.

A obra de arte como fonte de informação [manuscrito]: um estudo de caso da exposição "O Útero do Mundo". / Lila Gati Azevedo Silva. - 2024. 101 f.: il.: color., mapa.

Orientador: Prof. Dr. Célio Macedo Alves.

Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto. Escola de Direito, Turismo e Museologia. Graduação em Museologia .

1. Obras-primas (Arte). 2. Recursos de informação. 3. Comunicação em museus. 4. Arte - Exposições. 5. Museologia - Objetos de arte. I. Alves, Célio Macedo. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 069

Bibliotecário(a) Responsável: Maristela Sanches Lima Mesquita - CRB-1716



FOLHA DE APROVAÇÃO

Lila Gati Azevedo Silva

A Obra de Arte como fonte de Informação: um estudo de caso da exposição “O Útero do Mundo”

Monografia apresentada ao Curso de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharelado

Aprovada em 19 de fevereiro de 2024

Membros da banca

Prof.º Dr.º Célio Macedo Alves — Orientador — Universidade Federal de Ouro Preto
Prof.ª Dr.ª Ana Audebert Ramos de Oliveira — Universidade Federal de Ouro Preto
Prof.º Dr.º Gilson Antônio Nunes — Universidade Federal de Ouro Preto

Célio Macedo Alves, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 05/03/2024



Documento assinado eletronicamente por **Celio Macedo Alves, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 05/03/2024, às 16:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0678174** e o código CRC **65F5B4CA**.

À museologia, por trazer à tona o que há de mais sensível nas artes, na minha visão de mundo e em mim mesma. À Terra, por tantas relações com a natureza e a materialidade. Os objetos são a poesia da vida.

AGRADECIMENTOS

“Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras - limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer” (Clarice Lispector, Água viva). Gostaria de demonstrar minha eterna gratidão ao que realmente merece, à Terra! O espaço no universo que me proporcionou a experiência de viver. Aos seres vivos, à natureza, aos animais e à alimentação!

À minha família de alma, minha mãe Ananda Swarupa por me dar a consciência de Krishna, por me criar como um ser de luz e por me ensinar a respeitar e cuidar da Terra, servir com honestidade e saber ouvir os sons e chamados do planeta, ouvir os animais e a mata. À minha irmã Maharani, por me auxiliar mesmo que inconscientemente a como ser melhor a cada dia, como ter propósitos e alcançá-los, como ser quem sou e me orgulhar de mim mesma. Ao meu irmão Nitai Chandra, por ter sido meu melhor amigo desde o início da minha jornada aqui, por ter me acompanhado e me auxiliado a evoluir, mentalmente e amorosamente, meu grande companheiro planetário. Vocês são parte de mim.

Agradeço a Família Vianna, principalmente a tia Gi, por ser a mulher que mais admirei durante meu crescimento, por ter sido espaço de segurança e o maior exemplo com quem convivi, na qual sempre pretendo me espelhar e lembrar com amor, ao tio Adilson, por também ter sido uma grande admiração de afeto, de responsabilidade, de luta e de amor! A Ingrid pela parceria e amizade que tivemos. Gratidão extrema a todos da família, grande rede de afeto.

Quero expressar minha felicidade por ter me esbarrado com Cássia, a primeira amizade que tive em Ouro Preto e que durante todos esses anos foi quem eu mais me inspirei para constantemente evoluir, sua companhia e presença foi a base para consolidar tudo o que sou hoje, eterna gratidão a essa amizade que me é muito amor! Felicidade também de ter conhecido Ana Beatriz, a fadinha mais doida e divertida de Ouro Preto, nossos encontros sempre foram de diversão e carinho extremo! Tek pix também, eterna amizade de loucuras!

Agradeço ao Templo da Paz, por me acolher e principalmente ao Daniel pelos aprendizados e admiração, como eu aprendo e amo! Amo viver com você, com Bento, Parrã, Griz, Gambá e Lune. Agradeço ainda as amigas que fiz como Paloma

Nascimento, Paloma Bento, Nath, Kelvin, Higor, Camilla, Ronaldo, Bruno e principalmente a Livia e Pedro, que foram de longe a amizade mais construtiva e afetuosa que tive, obrigada por tantos momentos de alegria. Sou grata ainda pelos encontros com Beatriz, Família Mello Dias, Tábata Iori, Coletivo Ameopoema, Casa Pitanga, Luan Mendes, Fundação de Arte de Ouro Preto, Juliana Brandão, Marília Damiani, Matheus Bernardes, Lila, Thaís e muitas outras pessoas incríveis.

Agradeço com carinho ao Brunno pela amizade de anos e apoio, por me ajudar a sustentar as barras difíceis da vida e me reconectar com a arte. Agradeço a Suttane, artista que mais me inspira diariamente. Agradeço em especial a Joyce, por me ajudar a cuidar tanto de mim e me auxiliar a crescer constantemente com saúde e força de vontade! Agradeço ao Silas pelas trocas de carinho recíproco e pelos encontros com a selva.

Um breve agradecimento à república Tira Mágoa e a Vítor Rodrigues, por terem me acolhido durante a pandemia, reconheço que sem o apoio de vocês eu não teria conseguido concluir esta etapa e apesar dos afastamentos, foi tudo muito relevante! Obrigada Nós é Nós também pelos momentos de amizade e viagem!

Por fim, agradeço a Universidade Federal de Ouro Preto por me proporcionar uma qualificação gratuita e instigante. Agradeço também ao Departamento de Museologia por sempre estarem à frente no nosso curso. Um curto agradecimento a Dra Priscilla Arigoni pela época em que era construtivo e agradeço muito ao meu orientador Prof Dr Célio por topar de última hora me auxiliar com esta conclusão. Agradeço ainda meus locais de trabalho, que fiz redes de afeto e sustento financeiro, aspecto extremamente fundamental para que eu permanecesse em Ouro Preto. Obrigada ao Sá Chica, Amanda e Isadora pela amizade e apoio. Obrigada a toda equipe da PROGRAD, pela compreensão e carinho! Obrigada aos museus que fiz estágios e trabalhos, em especial ao Museu da Casa dos Contos e ao Museu da Inconfidência e outros espaços expositivos da cidade. Agradeço também a Orquestra Ouro Preto por me abrir a novos conhecimentos dos editais e projetos culturais. Obrigada a todos de Pindamonhangaba - SP, terra onde nasci.

“A arte, para o autor, não estaria ligada ao conceito de *Belo*, como na estética tradicional, mas ao de *Verdade*, definindo-se como o *pôr-se em obra da verdade*, ou como o que *abre o mundo e produz a terra*. A arte uniria, assim, aquilo que o mundo moderno separa: cultura e natureza”.

LOUREIRO (1998, p.121, *grifo da autora*).

RESUMO

Esta monografia tem por objetivo a compreensão da obra de arte enquanto fonte de informação, através de uma metodologia de pesquisa qualitativa e documental que se sustenta na análise da exposição “O Útero do Mundo”, que aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano de 2016, através de um estudo de caso do olhar da curadora Verônica Stigger sobre o feminino, com base na literatura e na psicanálise de Clarice Lispector. Evidencia-se na pesquisa, a obra de arte enquanto fonte de informação na relação com a sociedade contemporânea, através de um discurso poético que se faz presente na exposição à comunicação museológica. Parte-se então desse objeto museológico a apresentação de uma obra de arte enquanto parte de uma narrativa construída, que age como principal fonte de informação na interação sujeito e objeto, destacando a necessidade de compreensão dessa informação para produzir uma comunicação museológica, potencializando seu valor para além dos espaços museais, o seu próprio entorno. A pesquisa aborda a obra de arte para além de sua estética e de sua natureza abstrata, enaltecendo-a enquanto fomentadora de significados e sentidos que estabelecidos pela curadora, neste momento, partem da compreensão do universo feminino e corporal, das indagações da histeria e das compreensões do corpo enquanto um corpo livre e absoluto, um corpo real, que através das obras que compõem o acervo representa a indomabilidade e as metamorfoses do corpo. Tem-se como hipótese que, toda obra de arte detém informação individual e/ou coletiva quando exposta, deduz-se então que a produção e compreensão da comunicação museológica se institui através de três fatores, a curadoria estabelecida, a expografia e o contato do sujeito com a obra.

Palavras-chave: Obra de Arte. Objeto Museológico. Fonte de Informação. Exposição. Comunicação Museológica.

ABSTRACT

This final paper aims to understand the artwork as a source of information through a qualitative and documentary methodology that is based on the analysis of the exposition “The Womb of the World”, which took place at the Museum of Modern Art in São Paulo, in 2016. This monography assesses a case study by curator Verônica Stigger's perspective on the feminine, based on the literature and psychoanalysis of Clarice Lispector. The research highlights the artwork as a source of information in the relationship with contemporary society, through a poetic discourse that is present in the exhibition and museological communication. This museological object then starts with the presentation of an artwork as part of a constructed narrative, which acts as the main source of information in the interaction between subject and object, highlighting the need to understand this information to produce museological communication, enhancing its value beyond the museum spaces and within its own surroundings. The research approaches the artwork beyond its aesthetics and its abstract nature, praising it as a promoter of meanings and senses. The curator's perspective explore the understanding of the feminine and corporal universe, the questions of hysteria and the understandings of the body as a free, absolute and real concept, which through the works that make up the collection represents its indomitability and metamorphoses. The hypothesis is that every artwork holds individual and/or collective information when exposed, as it can then be deduced that the production and understanding of museological communication is established through three factors, the established curatorship, the expography and the contact of the subject to the work.

Key words: artwork, museological subject, information source, exhibition, museological perspective

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Implementação dos pavilhões do Parque Ibirapuera.....	39
Figura 2: Vista aérea do Parque em execução.....	40
Figura 3: Vista aérea da localização do Parque Ibirapuera na cidade de São Paulo.....	41
Figura 4: Localização do Parque Ibirapuera no município de São Paulo.....	42
Figura 5: Ciccillo Matarazzo discutindo o projeto e em visita às obras do Parque Ibirapuera	44
Figura 6: Fotografia do Palácio das Exposições.....	45
Figura 7: Fachada do MAM-SP.....	46
Figura 8: Vista aérea da localização do Museu de Arte Moderna MAM-SP em relação ao Parque Ibirapuera.....	46
Figura 9: Infraestrutura do Parque Ibirapuera.....	49
Figura 10: Exposição “O Útero do Mundo” no MAM em 2016.....	53
Figura 11: Capa da Iconographie Photographique de La Salpêtrière, 1876.....	63
Figura 12: Attack of hysteria, first phase.....	63
Figura 13: Módulo “”Grito Ancestral” da exposição.....	72
Figura 14: Expografia da exposição.....	73
Figura 15: Sem Título, 1976.....	74
Figura 16: O último grito, 1991.....	74
Figura 17: Modelo com Gorila, 1976.....	75
Figura 18: Mulher, sem data.....	75
Figura 19: Sem título, 1964.....	76
Figura 20 Os perplexos santos homens, 1978-79.....	76
Figura 21: Desespero, Sem data.....	77
Figura 22: Meduda Marinara, 200.....	77
Figura 23: Medusa, 1985.....	78
Figura 24: Folíngua, 2003.....	78
Figura 25: Comunhão I, 2006.....	79
Figura 26: Comunhão II, 2006.....	79
Figura 27: Comunhão III, 2006.....	79
Figura 28: Ninguém tinha visto, c. 1988.....	80
Figura 29: Sem Título, 1999.....	81
Figura 30: Despelamento braço homem, 1997.....	81

Figura 31: Despelamento tronco criança, 1997.....	82
Figura 32: Newton, 1997.....	82
Figura 33: Sem Título, 1997.....	83
Figura 34: Sem Título, 1998/2001.....	83
Figura 35: Luanda's Feet, 1999.....	84
Figura 36: Registro Fotográfico da Performance Criatura, 1998.....	84
Figura 37: Sem Título, 1982.....	85
Figura 38: Torção de uma inglesa, 1975.....	85
Figura 39: Gêneros e números I, 1969.....	86
Figura 40: Sem Título, 1999.....	87
Figura 41: Sem Título, 2000.....	87
Figura 42: Sem Título, 1979.....	88
Figura 43: Amélia, 1979.....	88
Figura 44: Sem Título, s.d.....	89
Figura 45: Faîte, 1967.....	89
Figura 46: Gestação, 1962.....	90
Figura 47: Sem Título #1, #2, #3, #4, #5, #6, #7 (série Vulvas), 2000.....	90
Figura 48: Pintura, 1966.....	91
Figura 49: Umbigo da minha mãe (da série DOR/Adversus Aestus), 1993.....	91
Figura 50: Sem Título, (da série Imagens Infectas), 2000.....	92
Figura 51: Marcagem de um líquen (da série Fontainebleau 6), 1979.....	92
Figura 52: Cogumelos - pRaia de Domingas Dias - Ubatuba, SP, 1998.....	93
Figura 53: Coleção de vulvas metálicas, 1998-1999.....	93
Figura 54: Lambe-lambe (da série Coração, espelho da carne: interiores, s.d.....	94

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	23
2.1. Obra de arte	23
2.2. O Objeto Museológico e o Museu	26
2.3. Informação e comunicação	30
2.4. A arte e o feminino	34
3. “O ÚTERO DO MUNDO” FICA AONDE?	39
3.1. O Parque Ibirapuera	39
3.2. O Museu de Arte Moderna de São Paulo	46
3.3. A Curadora	51
3.4. “O Útero do Mundo”	52
4. O OBJETO DE ARTE É INFORMAÇÃO	55
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

1. INTRODUÇÃO

A prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal (Baudrillard, 1972, p.95).

Compreendendo a Museologia como o “estudo da relação entre o homem e a materialidade” (MENSCH, 1994) o presente trabalho visa, sob a ótica e curadoria da Verônica Stigger, abordar a comunicação museológica presente entre a relação sujeito e objeto a fim de elucidar a fonte de informação contida na obra de arte exposta. Para que a compreensão seja debatida, tal hipótese será analisada mediante estudo de caso da exposição “O útero do mundo”.

Na sociedade, a recorrência pelo o que é arte e obra de arte perpassa muitos sujeitos, sendo termos que apesar de não passar pelo mesmo processo, recorda mesmo que pouco, o processo de significação do termo Museu, em que o Conselho Internacional de Museus (ICOM) realiza pesquisas e acesso aos profissionais das áreas correlatas a definir em conjunto uma melhor e nova definição de museus. Apesar dos termos arte e obra de arte não perpassarem por este processo, são termos completamente plurais, que detém múltiplos significados estando ligados diretamente e indiretamente à informação, estética, história, artefato e memória.

A relevância e importância atribuída ao objeto supervalorizado enquanto obra de arte é mais visível e interpretada do que sua própria significação e informação que ali foi atribuída, ou seja, o sujeito valoriza a arte muito mais pelo seu viés visual, estético e material do que pela sua informação e curadoria, pela mensagem que lhe foi atribuída, a qual esta pesquisa deseja inverter esta valorização, no qual a obra produz e detém valor informacional. Ademais, ainda que não seja o seu foco principal desta pesquisa um aspecto que também a torna relevante é discutir o significado de arte e obra de arte, sendo essencial para a sua evidência enquanto fonte de informação, pois ainda é defasada as pesquisas que abordam e articulam sobre a necessidade de evidenciar a fonte de informação agregada à obra de arte quando ocupa o espaço expositivo bem como sua relevância para a instituição e seu entorno, bem como a comunidade.

A exposição em si, também já foi estudo de caso ou até mesmo abordada em alguns trabalhos e pesquisas que têm seus temas citados mais a frente, porém, não pelo viés da informação e comunicação retratados nesta pesquisa, mas bastante pelos desdobramentos do feminino; do feminino atribuído a linguagens de expressão artísticas; das sinergias e fabulações, das áreas das artes que conceituam uma filosofia artística e

poética do corpo da mulher, do cinema e da literatura e até mesmo da área da ciência da informação, porém pelo viés da preocupação do acervo para além da

interação, da conservação ou preservação, mas da sua própria documentação museológica que diz respeito ao “registro de toda a informação referente ao acervo museológico (PADILHA, 2014. p. 35).”

A conotação da informação atribuída e embutida de um objeto se estabelece da relação direta com o sujeito na qual o objeto projeta, representa, exprime o sujeito individual e coletivo, ou mesmo o sujeito consciente e inconsciente (CASTRO, 2007, p. 38).

Ao compreender sentido, significado e valor enquanto reações estabelecidas pela informação dotada da experiência subtraída de dentro do contexto do objeto museológico ou da obra de arte exposta, na qual se torna fonte de informação ao ser incorporada na instituição museal, ela ocupa um espaço de subjetividade que a torna uma potência vasta de referência de sentidos e representações que dependem diretamente e indiretamente do seu contexto e do sujeito. Desta maneira, tratamos a obra de arte como objeto museológico em necessidade de ser percebido como fonte de informação, na qual sem interação passa a ser um objeto museológico que apenas detém informação para si próprio ou para a gestão da própria instituição.

É indubitável que no Brasil, de acordo com a Agência Brasil em 2009, a população que mais frequenta museus e instituições culturais são de classe A e B, ou seja, fazem parte das famílias que detém renda maior que cinco salários mínimos, em que esses sujeitos afirmam ter um envolvimento com as instituições na qual se sentem participantes e representados pela mesma. Enquanto, em contrapondo, os sujeitos que não são frequentadores, possuem renda menor que dois e três salários mínimos afirmam;

(...) não ter conhecimento de que, além de acervos permanentes, os museus costumam abrigar exposições temporárias ou mostras temáticas que dinamizam a programação. Em parte por este desconhecimento, tendem a considerar os equipamentos monótonos, sem novidades, e a pensar que, uma vez visitados, não há motivos para voltar.

Além de que “metade (49%) dos não frequentadores mencionou o fato de não entender o que veem, principalmente em se tratando de exposições de artes plásticas.”. Importante lembrar que a população de renda baixa, ou seja, de classe D e E não foram abordadas nesta pesquisa.

Estes dados comprovam a relevância desta pesquisa, pois a maioria da

população que não frequenta afirma não compreender ou não se interessar pelos museus por motivos como: não compreender as exposições; acreditarem que o museu não passa por transformações, modificações e inovações; pensarem que o museu não é acessível a eles, por ser um espaço elitizado, por vezes pela linguagem que dificulta a compreensão e principalmente por creem que detém história e memória antiga, apenas, ou seja, não compreendem o contexto museal, a instituição e nem a comunicação museológica presente.

Nestas circunstâncias, a compreensão da fonte de informação embutida na obra de arte se faz relevante não apenas para o sujeito se tornar apto e capaz de presenciar um circuito expositivo e compreendê-lo, mas também para a própria função social da instituição, em propagar o sentimento de pertencimento e representação da comunidade, além de ser um agente comunicante para a sociedade contemporânea, pois para ser comunicante tem que ser de fácil acesso e compreensão, uma vez que os motivos apresentados acima demonstra que o maior desinteresse dos sujeitos é causado pela dificuldade de compreensão do que está ali exposto, não entendem o que veem.

Ademais, a presente monografia pretende evidenciar o olhar da curadora sobre o feminino, através dos processos de compreensão e de agregação de valor da obra de arte enquanto fonte de informação ao ocupar o espaço museal. Como análise para fundamentação do tema recorreremos à exposição “O Útero do Mundo”, analisando o olhar da curadora Veronica Stigger sobre o feminino. Uma exposição de curta duração que esteve presente em 2016 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), que adaptado pela arquiteta modernista Lina Bo Bardi, está localizado no Parque Ibirapuera, importante área ambiental da cidade, contemplando o espaço junto do Jardim de Escultura de Roberto Burle Marx e a presença da Bienal de Artes e do Livro, além de diversos outros eventos e afazeres culturais. Um espaço de socialização da comunidade e de potencial cultural acessível.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo é um espaço de propagação e democratização do mundo das artes na contemporaneidade. A exposição aqui analisada reúne 280 obras de 120 artistas, pertencentes ao acervo do MAM-SP. São fotografias, pinturas, vídeos, gravuras, esculturas e desenhos que têm em comum a apresentação da indomabilidade e metamorfoses do corpo. O caminho percorrido por esses objetos, desde a sua retirada do local de origem, passando pelo acervo do museu e depois sendo deslocado e apresentado em uma exposição, é capaz de demonstrar o processo de inserção do objeto museológico como obra de arte na exposição, de modo que a informação que está embutida na obra de arte será definida pela sua curadoria quando alocada no espaço

expositivo.

Além da motivação erguida pela própria instituição aqui tratada, o próprio tema exposto faz com que surja a necessidade não apenas de evidenciar a informação na obra de arte, mas de enaltecer a própria informação que está sendo evidenciada pela exposição diante de seu acervo. Com um acervo repleto de artes plásticas e visuais, a mensagem atribuída se faz muito necessária na nossa contemporaneidade, pois aborda assuntos das mais diversas classes sociais e principalmente da mulher e do feminino, tema ainda muito polêmico, indagando a necessidade de ir para além das amarras sociais como representação de um corpo, desconfigurando um padrão normativo através da linguagem expositiva e principalmente de obras que comunicam com o corpo, a mulher e o abstrato.

Refletimos a obra de arte como suporte comunicacional para a sociedade contemporânea, evidenciando a fonte de informação que quando subentendida é bem interpretada pelo sujeito, que em interação com a obra estabelece uma comunicação museológica. Quando um objeto museológico é exposto, ele se apresenta como obra de arte agregada de valor informacional, questão relevante para a compreensão da exposição, na qual traz um diálogo que, neste caso em específico, foi propositado pela curadora ao estabelecer o projeto curatorial diante da literatura e da psicanálise da grande escritora brasileira Clarice Lispector.

É retratada pelo olhar da curadora Veronica Stigger, uma exposição que aborda corpos indomáveis e histéricos como evidência de um lugar de forte expressão e impulso, que está fragmentado ou fora do padrão normativo, apresentando-se sem uma definição concreta, e sim plural, esses corpos carregam indomabilidade e metamorfoses libertas de uma anatomia humana normativa. Veronica Stigger agrega essas fontes de informações às obras que compõem a exposição, agindo como suporte para a mensagem que desejava transmitir.

Para analisar a construção dessa exposição, utilizaremos os estudos que tratam a documentação como primordial na conservação das informações referentes ao objeto museológico (PADILHA, 2014). Neste momento, estamos tratando da necessidade de ressaltar essa própria obra de arte que, desconfigurada de sua principal informação e até mesmo de sua documentação, é desdobrada e reformulada dentro da curadoria em um novo contexto, que irá agir enquanto um espaço plural e abrangente em que os limites da informação se dá apenas entre o contato da obra com o sujeito. Essa construção de sentidos não depende apenas da observação e interação do indivíduo com os elementos da exposição, mas também do seu “ciclo de acumulação” (LOUREIRO, 1998, p. 125)

individual, a partir da qual criam-se referências para compreensão do entorno, assimilação e pertencimento, pois são desses ciclos que se estabelecem as relações.

A compreensão pelo valor informacional de uma obra de arte é relevante não apenas para o próprio indivíduo ou para a instituição museal, mas também para a própria sociedade, que acaba por não compreender as linguagens expositivas. Essa falta de compreensão tem por consequência a desvalorização da instituição museal, e a criação de indivíduos desprovidos de sua própria história, uma sociedade sem consciência e sem sentimento de pertencimento. Esta relação recorrente ao conhecimento que o museu detém e o conhecimento que o sujeito interage no espaço, instigou a construção dessa pesquisa, e sustenta a ideia de que o conhecimento e a assimilação pela obra de arte enquanto fonte de informação no espaço museal é ponto crucial para que se alcance não apenas uma valorização pela arte e cultura, mas o que há de mais belo na interação sujeito-obra: o conhecimento do seu entorno e a propagação do sentimento de pertencimento.

Conforme afirma Loureiro (1998):

A produção da informação implica, como já foi visto, seleção e, consequentemente, redução. Ao invés de se transportar o lugar, são selecionados alguns traços ou elementos considerados relevantes, os quais, posteriormente reunidos e combinados, preencherão a ausência de uma realidade impossível de ser transportada em sua totalidade (LOUREIRO, 1998, p. 125).

Pode-se dizer, portanto, que a produção da informação em um espaço expositivo que tem como recurso o acervo, segue o intuito de transpassar e transportar informações, condições e lugares a fim de preencher lacunas da distância, da falta de acesso e conhecimento, em que primeiro o objeto faz parte do acervo, possuindo sua informação primária para depois fazer parte de uma exposição, sendo atrelada a sentidos, simbologias e novas informações.

Contudo, a preocupação do tema surge diante da nova relação que se estabelece com os objetos ao entrarem em contato com o universo da Museologia, que tem como objeto de estudo o fato museal, ou seja; “a relação profunda entre o homem, sujeito conhecedor, e o objeto que é parte da realidade à qual o homem pertence e sobre a qual ele age” (RÚSSIO, 1989, p.2). Para Cury (2005), essa relação adquire nuances mais sensíveis, uma vez que “refere-se ao encontro entre as pessoas e a poesia, sendo que a poesia está nos objetos” (CURY, 2005, p 24).

Entretanto, a necessidade por este entendimento não diz respeito a um indivíduo estudar toda a tríade museológica objeto-coleção-exposição, mas sim da

necessidade de tornar recorrente e acessível, mesmo que básica e mais superficial, a relação de nós humanos com os objetos, mais precisamente a obra de arte e suas informações. Isto possibilita a interpretação do indivíduo diante da sua própria vida, ao mesmo tempo em que torna interessante e facilita a compreensão das informações do mundo através dos elementos facilitadores, que são aqueles que constituem a própria exposição. Isto é, a própria instituição museal é o locus que através da exposição se comunica com a sociedade.

A exposição “O útero do mundo” carrega a poética de um olhar sensível, ou “olhar-puro” (BOURDIEU, 1996), que traduz de forma construtiva um novo olhar para definições como a histeria e a feminilidade. A partir das obras que a curadora selecionou no acervo do MAM-SP, Veronica Stigger pôde comunicar, por exemplo, que a histeria é algo que provém do ser humano e não apenas da mulher, que o feminino independe de gênero, não cabendo apenas à mulher. O tema abordado por Verônica em sua exposição, além de necessário para uma nova visão e concepção de mundo, faz-se necessário no reconhecimento da história, uma vez que argumenta sobre a relação da mulher, o feminino e a histeria no passado, que deve ser preservado a fim de evidenciar uma luta constante da mulher na sociedade.

Ademais, com o intuito de compreender nesta pesquisa como a curadora Veronica Stigger aborda a obra de arte como uma fonte de informação do ser e estar feminino, iremos a partir da indagação sobre como é produzida a comunicação museológica desta exposição, refletir qual seria o principal impacto do valor informacional agregado à obra de arte quando ocupa o espaço museal. Com este propósito, apresentaremos três capítulos, em que o primeiro é a fundamentação teórica desta pesquisa. Abordaremos em sua maioria, teóricas mulheres dos campos da ciências sociais aplicadas, das artes, das ciências informacionais e também Bell Hooks, com Teoria Feminista.

Iniciamos abordando as questões que percorrem a Obra de arte através da sua pluralidade conceitual (LOUREIRO, 1998) o que é a obra de arte ou como ela é designada obra de arte, qual a sua origem? Para (Autor, XXXX) existe uma relação mútua e conjunta entre a origem e o significado da Arte, do Artista e da Obra, em que;

(...)a obra surge a partir e através da atividade do artista. Mas por meio e a partir de que é que o artista é o que é? Através da Obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças aquilo a

que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte.
(Heidegger, 1992, p.11)

Deste modo, diante das questões perpassadas pela Obra de Arte e seus diversos sentidos e interpretações; interpelarmos o Objeto Museológico e o Museu, em que iremos discorrer sobre o processo de musealização, ou seja, como um objeto comum é designado enquanto objeto museológico e por consequência obra de arte, no qual devido a instituição museal que este processo ocorre, uma vez que ela é um espaço cultural detentor de objetos e enredos a serem conservados e comunicados, sendo o museu um centro cultural retratado enquanto um espaço privilegiado da ação informacional e cultural (RAMOS, 2008, p.66 e 72).

Ao entrelaçar o universo da obra de arte, do objeto museológico e do museu, em que um é dependente do outro, iremos conceituar a Informação, abordando a Ciência da Informação e a etimologia da palavra, dando fundamentação teórica para o que é informação e por consequência, como ela é formada e estabelecida. Compreendendo-a enquanto potencial comunicacional, a informação e a comunicação são essencialmente atrelada uma a outra, em que a informação necessita ser comunicada principalmente no espaço museal, enlace desta pesquisa, partindo para a comunicação museológica, conceituando-a e a relacionando com informação, uma vez que depende da informação e um ou mais sujeitos para se estabelecer.

(...) a informação pode ser compreendida como processo de atribuição de sentido. (...) esse processo se dá através das ações de recepção/seleção das informações recebidas. (...) a informação como processo de representação, objetivando com isso comunicar o sentido dado à mesma. (...) uma prática social que envolve ações de atribuição de sentido (...) seja como processo de atribuição de sentido, seja como processo de representação para a comunicação, a informação comporta um elemento de sentido, ou seja, o objetivo do ato de informar é o envio e a apreensão do sentido. (ARAÚJO, 2001, p.1)

Por fim, após definição de todos os termos citados acima, abordaremos a arte e o feminino, apresentando a arte moderna e o feminismo como potencializadores da compreensão do próprio universo da arte feminina ou do ser feminino, questão que é abordada através do olhar da curadora, em que desdobra as facetas do feminino no mundo, dos corpos, dos artistas e da arte. Com esta finalidade, citamos bell hooks como principal autora do feminismo e demais teóricas para adentrar nos campos das artes modernas, uma vez que a própria exposição contempla acervos da arte moderna e está situada no Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM-SP.

No capítulo seguinte, ““O Útero do Mundo” fica aonde?” Iremos trazer o foco ao espaço em que a exposição ocorre e seu entorno. Ao historicizar o Parque Ibirapuera, abordaremos como foi sua revitalização e alguns marcos importantes, além de suas características enquanto espaço arborizado e centro cultural da cidade de São Paulo. O Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM-SP enquanto um centro cultural privilegiado de ações informacionais que está localizado neste parque, abordando sua história e relevância não apenas nas artes modernas mas também para a sociedade.

Ao retratá-los enquanto instituições e espaços de potência cultural, abordaremos a curadora Verônica Stigger enquanto profissional, a sua trajetória e as suas áreas de pesquisa, sendo ela a que trás o olhar sensível à exposição. Ademais, para evidenciar e correlacionar a exposição ao MAM-SP e seu entorno, após evidenciar a curadora e um pouco do seu olhar, iremos discorrer sobre a exposição, em que trazemos dados e referências sobre seus objetivos, assuntos, temas e indagações, bem como seu propósito e sua apresentação.

Por consequência, no último capítulo “O Objeto de Arte é Informação”, apresentaremos num primeiro momento uma interpretação inicial da pesquisa com o recorte, a metodologia e os indicadores que levaram esta pesquisa a se materializar. Uma pesquisa que se sustenta de um estudo de caso baseado em uma metodologia de documentação primária, que como apresenta Goldemberg (2004) seria um mergulho profundo e exaustivo em um objeto delimitado, que nos permite uma penetração na realidade social, o que não seria possível pela análise estatística.

Em seguida, como complemento e principal foco e resultado desta monografia, apresentaremos a análise feita diante da exposição “O Útero do Mundo”, em que apresentaremos a curadoria de Veronica Stigger, diante do assunto percorrido, apresentando o enredo que molda o circuito da exposição, bem com seu acervo no qual age com o propósito de preencher as lacunas existentes daquilo que se deseja transmitir de uma realidade, produzindo a comunicação museológica diante do telespectador, que como sujeito se vê na possibilidade de adentrar essa realidade, apresentando então diante da análise essa realidade retratada e fortalecida pelo olhar da curadora, apresentando a obra de arte como potencial informacional em uma exposição.

Além do foco principal e as relevâncias já citadas aqui, apreciaria dizer brevemente que é um estímulo pesquisar artes no campo da museologia e comunicação, evidenciando mulheres nos espaços museais, sejam elas artistas, curadoras ou o próprio objeto de estudo, sendo um privilégio ressaltar e apoiar o incentivo de mulheres dentro e

fora dos espaços museais, ainda mais enquanto pesquisadoras e potenciadoras culturais.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo apresenta a fundamentação teórica deste trabalho, focando nas teóricas que a monografia se sustenta, sendo; Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro, Marília Xavier Cury, Waldisa Rússio, Ana Lúcia Siaines de Castro e Lisbeth Rebollo Gonçalves, que junto de teóricos e linhas de pensamentos desenvolvidas por elas podemos aprofundar nas definições e pensamentos sobre os termos do universo do objeto de arte, das exposições de arte e da informação, seus desdobramentos e como ambos se relacionam e sustentam esta pesquisa.

Ao conceituar e historicizar brevemente os termos que abrangemos aqui, apresentamos a obra de arte em primeiro pela relevância de transpor a sua multiplicidade acima dos demais conceitos, em que apresentando o conceito de obra de arte, partimos para sua pesquisa apresentando questões que retratam e lidam com o objeto e sua musealização dentro da instituição museal, percorrendo sobre o museu enquanto potencial cultural. Os conceitos abordados são; Obra de Arte, Objeto Museológico, Museu, Informação, Comunicação, Arte Moderna, Feminino e Feminismo.

Diante da pesquisa das definições de obra de arte, objeto museológico e museu e seus processos, dissertaremos sobre a informação e a comunicação museológica, na qual será direcionada enquanto questões embutidas tanto na obra de arte, quanto no objeto museológico e na instituição museal, principalmente no espaço expositivo, em que a informação e a comunicação se entrelaçam, uma depende da outra. Contudo, será retratado também a Arte Moderna e o Feminino, apresentando a arte moderna enquanto ferramenta de um discurso político, em que a exposição exprime o discurso presente do olhar da curadora Verônica Stigger em relação ao feminino, abrangendo este seu olhar como a fonte de informação embutida nas obras expostas.

2.1. Obra de arte

Nos conduzindo de que a principal característica da obra de arte é a sua “pluralidade conceitual” (LOUREIRO, 1998, 120). A autora aborda a vertente fenomenológica de Heidegger (1992) e de Dufrenne (1981), na qual antes de existir a arte a ser contemplada, tínhamos os artefatos que não passavam de meros objetos, que mantinham apenas sua missão de cumprir com a sua função primordial, a finalidade para qual havia sido criada, assim como na antropologia cultural em que o artefato é aquele

produzido pelas mãos humana, que pode designar uma forma individual de uma cultura (GEROW, 1996, P.85).

A arte neste momento se distingue das colocações da estética tradicional, na qual se desvincula a estar atrelada apenas ao “belo”, pois a obra de arte teria um “suporte coisal” (HEIDEGGER, 1992) em que seria a soma do suporte com o “*algo mais*”, que através da obra de arte resulta da sua verdade para além de sua estética. Enquanto Dufrenne (1981) introduz a necessidade de separar a obra de arte da estética, na qual, se elevaria a arte ao impensável para atingir a sua máxima essência, ao mesmo tempo em que relaciona a obra ao objeto estético e não a um objeto útil, pois a obra no seu ser-obra requer a glorificação, ou seja, é da sua função ser contemplada.

O caminho que conduz dá coisas à obra de arte, deve ser substituído por aquele que leva da obra de arte à coisa, pois é na arte que reside a verdade. Abordar a obra de arte como objeto significa, portanto, reduzi-la à categoria de apetrecho: este seria o grande equívoco da Estética (LOUREIRO, 1998, 121).

Podemos conduzir a obra de arte então, a um objeto em constante necessidade de ser percebido, pois “(...) ela encontra a plenitude do seu ser e o princípio mesmo de seu valor na plenitude do sensível.” (DUFRENNE, 1981, p.51). Contudo, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus Loureiro (1999) aponta Bourdieu (1996) na questão da obra enquanto seu “olhar puro” como obrigatoriedade, estabelecendo uma relação de consagração com o objeto que assim se torna obra de arte, sendo na maioria dos casos aqueles alocados aos espaços museais.

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e valor é um efeito do acordo entre as duas faces da mesma instituição histórica, o hábitos cultivado e o campo artístico: (...) é o olho do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de lembrar imediatamente que não o pode fazer senão na medida em que ele próprio é o produto de uma longa história coletiva, ou seja, da invenção progressiva do conhecedor, e individual, isto é, de uma frequentação prolongada da obra de arte (BOURDIEU, 1996, p.323).

Diante dos apontamentos de Bourdieu (1996), a autora conduz que o valor da obra de arte é produzido pelo artista, mas também e principalmente pelo campo de produção, em que seria “(...) o conjunto de agentes e de instituições – inclusive o Museu – que têm o poder de agir sobre o mercado através de mecanismos de legitimação e de

consagração e de produzir consumidores aptos a reconhecer determinados produtos da atividade humana como obras de arte” (LOUREIRO, 1998, p.123). A autora destaca que independente da dificuldade de se conceituar a arte e a obra de arte, o que não pode excluir é o fato da instituição museal estar sempre inclusa em seu meio.

Na relação com a obra de arte, deve-se constatar a relevância da presença de um “ciclo de acumulação” (LATOURE, 1987, p.220) na qual a obra que detém características e informações de teor histórico é passível de alcançar a familiaridade entre o sujeito e a obra, através da relação estabelecida do contato entre este sujeito e a arte, tornando possível o reconhecimento e a presença da comunicação museológica. Assim, podemos conduzir, como pontua Maria Lúcia de Niemeyer Matheus Loureiro (1998), que a informação obtida da obra de arte, necessita de pesquisa e então, seleção ou exclusão, pois ao ser alocada no acervo de uma instituição museal, pode ser selecionada e transportada a uma exposição, em que são selecionados elementos considerados relevantes para o preenchimento da lacuna de uma exposição, em que a obra de arte então se aloca com fim de expressar uma realidade.

A obra de arte enquanto fonte de informação é uma reflexão acerca da sua representação e fins instrumentais, como aborda a autora (LOUREIRO, 1998, p.126). A obra de arte poderia assim, estar ligada a preservação, documentação e informação devido seu caráter de representação, de transpor uma realidade para aquele espaço.

Partindo da referência de que “o mundo só é enquanto representado” (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 1993, p.85) a informação traz o diálogo da relação enquanto conhecimento do que está a sua frente, dos significados das relações humanas com o mundo, ou seja, é primordial em pesquisas de informação e arte que se tenha compreensão do processo de criação artística junto da “capacidade de representar e interpretar a obra de arte, no tempo e no espaço, tarefa árdua pela complexidade, amplitude e níveis de abstração inerentes à Arte” (PINHEIRO, 1996 p.4)

2.2. O Objeto Museológico e o Museu

A distinção entre um objeto e uma obra de arte se dá devido ao tratamento direcionado, além de suas informações atribuídas, sua origem, quem fez ou sua relevância histórica, social e política, até mesmo o espaço que ocupa, aliás, um objeto comum pode ir e vir, enquanto uma obra não tem o direito de transitar por espaços comuns sem que tenha uma salva-guarda ou um propósito artístico. Um objeto pode vir a ser uma obra de arte,

enquanto uma obra de arte não deixa de ser obra e retorna a ser

objeto comum, uma vez que ela perde sua função primeira como citamos mais abaixo, na qual, ganha novas atribuições ao adentrar o espaço expositivo. A obra de arte é embutida de valores e informações, enquanto o objeto comum possui função objetiva na qual realiza o ato pelo qual foi construído e materializado.

Para um objeto adentrar um espaço museal, ele passa pelo processo de retirada do seu meio inicial, ou seja, perde a sua função e objetivo para qual foi projetado em sua realidade e passa a ser um objeto conservado, sendo assim; imortalizado ao ser introduzido na realidade da instituição museológica, se tornando um objeto museológico, que é um objeto detentor de informação para além de sua estética ou função. Este objeto se configura através da relação que existe entre o homem e a realidade (MENSCH, [s.d.], p.145), sendo um objeto que foi separado da sua realidade e transferido enquanto um representante de uma realidade ausente, distante ou já inexistente, o fato de ser elemento de um conjunto artificial, em que;

(...) os valores a ele agregados que lhe conferem o status de “bem cultural” - integrante, portanto do “patrimônio cultural” de um determinado grupo -, os critérios de seleção que determinam o que será preservado (e, conseqüentemente o que será condenado à extinção) e, (...) sua função de “documento” e de portador de informações (LOUREIRO, 1998, p 109)

Segundo Baudrillard (1972, p 94), objeto museológico tem duas funções: uma na qual o objeto pode ser utilizado e outra em que o objeto pode ser possuído. Já para Bellaigue e Menu (1994) o objeto museológico se sustenta da função de “religar o homem ao homem através do tempo e através do espaço”. Neste contexto, para Loureiro (1998), o museu é tratado enquanto “uma realidade codificada e artificial”.

De acordo com Peter van Mensch (1994) de que a museologia seria então o estudo dessa relação entre o homem e a materialidade, através da tríade museológica, “o homem, o objeto e o museu” (CURY, 2014, p.58) podemos contestar que a obra necessita se alocar a uma instituição museal, afinal, assim como Cury (2005) comenta, o processo de musealização, ou seja, a entrada de um “objeto-signo” dentro do museu está em constante discussão, pois o objeto é detentor de informação, uma vez que permeia sempre pela representação e valorização ou seleção e exclusão.

Para Cury (2006) o museu se apresenta à sociedade através da exposição, pois

é através da comunicação da exposição que os sujeitos terão acesso a poesia dos objetos, até mesmo como Dufrenne (1981) apresenta, de que uma obra se instala em uma exposição ou coleção, pois é neste momento que quando instalada ela será glorificada, consagrada e contemplada. “Mas por que é que a exposição (*Aufstellung*) da obra é um erigir (*Errichtung*) que consagra e glorifica? Porque a obra, no seu ser-obra o requer” (DUFRENNE, 1981, p.34)

(...) o universo do museu artístico permite percebê-lo como imprescindível instrumento para o conhecimento sobre a Arte. Assim como o museu de história natural, o museu de arte permitiu reunir, sinótica e sincronicamente, artefatos que se encontravam dispersos no espaço e no tempo, e que só através dessa operação de mobilização puderam ser comparados, justapostos, vistos como elementos de um conjunto, como passagens ou capítulos de uma história, posteriormente construída e narrada, a História da Arte. Também no processo de musealização da Arte percebe-se esse movimento de redução - o qual antecede aquele de amplificação possibilitado pela reunião em centros de cálculo do que estava anteriormente disperso. Esta redução é uma das mais frequentes críticas ao museu que, ao arrancar a obra de arte do mundo no interior do qual foi concebida, descontextualiza-a, causando, em consequência, um considerável dano em seu conteúdo informacional (LOUREIRO, 1998, p 126).

Para Latour (1996) o objeto seria um “móvel imutável” que pode ser carregado e permanecer conservado, sem se corromper, na qual dentro da abordagem de um museu enquanto centro de cálculo, em que na própria produção da informação enquanto prática concreta e material, envolveria “operações de seleção, de extração, de redução” que resolvem “a contradição entre a presença de um lugar e a ausência desse lugar” (LATOUR, 1996, p.24). Neste centro de cálculo, a competência do valor de informação atribuído ao objeto, estaria dado enquanto o seu valor maior, como desdobra o autor, de modo que todas as outras representações estariam reduzidas a esta, a obra em si, pois está agregada a este centro, a instituição museológica, que consagra a sua integridade e originalidade.

Pode-se pontuar então que a obra de arte, ou os objetos museológicos “(...) são selecionados com o objetivo de provocar o confronto do homem com sua realidade, realidade construída pelo próprio homem” (CURY, 2005, p.29), que ocorre através da sua musealização que é a “valorização dos objetos”. O processo de valorização de um objeto ocorre a partir da seleção e entrada ao museu, que passa então pelos processos de pesquisa, conservação, documentação e por fim, a comunicação (CURY, 2005, p.29). Para Castro (2007) o objeto é uma materialização da vida humana, na qual se indaga e constata seus processos de significações, na instituição museal, que passível de musealização, pode-se deslocar e multiplicar de sentidos, pois sua abordagem está diretamente ligada ao sujeito e

a sua realidade. Além do mais, o objeto é “algo lançado, jogado para frente, ou, em sentido genérico, uma coisa, um artefato, a realidade externa” (CURY, 2005, p.29), é através do objeto que uma sociedade se comunica, o objeto exposto, objeto comunicante, objeto museológico.

Na tentativa de se apegar ao real, de construir uma realidade, o museu provoca uma comunicação sensorial sobre o que não tem controle. Ao deixar de participar dessa dinâmica psicossocial, o museu afasta-se do público, volta-se para o mundo sagrado dos objetos. (CASTRO, 2007, p.44)

Diante da museologia enquanto o estudo do homem e a realidade, através da poética dos objetos, enquanto detentora de informação que deve ser comunicante, o objeto que faz parte do acervo do museu, é um “portal” de informação entre agentes sociais e está presente nessas instituições enquanto objeto museológico - obra de arte, já o museu não é apenas detentor de diversas informações mas o próprio agente comunicante, que através de enredos e objetos transpassa novas realidades com sentidos e valores.

No Estatuto de Museus, com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 o termo museu está representado pelo Art. 1º em que:

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (PLANALTO, L11904, 2009).

Segundo Cury (2005, p.14) um museu é uma “(...) instituição preservacionista e de comunicação, sendo que se agregam ao seu perfil institucional o caráter de meio de comunicar e a comunicação como função social”, pois é através da comunicação estabelecida entre o contato do sujeito com o objeto, no espaço museal, que o museu se faz visível na sociedade. A instituição museal então se responsabiliza pelo estatuto do objeto, de sua preservação e comunicação, com a própria instituição e a sociedade.

Nos Conceitos-chave de Museologia se designa enquanto:

Tanto pode designar a instituição quanto o estabelecimento, ou o lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio. A forma e as funções do museu variaram sensivelmente ao longo dos séculos. Seu conteúdo diversificou-se, tanto quanto a sua missão, seu modo de funcionamento ou sua administração. (DESVALLÉES;

Enquanto o museu como um termo em recorrente atualização e múltiplas interpretações com a contemporaneidade, o ICOM realiza pesquisas periódicas para uma nova definição de Museu junto de profissionais e a sociedade, em que no ano de 2022 em 24 de Agosto de 2022 a Conferência Geral do ICOM em Praga definiu o museu enquanto;

(...)uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos”. (ICOM, Conferência Geral, 2022, Praga)

O objeto então é visto enquanto possuidor de conteúdo informativo por Loureiro (1998), sendo um portador de informações (Mensch, 1984) em que ele possui as informações intrínsecas e a extrínsecas, na qual pautada por essa informação que se ditará seu valor e sua necessidade de conservação, em que o objeto museológico seria qualquer âmbito natural ou material, na qual merece devida preservação. Sendo assim, para Cury (2005) a base fundamental do museu é os princípios comunicacionais e educacionais de uma exposição, pois é por meio desta que a instituição conseguirá transportar informações e sensações através de seu acervo, dos objetos.

Ademais, os museus são centros culturais de espaços privilegiados da ação informacional (RAMOS, 2008) pois como pontua o autor “(...) cultura e informação, no mundo contemporâneo, são duas faces de uma mesma moeda.”, em que o centro cultural é entendido enquanto um “organismo de informação” (PASSOS, 1991, apud SILVA, 1995, p.46) que para Teixeira Coelho (1986) apresentado por (RAMOS, 2008, p.72) o espaço cultural seria assim, um espaço que produz e permite a liberdade do sujeito de obter acesso ao conhecimento, podendo discuti-lo, interpretá-lo, compreendê-lo diante da sua própria realidade com aquela exposta.

Enquanto centros culturais possuem este potencializador informacional e comunicacional, por serem detentores de conhecimento, história e memória, em que em seus espaços “tudo passa a ser informação” (RAMOS, 2008, p. 72), na qual o “conhecimento adquire um caráter dinâmico (...) Tudo passa a ser informação”. (PASSOS, 1991, apud SILVA, 1995, p.46). O Museu de Arte Moderna MAM-SP possui a missão de difundir toda essa informação que detém e estar em constante serviço com a coleção, os

estudos e a pesquisa, a incentivação da arte moderna e também contemporânea, tendo o objetivo de ser um espaço de liberdade para que o maior número de pessoas sejam capazes e livres para acessarem seu espaço e sua informação e conhecimento, acessando com facilidade a arte e suas informações.

Diante desses espaços enquanto detentores de informação e provedores de comunicação, abordaremos teóricas para a compreensão da informação e a comunicação, uma vez que os museus e as obras são espaços e objetos informativos e comunicantes com a sociedade. Aliás, uma instituição para Pinheiros (1992) é uma “memória cognitiva”. Deve despertar, estimular, na conveniência, no exercício da memória e nas múltiplas articulações, as transformações, a criatividade, num processo absolutamente dinâmico, contínuo - casa de criação.” (PINHEIRO, 1992, apud SILVA, 1995, p.41).

2.3. Informação e comunicação

Neste momento abordaremos teóricas como Loureiro (1998), Ramos (2008), Cury (2005) e outros já citados, para apresentar os termos informação e comunicação e suas relações, termos que de tão multidisciplinar vivem se desdobrando em debates e discussões para suas definições nas mais diversas áreas de conhecimento, sendo a Ciência da Informação uma ciência social aplicada multidisciplinar, uma vez que “se dedica ao estudo da informação, em sua amplitude e sob múltiplas perspectivas” (RAMOS 2008, p.29). Comunicação, “(...) Informação e conhecimento, portanto, possuem uma relação recíproca em que são, simultaneamente, elemento bruto, formador e consequência um do outro” (SILVA, 2001, p.3).

O conceito de informação também possui tanta pluralidade quanto arte e museu, porém, a informação ocupa um espaço e posição de centralidade no mundo contemporâneo como apresenta Ramos (2008) em Centros de Cultura, Espaços de Informação. Discorre a autora, que parte dessa centralização é devido a informação ser a “matéria-prima para tomada de decisão”, em que a sociedade se organiza e se define por meio da informação. Deste modo, a Ciência da Informação é uma área que possui como objeto de estudo a informação, na qual é um campo multidisciplinar com foco nas complexidades das questões informacionais (RAMOS, 2008, p.27).

Remonta da Grécia Antiga, a palavra informação vem de *informatio/informo* que com raízes latino *informare* detém o conceito de “(...) dar forma a alguma coisa (...)”

colocar em forma, criar, representar, construir uma idéia ou noção (...)” (Ramos, 2008, p.27), sendo o “ato de moldar a mente e o ato de comunicar conhecimento.” (Ramos, 2008, p.27), ou seja, informação e comunicação se entrelaçam indiretamente e diretamente, uma vez que a própria informação vem da comunicação, do ato de comunicar.

Complementando, Capurro e HjOrland (2003) também discorre sobre a informação como forma, como dar forma a alguma coisa, uma idéia, como a comunicação do conhecimento, acrescentando que apesar dessa definição a informação passa a ter sentido como uma “matéria para comunicar alguma coisa a alguém.” (Capurro e HjOrland, 2003) em que após a Idade Moderna, a informação vem sendo cada vez mais relevante e devido isso, torna-se multidisciplinar.

Difunde Ramos (2008) que a abordagem da informação está atrelada ao físico e o cognitivo enquanto paradigmas pragmático e social, sendo; “(...) um modelo que nos permite ver uma coisa em analogia a outra (CAPURRO, 2003); “(...) um processo de transmissão de mensagens de um emissor para um receptor.” (...) (Shannon e Weaver, 1949) entendendo a informação como objeto físico, passível de quantificação, padronização, classificação, controle e certificação.

A informação pode e deve ser compreendida enquanto o processo de atribuição de valores, sentidos e significados e também enquanto representação, um processo que se desdobra através das ações de seleções dessas informações presentes e da sua codificação e emissão (Araújo, 2001 p1), essas ações produzem um certo acúmulo de dados que são gerados ou transferidos convergindo em informação.

Assim, a partir de uma visão etimológica a informação pode ser conceituada como uma prática social que envolve ações de atribuição e comunicação de sentido (...) seja como processo de atribuição de sentido, seja como processo de representação para a comunicação, a informação comporta um elemento de sentido, ou seja, o objeto do ato de informar é o envio e a apreensão de sentido. (ARAÚJO, 2001, p1).

Dentro de uma perspectiva moderna, Ramos (2008) traz a “(...) informação como conhecimento comunicado (...)” em sentido de que não apenas os seres vivos são produtores, processadores e mediadores de informação, mas sim todos os tipos de sistema, (RAMOS, 2008, p.29) seja dos seres humanos, seja da tecnologia, seja dos objetos. Contudo, a CI tem a persistente preocupação com a informação, que seria uma problemática concreta social, que está direcionada ao sujeito que busca informação, sendo assim, “(...) o meio principal de acesso a uma compreensão do social e do cultural.” (LE COADIC, 1996, p.21)

A informação é então um elemento mediador das práticas e dos sentidos entre

os sujeitos e nesta pesquisa, entre os objetos, sendo através da comunicação de um determinado conhecimento que é possível adentrar em outras realidades, sendo a informação um “(...) elemento organizador da cultura; ela corresponde a uma maneira contemporânea de construir a cultura. (RAMOS, 2008, p.49).

Compreendendo informação, podemos neste momento ressaltar a comunicação que provém da relação entre os sujeito e os objetos no âmbito do espaço expositivo do museu, pois estamos falando de uma relação com a “(...) cultura material – aquela que se estabelece a partir da relação dos homens entre si mediada pelo objeto – e comunicação museológica – aquela mediada por instituições preservacionistas –” (CURY, 2005, p.), aliás como comenta a autora, as instituições museais trabalham sob a perspectiva da comunicação social, ou seja, agentes comunicantes.

(...)cultura e comunicação se articulam com educação porque o museu propõe um processo de (re)significação do objeto que se realiza no bojo da cultura material por meio da comunicação museológica, processo consciente para os participantes que aceitam, rejeitam, propõem, negociam o bem ressignificado. O próprio ato de musealizar – retirada do circuito comercial e inserção no circuito museal – é (re)significação cultural e é discutido com o público. A educação preconizada pelo museu é, sobretudo, de natureza atitudinal, pois se realiza na perspectiva da construção de valores patrimoniais. (...) (CURY, 2005, p.86).

Para Ana Lúcia Siaines de Castro (2007, p.xx) a comunicação é expressa na relação estabelecida do homem com o objeto, em que expressa a capacidade do homem de se comunicar e se representar, pois “(...) a arte e o objeto se mostrariam elementos essenciais ao homem e ao meio ambiente” pois, o sujeito se relaciona através do objeto, na qual mesmo sem vida, ele irá preservar o próprio conhecimento através da conservação de suas informações, pois dele e de sua integridade, glorificação e conservação os sujeitos sabem que sempre terão a onde recorrer, da onde vieram e para onde vão.

Pontua Loureiro (1998) que o sistema de informação no universo museal é o

que permite as conexões entre o homem e a realidade, através da conexão do mundo em que o estoque de informação do museu são as coleções museológicas, que devem ser instrumento de pesquisa, ou seja, os objetos enquanto documento detêm valor informacional. Dentro desse sistema de informação do objeto, podemos abordar brevemente a documentação museológica, que possui a função de controle e organização do acervo, a fim de preservar o objeto pela otimização do uso do mesmo, a partir desse referencial documental que dissemina os conteúdos informativos.

Pela tradição normativa do museu centrada no objeto, como se o objeto falasse por si só, muito recentemente é que passa a ser relevante o fato de o objeto ser depositário de toda gama de níveis informacionais. E a estrutura desta formação está a exigir uma normalização mais sistemática e uma análise metodológica voltada para as questões da realidade informacional museológica (CASTRO, 2007, p.95).

Como apresentado acima por Castro (2007), o objeto passa a ser compreendido como detentor de informação uma vez que ele por si só não é capaz de exprimir sozinho sensações e sentidos de uma realidade. Sendo assim, toda informação embutida no espaço expositivo através da curadoria só é e pode ser compreendida através da interação do sujeito com a exposição, em que diante de elementos constituintes que possuem o objetivo de transpor uma realidade e transpassar através da informação, conhecimento e sentido, produz uma comunicação que só se “materializa” diante do sujeito interativo com o ambiente, o que chamamos de comunicação museológica.

Na perspectiva da definição do ICOM “(...) para os museus, a comunicação museal aparecia como a partilha, com os diferentes públicos, dos objetos que fazem parte da coleção, bem como das informações resultantes da pesquisa efetuada sobre esses objetos.” (DESVALLÉES, MAIRESSE, SOARES E CURY, 2013), a comunicação então se apresenta através da sensibilidade dos objetos expostos, sendo que “não é essencialmente verbal, e não pode ser comparada com a leitura de um texto (Davallon, 1992). E o museu um sistema de comunicação que depende dessa comunicação, depende de uma

“(...) linguagem não verbal dos objetos e dos fenômenos observáveis. Ele é, antes de tudo, uma linguagem visual que pode se tornar uma linguagem audível ou tátil. Seu poder de comunicação é tão intenso que, eticamente, sua utilização deve ser uma prioridade para os profissionais de museus”. (Cameron, 1968).

Para compreensão da informação embutida no objeto museológico enquanto

foco dessa pesquisa, é necessário perpassar também pelo universo da arte, já que falamos de obra de arte inserida no contexto de um museu de arte moderna MAM-SP, bem como evidenciar a própria informação das obras diante do olhar da curadora Veronica Stigger, contudo, é necessário abordar e fundamentar os termos como Arte, Arte moderna, Feminismo e Feminino. Para isso abordaremos no próximo momento autores como Bell Hooks (2020).

2.4. A arte e o feminino

Enquanto o feminino retratado aqui se estabelece através da curadora Verônica Stigger, trazemos o discurso do livro Teoria Feminista de Bell Hooks (2020), em que Cardoso faz uma apresentação de que o feminismo é;

“(...)um compromisso ético, político, teórico e prático com a transformação da sociedade a partir de uma perspectiva antirracista, antissexista, antilesbofóbica, anti-homofóbica, antitransfóbica, anticapitalista. (...) uma convocação para a construção de uma nova ordem social.” (HOOKS, 2020, p.15)

O feminino para a curadora se estabelece para além dos gêneros, em que ela trás uma afirmação de luta feminista em que tenta dispersar e contradizer as características postas e rotuladas as mulheres, bem como, o fato de um discurso misógino em que o feminino está sempre atrelado a delicadezas, sensibilidade e apenas ao gênero mulher. No entanto, a autora apresenta bem o feminino enquanto potencializador artístico, criativo e modo de ser e estar liberto de qualquer gênero, sendo assim, o feminino passível a qualquer pessoa, principalmente no campo das artes. O feminino enquanto potencializador artístico.

Nas pesquisas de arte e feminismo, muito vemos ser reforçado na década de 1960, como ponto de início do movimento feminista no Brasil que deu início a indagações sobre as artes e a própria História da Arte. As manifestações que surgiram e ganharam força nesta época política cresceram por meio das lutas e das ações artísticas, em que a sociedade expressava sua voz e então apresentava as insatisfações com o atual governo, de maneira que exprimiam o desejo às modificações sociais, políticas e econômicas, como apresenta Carmen Regina Bauer Diniz (2009), em que contrapunha as opressões estruturais coloniais de um patriarcado branco.

Vivemos, não apenas no Brasil, diversas reproduções da sociedade que se baseiam em um discurso machista e misógino, além de racistas, lgbtfóbicos, entre outras opressões que invisibilizam sujeitos devido ao gênero. Toda a movimentação de lutas e militância se apoiam na criação de artes, seja sujeitos com a criação de cartazes, rimas que ecoam nas multidões e demais artes plásticas e visuais, como exemplo podemos ressaltar o lambe-lambe, que tem um caráter de “se comunicar e se apropriar do espaço em que estão inscritos, ou seja, são desvios no discurso dominante” (SILVA, Hertha Tatiely, 2015) ocupando as vias urbanas. A arte é um ato político, possui voz e alcance seja ela verbal ou não verbal, sendo utilizada e interpretada enquanto reivindicação de padrões preconceituosos de vida, bem como os de valores culturais machistas e coloniais, relevantes para esta pesquisa. (SILVA, H. 2015).

Sustentando-se na análise feita pela Julia Moura Godinho (2014) em “Mulheres Artistas em Revolução: Museologia, feminismo e arte”, podemos ressaltar que a arte fala, expõe e expressa os sentimentos de uma sociedade ou indivíduo. A arte é um ato político, uma manifestação artística que ultrapassa gerações, que vem como ativismo para novas possibilidades e realidades, novas expressões e identidades, novos locais a se adentrar, se assemelhando ao feminino, uma expressão de identidade e sentidos.

Os movimentos de luta, bem como o movimento feminista se fortalece na interação com a arte (GODINHO, 2014, p.XX), uma vez que muitas artistas se basearam nessas formas de opressões para criar uma comunicação com o outro, um meio de possuir visibilidade enquanto mulher e artista e também tornar consciente a sociedade, além de fomentar e valorizar artistas mulheres que uma vez foram invisibilizadas devido a misoginia que engloba a sociedade, além de compreender a arte como potencial pra além de gênero.

Muito se desdobrou nas instituições artísticas e de fomento à cultura em relação a uma busca por justiça, em que a luta feminista trouxe a tona diversas artistas que um dia foram invisibilizadas, pois uma das problemáticas sobre a invisibilidade de mulheres nos meios artísticos estava na própria maneira de organização de discursos das instituições, uma vez que se organizavam através de discursos excludentes, misóginos e preconceituosos que visavam e valorizavam a priori apenas homens (GODINHO, 2014).

A partir destas pesquisas, além de novas descobertas de mulheres importantes em diversas áreas, organizações sociais se formaram a fim de visar e valorizar não apenas mulheres que haviam sido apagadas com o passar do tempo e invisibilizadas por serem mulheres, mas de uma nova rede de mulheres contemporâneas a fazer história, para além

de serem mulheres, mas enquanto intelectuais e inovadoras, enquanto artistas.

Enquanto musas, modelos, esposas, amantes, mães e filhas, mas raramente enquanto artistas”, ao longo da história as mulheres se viram representadas por homens artistas, mas não tiveram o merecido reconhecimento enquanto produtoras de imagens. No entanto, isso não significa que não houve mulheres artistas ao longo da história. A partir das primeiras análises feministas na história da arte, muitas artistas foram tiradas da sombra dos homens artistas possibilitando novas releituras sobre a história da arte em relação a diferentes períodos (GODINHO, 2015, p71)

Como a própria autora observa, mulheres foram apagadas durante a história e o feminismo é capaz de ressurgir essas mulheres, apresentando novos pontos de vista sobre a própria história. Mesmo com essa corrente de valorização e visibilidade, mulheres artistas ainda precisam utilizar-se desta nomenclatura “mulheres artistas” enquanto artistas na contemporaneidade, entretanto homens usufruem apenas do uso de artistas, sendo a nomenclatura artista já direcionada ao homem, fazendo com que não seja necessário homens se afirmarem “homens artistas”, sendo ainda visível um forte machismo enraizado na nossa sociedade.

Aliás para Bell Hooks (2019), o feminismo é uma política transformadora, mas que necessita e deve ser pautada para além das contraposições de uma dominação patriarcal, em que utiliza dessa ferramenta para estabelecer uma relação de combate e competência, colocando o homem contra a mulher, argumentando que a revolução feminista deve ser construída com amor e solidariedade, uma sociedade em união.

O fazer artístico e suas produções feitas por mulheres esteve e permanece a estar fortemente associadas a estereótipos machistas, quando não apagadas, em que propunham que as criações feitas por mulheres eram sempre de caráter feminino, a feminilidade, sendo “decorativo, delicado, sentimental e amador” (GODINHO, 2014), uma questão muito debatida no feminismo, uma vez que se discute essa construção social colonial opressora.

É nesta questão que evidenciamos a arte enquanto uma fonte de informação, enquanto um ato político, pois é através da arte que muito se desdobrou o movimento feminista e vice versa, ou seja, dos desdobramentos artísticos que uma organização social política, o feminismo, se comunicava com todo o restante da sociedade, além da própria arte enquanto comunicação, aqui também temos a própria arte enquanto ferramenta

política, divulgando, enaltecendo e propagando mulheres através do meio comunicacional que é a arte.

As atividades, concernentes aos movimentos feministas, foram aos poucos sendo organizadas. Na fase que começou a ser conhecida como “A primeira onda de feminismo” (First Wave Feminism), mulheres artistas deleitaram-se em realizar performances, organizar instalações, penetrando num mundo até então proibido, valendo-se de imagens da vagina e de sangue menstrual, posando nuas e introduzindo a prática de formas ditas inferiores da arte, como bordados e cerâmicas. Estas formas utilizadas provocaram reações de um grupo de artistas que ao absorverem as lições do pós-modernismo acusaram os procedimentos artísticos como essencialistas, ao destacar, através de diferentes ações, aspectos referentes à essência feminina. Consideravam ainda pior o fato de que, para mostrar esta essência, as mulheres utilizavam expressões utilizadas pelos homens: mulher como natureza, como corpo, como emoção, transformando assim as qualidades consideradas negativas, como positivas (DINIZ, 2009, p.37).

A arte trouxe, então, não apenas benefícios para a própria história, mas também a possibilidade de sujeitos ocuparem novos espaços, a arte fortaleceu o movimento feminista assim como o próprio movimento trouxe novas vertentes para as artes, novas possibilidades de manifestações artísticas. É intrigante e satisfatório observar que as pessoas que estiveram na luta utilizaram e utilizam das artes enquanto ferramenta de comunicação, enquanto um material informacional e político.

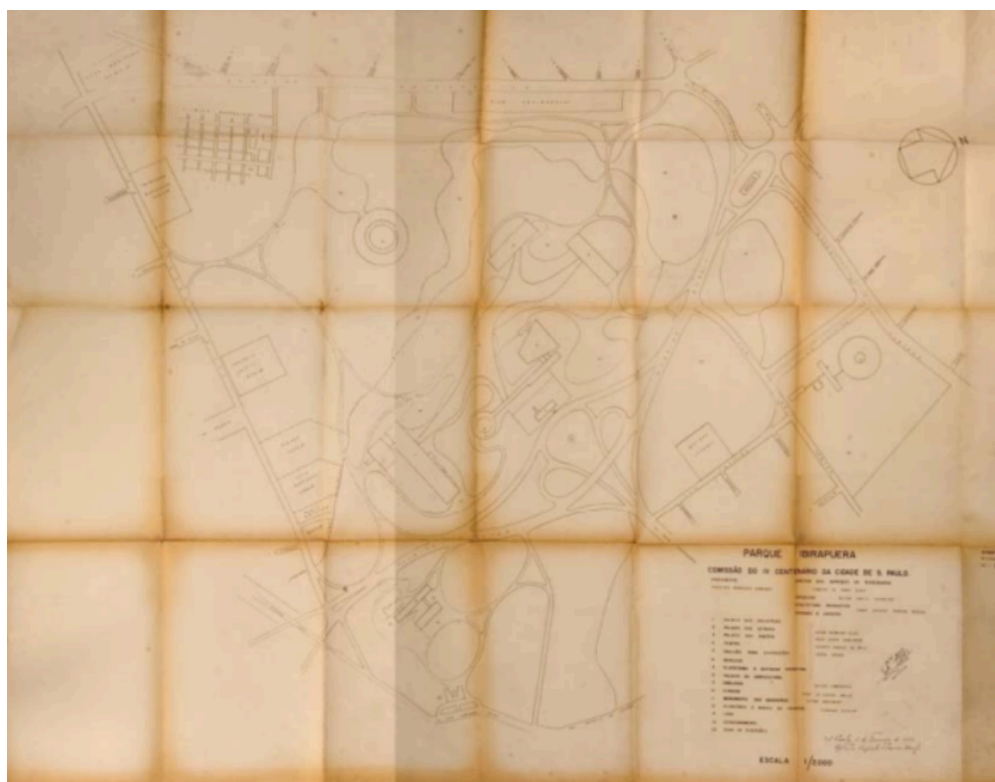
O feminino, o feminismo e a arte convergem nesta pesquisa através da relação que a curadora, diante do seu olhar poética disserta ao abordar o feminino como ferramenta poética, como modo de ser e estar atrelados a arte e ao fazer arte, ao criativo, lúdico e louco, além do feminino enquanto metamorfose, experiências corpóreas que, abordado nesta pesquisa, apresenta tal abordagem também como um ato feminista, tanto devido a argumentação da curadora que contradiz o feminino pelo viés misógeno e o aborda como algo que provém da natureza e que está contido em todo o ser vivo, para além da historicização que a própria Verônica Stigger faz, conceituando e abordando toda as problemáticas e situações que envolvem a mulher, a histeria, o feminino, a arte e a expressão.

3. “O ÚTERO DO MUNDO” FICA AONDE?

Neste capítulo iremos nos aproximar sobre o entorno do local onde ocorreu a exposição, sendo de grande relevância a própria missão da instituição museal, a aproximação e o diálogo para com sua comunidade e o próprio contexto em que a exposição e as obras de arte estão inseridas. A exposição “O Útero do Mundo” aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM-SP, esta instituição museal se localiza dentro do Parque Ibirapuera, uma potência urbana cultural. Contudo, iremos historicizar brevemente as instituições, a curadora e a própria informação diante de uma documentação primária, em que ambas se entrelaçam com a arte moderna.

3.1. O Parque Ibirapuera

Figura 1¹- Implantação dos pavilhões do Parque Ibirapuera, elaborada em 05 de Fevereiro de 1952, pela equipe de Oscar Niemeyer.



¹ Fonte: fundo “IV Centenário”, caixa 61, processo no. 878, AHMWL. Abud (BARONE, 2007, p.100).

Figura 2²- Vista aérea do parque em execução. Nota-se a utilização do vazio ainda não vegetado com um parque de diversões.



O Ibirapuera é o maior parque público de São Paulo, foi instigado enquanto “parque das indústrias e das artes” (BARONE, 2007, p.93), um espaço de urbanização extensa considerada um “símbolo do progresso da arquitetura nacional” (Correio Paulistano, 26 de Junho de 1954). Um espaço que pretendia arquitetonicamente e socialmente exercer uma representação autêntica da expressão estética nacional, ou seja, das influências do movimento modernista e também corbusiano, relativo do arquiteto Le Corbusier, movimentos presentes no Brasil, até por ter um coletivo de modernistas à frente deste projeto, bem como Oscar Niemeyer.

É relevante ressaltar que dentro dos parâmetros modernistas, a presença de água é um fator considerável, uma vez que se propunha “higienizar” as vias para a implementação do parque, na qual o evento de drenagem da água é uma forte característica da arquitetura moderna paulista, que se estende até os dias atuais, além da quebra dos valores estéticos passados, como busca pelo novo ou futurístico, uma busca pela quebra ou ruptura. Enquanto o estilo corbusiano provém do arquiteto Le Corbusier, “considerado um dos precursores do movimento moderno” (SILVA, MORAES e BORGES, 2018, p.593) no qual consistia na busca pelo inovador, pelo original e vanguardista junto da difusão do uso do concreto e do vidro, materiais que se adequaram às tecnologias, sendo visto como uma maneira de emergir uma tradição local e sintetizar o racionalismo internacional, como apresenta os autores. As principais características corbusianas são;

2 Fonte: Centro de Documentação “Francisco Matarazzo Sobrinho” do Arquivo Histórico Wanda Swevo da Fundação Bienal de São Paulo.” Abud (BARONE, 2007, p.110).

Os Cinco Pontos da Nova Arquitetura são: planta livre (através de uma estrutura independente permite a livre locação das paredes, já que estas não mais precisam exercer a função estrutural); fachada livre (resulta igualmente da independência da estrutura, assim, a fachada pode ser projetada sem impedimentos); pilotis (sistema de pilares que elevam o prédio do chão, permitindo o trânsito por debaixo do mesmo); terraço jardim (transformando as coberturas em terraços habitáveis, em contraposição aos telhados inclinados das construções tradicionais) e janelas em fita (também consequência da independência entre estrutura e vedações, se trata de aberturas longilíneas que cortam toda a extensão do edifício, permitindo iluminação mais uniforme e vistas panorâmicas do exterior). (...) (POLIZZO, 2011, p.92 apud SILVA, MORAES e BORGES, 2018, p.593).

Além dos movimentos artísticos presentes, o parque também foi planejado com o desejo de suprir a falta de área verde na cidade e de se tornar um potencial exemplo de parques urbanos, tornando-se um ambiente de rica diversidade cultural, ambiental e artística através de suas características dos conjuntos paisagísticos e arquitetônicos. Localizado na grande metrópole que é São Paulo na Vila Mariana, em uma das regiões mais valorizadas da cidade (FAUSTINO e TELES, 2021, p.401).

Figura 3³ - Vista aérea da localização do Parque Ibirapuera na cidade de São Paulo.³

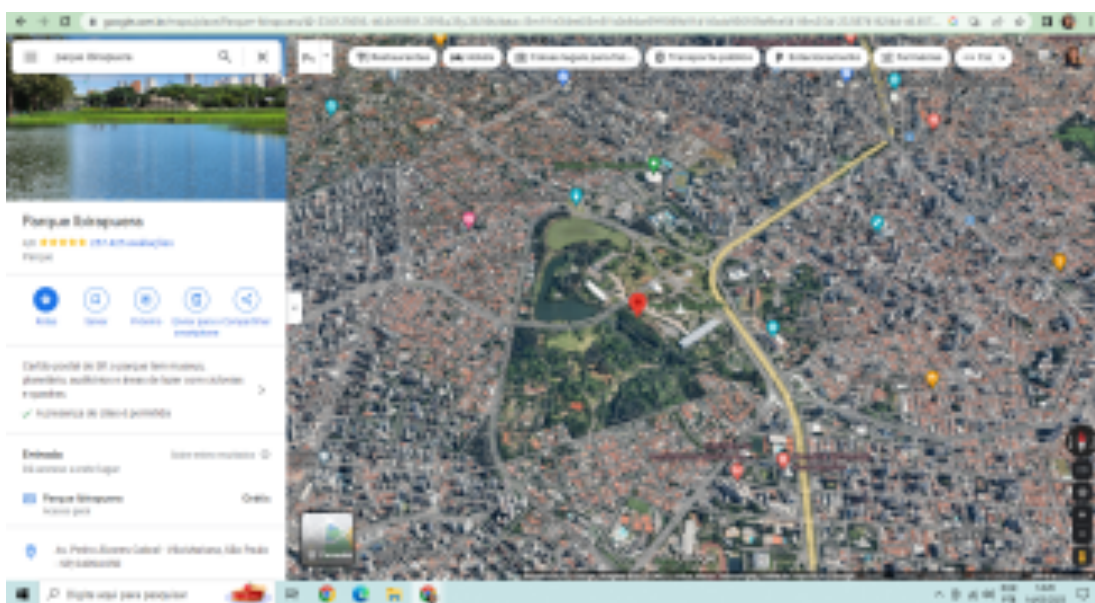
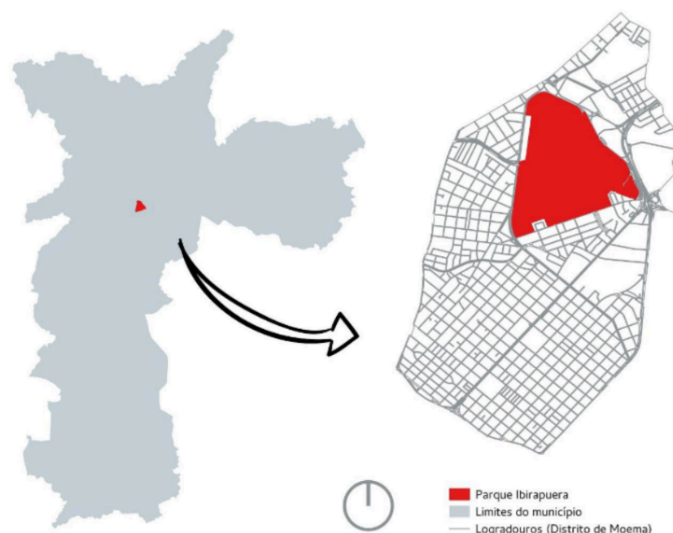


Figura 4⁴- Localização do Parque Ibirapuera no município de São Paulo. ⁴

³ Fonte: PrintScreen do Site do Google Maps Disponível em <https://www.google.com.br/maps/place/Parque+Ibirapuera/@-23.6125656,-46.6618931,3593a,35y,38.56t/data=!3m1!1e3!4m6!3m5!1s0x94ce59f1069d11d1:0xcb936109af9ce541!8m2!3d-23.5874162!4d-46.6576336!16zL20vMDk3X3E2> Acessado em 11 de Fevereiro de 2023, às 9:25.

⁴ Fonte: Faustino, D.U. Teles, R.M.S. Pesquisa de satisfação em parques urbanos: um estudo no Parque Ibirapuera (SP). Revista Brasileira de Ecoturismo, São Paulo, v 14,n.3, ago-out 2021, pp. 391-416. Pag 401.



O espaço do Parque do Ibirapuera é reconhecido então como área verde de importante valor sócio-político-cultural, além de ser um dos destinos mais procurados e habitados pela população paulistana e os turistas que por ali permeiam, sendo o parque urbano mais relevante da cidade e um dos principais polos de lazer e cultura como apresenta Faustino e Teles (2021). Seu primeiro projeto ainda foi feito em 1929, porém é em 1954 que como festejo aos 400 anos de São Paulo foi inaugurado (BARONE, 2007, p.6).

Ademais, ressalta Barone (2007) que antes de ser um parque, as várzeas do Ibirapuera era território ocupado pelos povos originários, na qual por conter um lençol freático superficial, muitas espécies arbóreas apodreciam, o que originou seu nome Ibirapuera que vem do *Ybi-ra-puêra*, que significa árvore apodrecida. Ali se instituiu com a colonização, um pasto de animais, em seguida diante do descuido e abandono do espaço se tornou abrigo e ocupação de moradores de rua que formaram uma favela, na qual foi removida e sub alocada pela prefeitura num ato de "higienização" (BARONE, 2007, p.24) que mais a frente, somente fora da gestão de Pires do Rio que se concretizou, devido os conflitos políticos e jurídicos da época.

Localizado então entre bairros de classe média e alta e as diversas áreas, as fortes relações com o modernismo como apresenta Barone (2007) foi também postas devido a influência do Governador do Estado, Lucas Nogueira Garcez e o prefeito Armando de Arruda Pereira que designou Ciccillo, o Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) enquanto coordenador geral do IV Centenário de aniversário da Cidade de São Paulo em que lhe eram atribuídas atividades relacionadas à “exposição nacional e

internacional, industrial e agrícola e artística”, em que aproveitou do evento e do processo de revitalização para divulgação do modernismo e promoção das artes e da cultura a um maior número de pessoas possíveis, sendo um dos seus principais interesses e projetos pessoais (BARONE, 2007, p.90).

“O Ibirapuera representava a consolidação desses interesses materializada na formação de um espaço para a classe média em formação, ampliando por meio da educação do povo para uma nova sociabilidade. Não era a classe média que exigia um Ibirapuera. Era o Ibirapuera, por meio de seu programa, que intentava forjar uma classe média para São Paulo durante os 50 anos. (BARONE, 2007, p.126)

Ciccillo possui direitos e poder para todos os assuntos que dizem respeito ao parque, ou seja, para além das comemorações do centenário mas também da própria urbanização do parque. Para Ciccillo era necessário então que grande parte da população pudesse alcançar esse espaço, as artes, a cultura e o lazer, não apenas como meio de acessibilidade ao parque, mas como meio de promoção da arte moderna e da cultura, o que o instigou a insistir na criação de edifícios fixos e permanentes para realização de feiras, exposições e atividades, principalmente para a realização da Bienal de Artes de São Paulo em que então deixaria de investir em pavilhões temporários, pois sediando “sua Bienal em um edifício público, Ciccillo poderia institucionalizar definitivamente seu projeto, disseminando assim a arte moderna para o público de São Paulo” (BARONE, 2007, p.92).

Figura 5⁵ - Ciccillo Matarazzo discutindo o projeto e em visita às obras do Parque Ibirapuera.⁵

⁵ Fonte: Centro de Documentação “Francisco Matarazzo Sobrinho” do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo Abud (BARONE, 2007, p.109).



Contudo, a junção de Ciccillo e Niemeyer resultou num parque que atingiria “a vanguarda da vanguarda” (BARONE, 2007, p.105) tanto em questões arquitetônicas quanto paisagística e artística, em que cumpriam com a missão de difusão das artes mas também com seu papel sócio-político, como aponta a autora. Pois evocava nacionalmente e internacionalmente uma imagem moderna do estado de São Paulo, na qual seria visto enquanto potência então de uma nova vanguarda, uma concepção inovadora, fantástica e moderna. Uma imagem inovadora instalava-se sobre a cidade, tornando-se uma referência enquanto metrópole de imagem futurista (BARONE, 2007, p.111).

Figura 6⁶ - German Lorea. Fotografia do Palácio das Exposições, com senhora e criança andando sobre a terra. A imagem foi publicada na matéria “Nasce Ibirapuera”, na Revista do IV Centenário de São Paulo, São Paulo: Abril, 1954.⁶

⁶ Disponível em: <http://www.abril.com.br/especial450/materias/lorca/index.html>, acessado em 12 fevereiro de 2007. (BARONE, 2007, p 115)



Entre as diversas feiras, exposições e manifestações de culto a promoção artística e cultural no Parque Ibirapuera, era previsto a II Bienal de Arte Moderna e a II Exposição Internacional de Arquitetura (BARONE, 2007, p.122), neste momento as artes modernas já estavam completamente incorporadas à programação do Ibirapuera aponta Barone (2007), pois já fazia parte dos planos a permanência dessas manifestações artísticas por meio das Bienais, em que, ocasionaria também mais tarde o nascimento do Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM-SP.

A permanência das Artes Modernas em espaços fixos se deu muito devido Cicillio, já que o mesmo pretendia ter forte controle sobre o desenvolvimento das artes plásticas e também influência política nacional e internacional, sendo reconhecido enquanto “mecenas das artes” (BARONE, 2007, p.126), conseguindo apoio e amparo nas obras de acervo pro MAM-SP através do MoMA, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Contudo, uma ata de criação do MAM-SP, em 1948 foi assinada por diversos artistas e arquitetos, em que, de acordo com o crítico Paulo Mendes de Almeida, apresentado por Barone (2007), arquitetos como Eduardo Kneese de Mello, Roberto Cerqueira César, João Batista Villanova Artigas e Rino Levi foram alguns dos que assinaram e deram apoio a esta ata.

Não obstante iremos discorrer no próximo tópico um pouco da história do MAM-SP, sua relevância e sua potência artística, cultural e social, além de importante meio da propagação da exposição ocorrida, que diante de seu acervo fez-se presente, sendo “um lugar para uma parada das artes plásticas” (ALMEIDA, P. M. Op. Cit. 1976, Abup

BARONE, 2007, p.123).

3.2. O Museu de Arte Moderna de São Paulo

Figura 7⁷ - Fachada do MAM-SP⁷

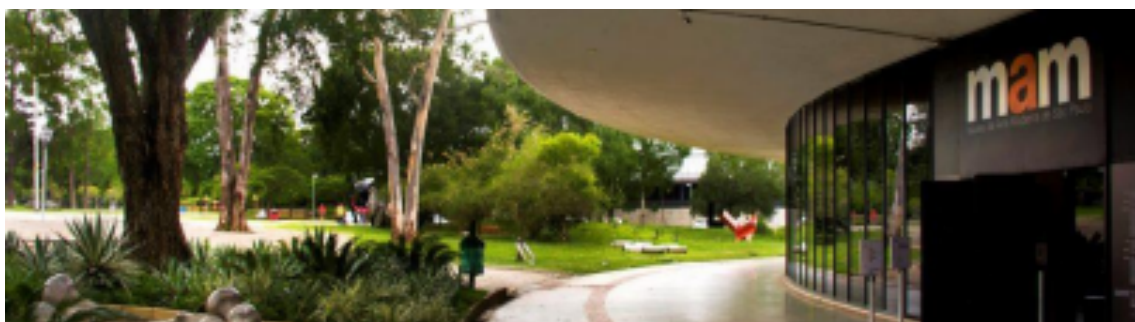


Figura 8⁸ - Vista aérea da localização do Museu de Arte Moderna MAM-SP em relação ao Parque Ibirapuera. Fonte: PrintScreen do Site do Google Maps.



O Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM-SP é uma instituição museal de importante formação do campo das artes, que possui fortes impactos nas ações de apoio à

⁷ Disponível em: <https://mam.org.br/institucional/> Acessado em 11 de fevereiro de 2023, às 10:33

⁸ Disponível em https://www.google.com.br/maps/place/Museu+de+Arte+Moderna+de+S%C3%A3o+Paulo/@-23.6075001,-46.6608369,3008a,35y,38.67t/data=!3m1!1e3!4m6!3m5!1s0x94ce59f15a4dc07d:0xca774b991d58e966!8m2!3d-23.5878333!4d-46.6556522!16s%2Fm%2F047bx_3 Acessado em 11 de Fevereiro de 2023, às 9:45

visibilidade de narrativas historicamente marginalizadas. Surgindo em 1948 através de um edifício estruturado por Oscar Niemeyer com adaptação por Lina Bo Bardi, o MAM se iniciou através de retrospectivas das artes nacionais e estrangeiras, bem como do desejo de ciccillo e diversos artistas e arquitetos da época, de criar um espaço fixo para promoção das artes modernas e plásticas (BARONE, 2007, p.127).

A criação do MAM-SP se estende entre duas vertentes, a que origina sua criação, ou seja, sua fundação e doação de acervo à Universidade de São Paulo USP, entre 1948 a 1963 e a que se estende até a contemporaneidade, em que seria a afirmação do museu enquanto uma das mais potentes e ativas instituições culturais, “com uma coleção representativa da arte brasileira moderna e, principalmente, contemporânea (no ano 2000 o museu contava com 3.300 obras).” (ENCICLOPÉDIA, Itaú, 2023)

Atualmente, o museu sem fins lucrativos possui cerca de 5 mil obras de arte moderna e contemporânea, em sua maioria brasileiras. Sua missão é a de “coleccionar, estudar, incentivar e difundir a arte moderna e contemporânea brasileira, tornando-a acessível ao maior número de pessoas possível” (Museu de Arte Moderna de São Paulo, s.d.⁹) O MAM-SP produz com desejo de alcançar o máximo possível de pessoas, ou seja, principalmente a sua comunidade, usufruindo do seu entorno, que em conjunto a diversas outras atrações e manifestações artísticas e culturais faz parte do Parque Ibirapuera, como a Bienal, o Jardim de Esculturas de Roberto Burle Marx, O Museu Afro Brasil, Museu de Arte Contemporânea, diversos jardins e áreas de contemplação a arte e cultura.

A instituição também conta em seu espaço com diversos ambientes como ateliês, bibliotecas, espaços alimentícios, jardins, auditórios e até possui atividades como “(...) cursos, seminários, palestras, performances, espetáculos musicais, sessões de vídeo e práticas artísticas. (...)” (Museu de Arte Moderna de São Paulo, s.d.¹⁰) além de contar com um amplo sistema de acessibilidade.

As exposições que permeiam a instituição de arte moderna, sempre recai sobre o experimentalismo, uma importante característica presente nas vanguardas enquanto característica das artes e das literaturas, uma maneira de se contrapor às normas e regras, bem como de produzir novas formas e práticas, como apresenta SOUZA (2019) o experimentalismo possui uma definição plural, em que;

O conceito de experimentalismo é duplo, podendo se referir tanto à prática experimental, de romper a tradição vigente e explorar a linguagem de modos inusitados, modos estes presentes na linguagem humana desde o início da história registrada. Pode referir-se também à corrente literária da arte portuguesa contemporânea, que tem como norte

⁹ <https://mam.org.br/institucional>

¹⁰ <https://mam.org.br/institucional>

Além do mais, o MAM-SP usufrui de diversos espaços, tanto dentro quanto fora do edifício, como diversas atividades que aclamam pelos sujeitos do seu entorno, como o Panorama da Arte Brasileira em que realizam um mapeamento de produções contemporâneas por todo o Brasil, a fim de localizar, documentar e difundir a arte e novas tendências brasileira, seu crescimento e seus interesses. Uma instituição que a todo momento demonstra seus objetivos em sua divulgação, na qual permanece com pretensão de “ser um espaço de divulgação das novas tendências, difundindo artistas contemporâneos nacionais e internacionais por meio de exposições, publicações e cursos.” (ENCICLOPÉDIA, Itaú, 2023).

Na área das exposições, são realizadas formação de público e ações educativas, bem como mediação. As obras que fazem parte do seu acervo, contam com exibições em espaços expositivos tanto fora quanto dentro do País. Além do mais, seu acervo e suas exposições também são contemplados através de cursos e oficinas nas áreas das artes, fotografias e crítica de arte. O museu ainda conta com meios de comunicação e informação como as Revistas trimestrais, que distribuídas gratuitamente possuem o intuito de difundir seus conhecimentos de maneira acessível ao seu público e em

bibliotecas públicas, além de manter o projeto “Cinemateca Brasileira” a exemplo e admiração do museu americano, Museum of Modern Art MoMa em Nova York. (ENCICLOPÉDIA, Itaú, 2023)

Como apresentado no site da instituição museal e no Enciclopédia Itaú Virtual, O MAM-SP é uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos, ou seja, é fundamental para a permanência do museu o apoio de iniciativas privadas e a constância na participação de sua sociedade, em que através de leis de apoio e incentivo de renúncia fiscal o museu se estabelece, uma instituição como “museu vivo” (ENCICLOPÉDIA, Itaú, 2023, Verbete), em que a ação didática é o seu principal eixo. Além do mais, toda a participação do entorno, seja dos outros pontos culturais existentes no parque quanto da própria sociedade que ali se estabelece, permanece sendo de fundamental importância que essas relações participativas se mantenham para a própria existência do espaço quanto da própria difusão do seu conhecimento.

Podemos pontuar então que a própria instituição museal MAM-SP é um universo informacional como pontua Loureiro (1998) e o seu acervo a fonte de informação, além do mais, a missão do MAM está em difundir seu conhecimento ao máximo de pessoas, e ele está localizado dentro do Parque do Ibirapuera junto de um conjunto de atrações culturais, artísticas e turísticas, para a comunidade ou para o visitante.

Uma instituição que inicia suas práticas em seu entorno, com sua comunidade e as estende para além, tanto através de atividades por todo o país quanto de exposições estrangeiras ou online, um ótimo exemplo enquanto potencializador de um discurso de poéticas femininas nas artes e de compromisso com sua comunidade, uma fonte constante de informação.

Figura 9¹¹ - Infraestrutura (com localização aproximada) do Parque Ibirapuera



O Parque Ibirapuera é o entorno do Museu de Arte Moderna de São Paulo, importante contexto para o próprio museu, uma vez que faz parte da instituição museológica cumprir com o diálogo da sua comunidade. Além do mais, assim como debate Cury (2005), toda a comunidade deve envolver os campos exploratórios museais, sendo o museu uma instituição que instaura questionamentos e sentimentos de representatividade adequados à missão da instituição, bem como a incorporação direta dos sujeitos daquela comunidade.

Comenta ainda a autora que a inserção dos sujeitos da comunidade no espaço museal, no sentido participativo, torna a experiência mais real, num dado momento em que esse público visto pela instituição enquanto integrantes trás aos próprios sujeitos a sensação de legitimidade e de veracidade, valorizando e se compondo a própria instituição e por vez, a própria história. Deste modo, Cury (2005) afirma que discutir comunicação em um museu é extremamente necessário, pois:

É inevitável posto que todos os museus, independente de tipologia, são instituições culturais e cultura e comunicação estão imbricadas, tanto que

¹¹ Fonte: “elaborado pelos autores com dados de Geosampa, Plano Diretor do Parque Ibirapuera e Google Road (Abud (FAUSTINO e TELES, 2021, p.403)

podemos falar em comunicação social. O museu formula e comunica sentidos a partir do seu acervo. Esses dois atos, formulação e comunicação, são indissociáveis e, por isso, atribuem a essa instituição o papel social (CURY, 2005, p.5).

Neste sentido, podemos ressaltar através de Cury (2008) que as questões da comunicação no museu e da comunicação museológica não possuem o mesmo significado, na qual a comunicação no museu estaria atrelada às próprias ações e informações do museu para com o seu público, e a comunicação museológica seria aquela que, interligada, seria um fator proveniente da exposição, uma questão que advém da museologia e a relação interação sujeito-obra, mesmo que ambas estejam indiretamente ligadas, pois a comunicação em museus se reflete na comunicação museológica, já que uma fundamenta a outra.

Para além de todas as diversas características e ímpetos que se desdobram no Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM-SP, podemos explorar também a relação que a instituição faz e dedica para a promoção das artistas mulheres, um viés feminista que parte pra além de uma reparação histórica mas como promoção e acesso das mulheres nas artes e na instituição. Além do mais, o desenvolvimento e a nova onda do feminismo (FRASER, 2007, p.291-308 Abup Ferraz, 2021, p.158) nos últimos anos coincide diretamente no fato de que “com a intensificação de eventos e publicações de arte sobre o tema nos últimos anos no Brasil” (FERRAZ, 2021, p.158-159), tema que iremos retornar e discorrer no capítulo 4.

Atualmente, desde de 1990 a instituição se encontra sob direção de Milú Villela, e conta com fortes desenvolvimentos políticos de constante “aquisição de obras e valorização de seu acervo” ((ENCICLOPÉDIA, Itaú, 2023, Verbetes), bem como difusão e produção de diversas exposições, bem como “O Útero do Mundo”, exposição estudo de caso desta monografia e que ocorreu em 2016, sobre a direção de Milú, com curadoria de Verônica Stigger, curadora que iremos abordar e apresentar no próximo tópico.

3.3. A Curadora

Uma das autoras brasileiras contemporâneas mais premiadas, Veronica Stigger é escritora, jornalista, crítica de arte e curadora. Graduada em Biblioteconomia e Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul entre 1991 e 1994, fez mestrado na Universidade do Vale do Rio dos Sinos com a tese “Mitomorfose? A mitologia greco-romana na obra de Pablo Picasso” no ano de 2000 e obteve título de

doutorado na Universidade Federal de São Paulo USP em 2005 com a tese “Arte, mito e rito na modernidade: a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevich, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp”, ambas aprovações na área da Ciência da Comunicação com ênfase em vanguardas históricas, mito e arte, abordando literatura e linguagem, arte moderna e mitologia greco-romana. (ESCAVADOR, acessado em 23 de Junho de 2022).

Gaúcha, nascida em 1973 em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Pesquisadora do pós-modernismo, ela abrange a literatura experimental e pesquisa as relações entre arte, mitos e ritos na modernidade. É uma importante figura dentro das lutas e principalmente do feminismo e das vanguardas, sempre apresentando seus pontos de vista enquanto sujeito da sociedade, uma vez que pontua ela mesma em uma entrevista: “Enquanto homossexuais, transexuais, prostitutas continuarem sendo perseguidos, ficar em silêncio é uma forma de convivência com os agressores” (STIGGER, Verônica. Itaú Cultural. Veronica Stigger - Série Cada Voz (2019). Youtube, 12 de out. de 2016).¹²

Mulher viva no ambiente artístico e nos espaços museais. Não teria curadora mais apta para se tratar diante desta pesquisa, uma vez que ela acerca às questões de arte moderna e contemporânea, pelo viés vanguardista, moderno e pós moderno além de intelectual da ciências sociais e da comunicação, ela examina as literaturas brasileiras e dispõe de sua pessoa enquanto sujeito, ao se adentrar em ambientes de tensões, como os mitos, ritos, corpos, metamorfose e feminino. Ademais, ela participou de exposições com desdobramentos semelhantes, como corpos e metamorfoses, sendo as exposições “Variações do Corpo Selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo” que ocorreu no SESC Ipiranga, no ano de 2015 em São Paulo e a exposição “Maria Martins: metamorfoses que esteve presente no MAM-SP em 2013.

Verônica foi curadora da exposição “O Útero do Mundo”, na qual através de suas pesquisas iniciou uma relação entre os mitos da histeria, a literatura de Clarice Lispector e as artes plásticas, interligando todos esses contextos da arte moderna e da literatura ao universo feminino, ao poder feminino ou ao ato feminino nas artes. A curadora é sem dúvidas um forte potencial de mulher viva enquanto apresentadora de informações, aliás, através da sua curadoria, que o MAM obteve uma exposição que retratasse e comunicasse esse mundo da histeria e do fazer arte enquanto sentir feminino para além de gênero. Assim como cita Flávia Biff Cera (2011), em um artigo que fala sobre uma das escritas de Stigger;

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bgQ3YpQ5gMg&t=24s> acessado em 10 de Fevereiro de 2022).

(...) Verônica é sempre certa quando abordada sobre esses chamados “absurdos”, basta ler qualquer entrevista e encontraremos suas declarações de que as pequenas doses de crueldade narradas acontecem corriqueiramente. Ou seja, não se trata de uma denúncia do espetáculo, porque está tudo aí, tampouco de constatar a anestesia da sociedade contemporânea que assiste esses episódios todos os dias e está congelada diante da catástrofe. Sem moralismos ou tentativas de conscientização, e sem ingenuidade, Veronica transita entre o real e o imaginário, entre o acontecimento e a fantasia com uma proposta radical, e não complacente, de articulação do corpo que produz e recebe excesso. (CERA, 2011, p.1).

É desses desdobramentos pautados pela Verônica (2016) que com base nas literaturas de Clarice Lispector (1964, 1977 e 1998) que se faz tão pertinente a curadora quanto a exposição, características indubitáveis para o estudo de caso desta pesquisa, uma vez que abordamos obra de arte, informação, comunicação, arte moderna, feminino e mitos. Ademais que os próprio temas abordados por Stigger, citados aqui, são a própria informação obtida da relação entre o sujeito e a obra de arte, ou seja, tanto a curadora e seus aspectos individuais quanto a curadoria proposta por ela convergem com esta monografia, já que ambas pretendem evidenciar e comunicar a informação diante da obra de arte, ela diante da exposição e eu enquanto escritora desta monografia.

3.4. “O Útero do Mundo”

A exposição “O Útero do Mundo” promovida em conjunto e com apoio do Ministério da Cultura e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), local em que se realizou a exposição, ocorreu entre os dias 05 de setembro ao dia 18 de dezembro do ano de 2016. A exposição de curta duração partiu da pesquisa realizada pela escritora e crítica de arte Veronica Stigger, que idealizou a curadoria da exposição em conjunto do acervo do MAM, reunindo 275 obras dos mais variados suportes (Site do MAM-SP, 2016)¹³

Figura 10¹⁴ - Exposição “O Útero do Mundo” no MAM em 2016. Catálogo.

¹³ Disponível em <https://mam.org.br/exposicao/o-utero-do-mundo/> Acessado em 27 de Janeiro de 2023).

¹⁴ Disponível em <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf> Acessado em 23 de Janeiro de 2023



A pesquisa realizada pela curadora partiu do estudo de diversos textos fundamentais para a concepção da exposição, bem como do estudo de alguns pensadores que tratam e discutem sobre a “natureza da mulher” dentro da filosofia e da medicina, como Hipócrates, Platão, Sigmund Freud, entre outros. Era posto por estes pensadores a questão da manifestação histérica ser derivada do mau funcionamento do aparelho feminino, sendo assim associada como uma “doença” exclusiva do sexo feminino, em que o Útero era visto como um animal vivo dentro de nossos corpos, dos corpos apenas de mulheres. Evidencia ainda que a palavra histeria deriva do grego *hystéra*, que em português aparece como útero, do conexo latino *utērus*. (STIGGER, Veronica, 2016, p.7)

A curadora historiciza ao mesmo tempo que questiona a histeria e então, os corpos das mulheres, ela propõe produzir uma poética do corpo, ou seja, de uma histeria ligada a animalidade, do corpo que se extravasa em gestos, movimentos e lugares. Notabiliza a curadora de que *“O feminino e o poético convergem pois são, respectivamente, o princípio e a prática da errância, da instabilidade, em suma, da diferença e da loucura”* (Alexandre Nodari, “De Onde Vem a Poesia?”) apresentando com fundamentação as maneiras em que a mulher, o feminino e os corpos eram retratados nas artes antigamente e que muito reflete ainda na contemporaneidade, ao ponto em que produz seu olhar sobre o feminino.

Clarice organizou um pensamento simultâneo da forma artística e do corpo humano como lugares de êxtase e de saída das ideias convencionais, tanto da arte quanto da própria humanidade (STIGGER,

Para instigar a questão corporal e do feminino, a curadora se apropriou da literatura e da psicanálise da grande escritora brasileira Clarice Lispector, em que é posta em evidência para além de escritora, mas também como formadora de conceitos. “Água-Viva”, “A Paixão Segundo G.H.” e a “Hora da Estrela” foram obras literárias da qual Verônica Stigger se apropriou de conceitos para a concepção da curadoria da exposição, organizando-a em três principais conceitos, sendo “Grito Ancestral”, “Montagem Humana” e “Vida Primária”, trazendo assim uma poética para além da historicização da histeria, em que ela aborda trechos e conceitos dos livros para abordar a relação da mulher com a sua animalidade.

(...) é a grande pensadora dos devires de nossa literatura – e de nossa filosofia: Oswald, Rosa e Clarice são os maiores pensadores brasileiros do século 20, no sentido de serem os autores que deram a maior contribuição filosófica ao pensamento ‘ocidental’ oriunda de nosso país. (Ibid, 2016)

Contudo, apresenta o presidente do MAM-SP, Milú Villela que este tema é indubitavelmente relevante para a instituição, pois “é ressaltado pela maneira inovadora com que ele é explorado, que reúne elementos da psicanálise e da literatura de Clarice Lispector”, pontua ainda que o diálogo existente entre a literatura e as artes visuais passa a ser intensificado, uma vez que propõem os temas nos espaços educativos do museu, tornando-os uma ação educativa acessível a todos os sujeitos (Villela, Milú. 2016, p.3).

4. O OBJETO DE ARTE É INFORMAÇÃO

Essa monografia tem como pesquisa o estudo de caso da exposição “O Útero do Mundo” ocorrida no ano de 2016 no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MASP sob curadoria de Veronica Stigger. A investigação centra-se nos enlaces entre Arte, Comunicação e Informação os quais resultam nos indícios da obra de arte enquanto fonte de informação. Pela análise do olhar da curadoria estabelecida por Stigger, esta pesquisa evidencia como objetivo a estipulação da relação entre a obra de arte e a informação, reconhecendo assim a fonte de informação embutida na obra de arte, recorte deste trabalho, característica primordial para a comunicação museológica. Através da pesquisa de documentação primária e desdobramentos, recorre-se à fundamentação teórica embasada em uma significativa parcela de mulheres, sendo teóricas, pesquisadoras e artistas. Abrangendo a relação do sujeito com a obra de arte, assim como passamos brevemente pela instituição, sua missão e o seu entorno.

A obra de arte ressaltada nesta pesquisa se desenvolve da sua relação com o sujeito propagado na instituição cultural, ou seja, do objeto museológico que enquanto obra de arte inserida no museu, diretamente no espaço expositivo se torna capaz de produzir uma comunicação. Disserta Castro (2007) que somente da relação direta com o sujeito que a informação atrelada e embutida no objeto se estabelece, sendo então necessário em um primeiro momento para a emissão de informação, conhecimento e sentimento à existência da própria instituição cultural.

Deste modo, podemos contextualizar brevemente que os primeiros surgimentos de instituição culturais de salvaguarda no Brasil, surgiram apenas após 1980 com financiamento do governo, mesmo que existisse desde 1960 o Programa de Ação Cultural do Ministério da Educação e Cultura que visava a proteção e salvaguarda de artefatos, memória e história com menos êxito (COELHO, 1986, apud RAMOS, 2008, P.55). Vinculada por um panorama político, em que se tinha apoio e financiamento do estado assim como investimentos de associações privadas, houve um forte crescimento na idealização e construção desses centros culturais pelo Brasil afora. Ramos (2008) identifica que a instituição museológica surgirá se desdobra da ação cultural do século XX, ao citar Coelho (1997) em que se tinha na época o desejo de "preservar o patrimônio cultural e focaliza a obra de arte, não o usuário" (RAMOS, 2008, p.57), o que seria “o primeiro momento da ação cultural” estabelecida por Coelho (1997).

Consequentemente, esta ação fundava a instituição museológica uma vez que se buscava dar ênfase ao tratamento e transmissão das linguagens formais estéticas. Castro apresenta que um forte crescimento, ampliação e então preocupação pelos centros de salvaguarda se deu após o período da Segunda Guerra Mundial, um momento em que houve a necessidade de reforçar laços comunitários, ou seja, compreender o sujeito também enquanto potência e não apenas a obra de arte, fato que trouxe olhares para a arte e a cultura, pois “abre espaço para uma abordagem social da arte, deslocando o foco da obra de arte para o usuário, compreendido em seu grupo social.” (RAMOS, 2008, p.57). Enquanto o terceiro momento, posto por Coelho (1997) seria o surgimento da compreensão das ações culturais como instrumento de criação de projetos individuais, em que os espaços culturais produziram a ação de exercer um desenvolvimento ao sujeito e suas subjetividades, integrando-se como ambientes “de cultivo e desenvolvimento de um indivíduo que se reconhece e se afirma enquanto tal, (...)” (COELHO, 1997, p.34).

Para Coelho (1997) a ação cultural seria um conjunto de procedimentos que envolve recursos humanos e materiais, “(...) que visa pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural (...) leva em conta públicos determinados, procurando fazer uma ponte entre esse público e uma obra de cultura ou arte.” (COELHO, 1997, p.32). A ação cultural compreendida enquanto um processo de criação e organização que mantém o intuito de tornar possível que os sujeitos sejam aptos a compreender e acessar informações, diante do cenário existente e das condições necessárias, “inventando assim seus próprios fins no universo da cultura” (COELHO, 1997, p.33. Abup RAMOS, 2008, p.57).

Compreender as ações culturais também como um reflexo da necessidade da valorização do lazer aos cidadãos, em que o espaço de lazer seria um ambiente que indivíduos possam ter a liberdade de usufruir e consumir bens e serviços culturais, fez com que houvesse um forte movimento na criação e perpetuação dessas ações culturais, potencializando a criação das casas de cultural, espaço para gerenciamento dessas ações (RAMOS, 2008, p. 58). A criação desses espaços, denominados como centros culturais, são ambiente que demonstram preocupação pela gestão, difusão e compreensão da informação, além do mais, a criação desses espaços públicos de propagação de lazer, cultura e arte reflete na valorização, criação e enriquecimento de obras de arte, do patrimônio cultural, da informação artística e da comunicação social de uma nação (MILANESI, 1997, p.53 Abup RAMOS, 2008, p.58).

Ramos (2008) aponta que para intelectuais como Milanesi (1997), Cardoso e Nogueira (1995) e Nascimento (2004) comparam os centros culturais e instituições

museológicas com uma evolução de grosso modo das bibliotecas tradicionais, em que concomitantemente com as evoluções tecnológicas, do aparecimento de novos suportes, mídias e principalmente das tecnologias de informação e comunicação foram necessários “(...) novos mecanismos de acesso, seleção, organização e difusão das informações (...) foram desenvolvidos outros modos de registrar e acessar a informação (...)” (RAMOS, 2008, p.60). Enquanto as bibliotecas propagavam os olhares de uma instituição precária ou com pouco interesse e agrado, os olhares se voltavam ao centro cultural como um espaço animador, inovador e com atividades emocionantes.

Deste modo, podemos destacar a relevância do espaço cultural em meio a sociedade e ao próprio sujeito, mas principalmente a sua relevância enquanto espaço para o desdobramento do fomento e da difusão da arte e da cultura, espaços de ação culturais que devem privilegiar o acesso dos indivíduos a suas informações. Além do mais, pontua Castro (2007) que; “em seu perfil institucional, o museu não é um espaço neutro; como instituição que seleciona, guarda e transmite informações, constrói e define, sob determinado ponto de vista, um contexto social.” (CASTRO, 2007, p.42).

Os meios então de consagração e legitimação da obra de arte se dá dentro do museu ao terem espaços para sua exposição e assim, se relacionar com os sujeitos, em que o objeto é deslocado de sua função primária e é alocado a uma coleção e assim para dentro do museu, “(...) o objeto é acrescido de novos significados, de caráter objetivo e triunfante. O objeto extraído de sua origem agrega outro referencial. Passa a ser expressão museológica, exemplar de sustentação da verdade museológica.” (CASTRO, 2007, p.43). Tal objeto é transposto a uma instituição diante da sua capacidade de atender as especificidades institucionais, ou seja, ao ter capacidade de atender e ser atendido dentro das diretrizes da instituição.

Surgindo da materialidade, a autora ainda compreende que os museus criam o espaço para a permanência e sobrevivência dos objetos, por isso são eles deslocados do seu contexto e imortalizados na instituição museal, pois a seleção e organização de tais artefatos se dá na capacidade didática que os museus produzem em seus ambientes, em que a formação de um acervo se estrutura da seleção e exclusão de critérios pertinentes ou não de uma curadoria, em que se transpõe o objeto enquanto um “suporte simbólico” (CASTRO, 2007, p. 45) que garante uma representação autêntica. Enquanto a função de seleção é compreendida como uma representação sociocultural, de que “os objetos reunidos revelam não somente o mundo das relações sociais, mas, sobretudo, o universo da representação individual e coletiva.” (CASTRO, 2007, p. 45).

Neste momento, antes mesmo de uma obra de arte ser obra artística ou acervo museológico consagrado ou não, passamos por todo um processo chamado “musealização” (CASTRO, 2009, p.196) em que é o termo utilizado para o processo de entrada de um objeto ao espaço museal, ou seja, da retirada de um objeto que por possuir um “poder simbólico” (LOUREIRO, 1996, p.120) atrelado a cultura, sociedade, história e/ou memória é salvaguardado na instituição museológica, pois são os museus os espaços “reservados àqueles que detêm os meios necessários para essa apropriação simbólica” (BOURDIEU e DARBEL, 1992, p.166 Abup LOUREIRO, 1996, p.120).

Tendo como repertório Loureiro (1999) para compreensão da obra de arte enquanto um conceito plural, se aproximando de Dufrenne (1981) para desvinculá-la da estética tradicional, se distanciando da sua essência enquanto “bela”, a autora aborda Heidegger (1992) para apresentar a obra de arte como um “suporte coisal” na qual a obra é um resultado da sua verdade absoluta (LOUREIRO, 1999, p.119) e este suporte coisal seria referente a sua informação, o a mais, que a difere de um objeto social.

A arte então se destrincha enquanto um objeto em constante desejo de ser percebido, fato que evidenciado se torna relevante para a pesquisa, pois pode-se dizer então, que o objeto que produz a constante necessidade de ser contemplado, percebido e compreendido é o que o torna obra de arte, uma vez que o objeto só produz a necessidade de ser útil ao fim que o originou e a obra de arte para ser obra de arte requer um contato com “olhar puro” (BOURDIEU, 1996 abup LOUREIRO, 1999, p.120).

O “olhar puro” para Bourdieu (1996) seria a experiência da relação de contemplação da obra de arte, sendo “a experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e valor (...)” (BOURDIEU, 1996, p.323), ou seja, o olhar puro pode ser compreendido não apenas como a contemplação de um sujeito imóvel percorrendo os olhares sobre o objeto, mas enquanto um olhar puro e consciente de um sujeito que compreende que aquela obra exposta junto dos aparatos facilitadores produzem informação, são detentoras de conhecimento e estão ali como preenchedoras de uma lacuna faltante. Ademais, pontua Loureiro (1999) que o foco da arte está no fato dela ser um “sistema simbólico”, então a obra de arte que organizada estruturalmente e socialmente possui “poder simbólico”.

A obra de arte para ser obra de arte requer diversos fatores, como a interação entre o sujeito, uma vez que requer uma experiência com o olhar puro para que imediatamente ela produza sentido, simbologia e informação, o mesmo para a informação, que requer a experiência do sujeito com a obra de arte para imediatamente ser produzida e

assim percebida, apesar de já estar atrelada diretamente a obra, na qual foi produzida, relacionada e intencionada pela curadoria da exposição, um grande “sistema simbólico”, um sistema de informação e comunicação.

A evidência da informação da obra de arte nesta pesquisa se dá diante da compreensão do olhar curatorial estabelecido por Stigger (2016). Na qual a informação atrelada por ela a obra de arte pretende estabelecer a sensação de elogio à loucura, em que respeita a liberdade fora das amarras sociais e biológicas, retratando então a manifestação do corpo que reprimido no mundo diante da sociedade se manifesta diante do descontrole, da histeria e da impulsividade, um corpo e mente que gritam e gesticulam. Contexto que percorre a obra de arte exposta, na qual as sensações são transpostas do objeto ao sujeito diante da sua interação, tendo foco os desdobramentos que a curadora percorre sobre a histeria.

Como apresenta Stigger (2016), a histeria etimologicamente deriva do grego *hystéra*, que do conexo latino *utērus*, representa útero. Cita ainda a curadora que Freud (1913) o teor psicossomático como característica da histeria, uma vez que definindo como conversão, a expressão corporal surge do bloqueio como a não expressão e a repressão de conflitos. (STIGGER, 2016, p.7), enquanto na psicanálise, a histeria é retratada como uma “expressão corporal inconsciente de conflitos psíquicos e de um sofrimento emocional intenso, como se o próprio corpo fosse um vulcão que deixasse a lava escorrer continuamente, à espera de uma erupção que parece que nunca vai se concretizar” (FIORAVANTI, NOV 2005, edição 117).

A musealização, de acordo com Cury (2005), é o processo de seleção realizado pelo “olhar museológico” em que seleciona a entrada do objeto na instituição museal, ou seja, a transferência deste objeto para o museu, em que perde qualidades e ganha um novo contexto de valorização, em que afirma ao relacionar Chagas (1996), em que é um processo de “*atitude crítica, questionadora, capaz de um distanciamento reflexivo diante do conjunto de bens culturais e naturais (...)*” (CURY, 2005).

Através desse olhar museológico, como estabelece a autora, de um exercício crítico e reflexivo em que a musealização atribui valor e significado ao objeto, ou seja, da informação que para ele é atribuída mas também dele é extraída. Um objeto que é incorporado na exposição, passa a ser então um objeto embutido de valor em que no processo curatorial e expográfico ganha seu local de contemplação, realizando a sua comunicação com o público.

A curadoria parte-se deste manejo da pesquisa e da seleção de acervo, do olhar museológico, sensível, crítico e reflexivo, em que a autora relaciona a curadoria ao processo de comunicação, na qual a inserção do objeto e seu valor a ser emitido será representativo a cada indivíduo de acordo com a sua bagagem cultural, em que *“os objetos são reinscritos na cultura pessoal da memória e da experiência”* (SILVERSTONE, 1994). Ainda afirma Cury, que somos todos curadores e depende da curadoria própria de cada sujeito para a compreensão e assimilação dos valores embutidos nos objetos.

Neste sentido, a curadoria parte pela criação da fundamentação teórica e da seleção de acervos para compor a narrativa construída. A expografia surge enquanto identidade estética para a compreensão da exposição num totalizador do inconsciente e da bagagem individual de cada um, da interação do sujeito com a obra no espaço estabelecido tanto esteticamente quanto da abordagem da pesquisa, o espaço expositivo foi concebido para compor os objetivos da curadoria, sendo assim os meios de compreensão são facilitados devido essa organização que desenvolve uma comunicação museológica.

Devido a esta produção de comunicação no espaço expositivo que a obra de arte, em sua contemplação ou documentação, emerge enquanto fonte de informação, pois como Castro (2007) apresenta, a experiência expositiva manifesta através do objeto, ou seja, da obra de arte a comunicação que exprime sentimentos de representação e significado que diante da experiência individual do sujeito ela se estabelece.

Na exposição “O Útero do Mundo”, a seleção das obras expostas partem exclusivamente da curadora Verônica Stigger, que diante do diálogo entre corpos, histeria, manifestações, animalidade e o feminino, escolhe entre artistas mulheres e homens para representar cada uma dessas sensações e representações, em que, em diálogo com a pesquisa preenche as lacunas que poderiam não ser acessadas aos sujeitos, sem a presença desses objetos.

Assim como na análise feita pela curadora na qual aborda trechos e conceitos retirados dos textos de Clarice Lispector para se atentar as poéticas e desdobramentos de suas indagações sobre o corpo e a fundamentação histórica da histeria, permeando sobre as mulheres, o feminino, as manifestações do corpo e a nossa animalidade, são também ressaltado os eventos das personagens de Clarice nos momentos de ímpeto, de episódios, de crises e de epifanias, na qual por muitas vezes é marcada por um longo devaneio que surge ou não devido o contato com um animal ou um acontecimento.

A animalidade fica muito presente durante a exposição, tanto quanto curatorial quanto expográfica, as mesclagens entre a animalidade de Clarice, a animalidade da gesticulação do corpo, da histeria ou da relação com a natureza fica clara com obras que expressam mulheres em posições similares a outros animais, ou as obras com expressão facial em que gritos ecoam mesmo sem som e a própria fotografia de histéricas em crises. A animalidade do homem como parte da natureza e do feminino, do grito e da expressão corporal como o que há de mais natural.

Diante dos diálogos que rondam a feminilidade, a arte, as histerias, as crises e a animalidade existe uma linha tênue entre o preconceito e a liberdade, na medida em que categorizar a histeria como exclusiva de mulheres é misógino, mas compreender o grito, as expressões corporais, a poética, a animalidade e a própria mulher enquanto ato artístico ou um ímpeto é libertador.

Assim como contextualiza a curadora nos desdobramentos da histeria, é possível compreender também os machismos que ainda estão presente atualmente, em que uma vez não casada e sem filhos a receita sempre era arranjar um marido e ficar grávida, ao invés de ser “solteirona e viúva”, afirmando sempre que cabia à mulher procriar, e que caso contrário o seu organismo entraria em colapso, em histeria, como comenta Platão, grande leitor de Hipócrates. Ademais, é possível compreender então por que das mulheres estarem por boa parte do tempo ligadas e ainda muitas vezes, em pleno século XXI, a serem sempre loucas, descontroladas e impulsivas.

Nas mulheres [...] o que se denomina matriz ou útero é um animal que vive nela com o desejo de procriar filhos, e quando fica muito tempo estéril, depois da estação certa, suporta com dificuldade sua condição, irrita-se e, vagando por todo o corpo, bloqueia os canais do fôlego, o que dificulta a respiração, provoca extrema angústia na paciente e é causa das mais variadas perturbações, até que, unindo os dois sexos, o amor e a vontade irresistível, eles venham a colher os frutos, como de uma árvore, e semear na terra arável da matriz animais invisíveis por sua pequenez e ainda informes, e, depois de promover a diferenciação de suas partes, alimentá-los, até que dentro eles cresçam, para, por último, com trazê-los à luz, arrematar a geração da criatura viva. (STIGGER, Verônica. MAM, 2016, p7)

Além do mais, em 1928 a histeria ganha uma ressignificação em que é posta como “*meio supremo de expressão*” que proposto por Louis Aragon e André Breton, deixam de relacionar a histeria a patologia, que acaba por predominar um discurso antagônico em relação a histeria, em que exibida na arte detém de efeito positivo relacionado a loucura e instâncias, enquanto na mulher, ainda negativo.

Como após o surgimento da fotografia, muito se instaurou e se conceituou a partir das mídias imagéticas, bem como a imagem do feminino a histeria, atrelando cada vez mais a loucura e a instabilidade como exclusivos da mulher. No Hospital da Salpêtrière muitas mulheres eram contidas por serem histéricas, e neste local em 1876, realizou-se uma seleção de reprodução fotográfica destas mulheres histéricas, em comemoração dos surrealistas aos “cinquenta anos da histeria”, obra do neurologista Jean-Martin Charcot que intitulou de “Iconografia Fotográfica de Salpêtrière” (Iconographie photographique de la Salpêtrière) que era composto por fotografia de corpos deformados, em ataques, contorcidos e indomáveis atrelados a nada mais que a expressão feminina e os corpos de mulheres.

Figura 11¹⁵ - Capa da Iconographie photographique de la Salpêtrière, 1876.

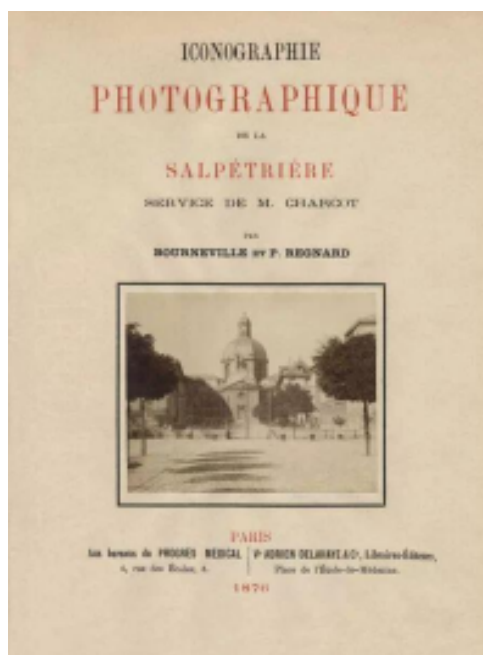


Figura 12¹⁶ - Attack of hysteria, first phase. Iconographie photographique de la Salpêtrière, 1876.



Todos esses apontamentos nos dão uma ideia de como foi durante boa parte do tempo retratados os corpos, em principal os corpos femininos, dentro do caráter social, já

¹⁵ Disponível em: <https://emuseum.mfah.org/objects/135983/iconographie-photographique-de-la-salpetriere> acessado em 22 de Fevereiro de 2022

¹⁶ Disponível em: <https://emuseum.mfah.org/objects/135983/iconographie-photographique-de-la-salpetriere> acessado em 22 de Fevereiro de 2022

que mulheres casadas e com filhos eram “bem vistas”, eram “boas mulheres”. É apenas então após o início do século XX, que a histeria, sendo assim, a expressão artística também é voltada ao sentido positivo, desmembrando-se do que era considerado uma doença, algo repugnante, passando a ser visto com sensível e necessário para se atingir o “ápice da arte”. Daí o interesse e a resignificação da relação do Homem com o feminino e a mulher, ainda que positivo não acaba por enaltecer a mulher, ainda assimilando-a ao “terrível” mesmo que sinônimo de força e algo tão único e transformador, como acrescenta Verônica Stigger no catálogo de sua exposição, de que a histeria seria então:

(...) Aquilo que é próprio da expressão artística, ganhando, assim, valor positivo. Daí, por exemplo, Roland Barthes falar de uma “histeria necessária para escrever”; daí Antonin Artaud dizer que quer “experimentar um feminino terrível”; e Pier Paolo Pasolini referir-se a “uma espécie de impulso histérico”, que o teria levado a compor o poema “Il PCI ai giovani!!”; daí Oswald de Andrade declarar que tem “o coração menstruado” e que sente “uma ternura nervosa, materna, feminina”, que se despregava dele “como um jorro lento de sangue”: “Um sangue que diz tudo, porque promete maternidades.” (STIGGER, Verônica. MAM, 2016, p8)

Só um poeta seria capaz de ser mulher assim, apresenta Stigger (2016). Como se vê, desde Oswald e Artaud, podemos afirmar que o princípio feminino, na arte, é uma força tão poderosa e transformadora que pouco importa se o artista nasceu homem ou mulher: seja como for, ele se impõe e se expõe. É então desta pesquisa e deste sentido que parte a curadora, a metamorfose do corpo e sua indomabilidade, a histeria e a expressão artísticas retratando corpos apenas como corpos, sem buscar um padrão ou uma expressão “feminina” ou “masculina”, sem diminuir ou ressaltar sexualidade ou gênero, visando apenas a compreensão de corpos em suas totalidades, em sua expressão artística e histórica. Corpos em suas verdades e suas formas, nú e crú, sem a penalização e o terrível do feminino, no mínimo exaltando-o como arte pelo o que é em sua absoluta realidade, uma transformação poderosa.

Passa a propor então a compreensão da histeria como forma de expressão artística, retratando na exposição a indomabilidade e as metamorfoses do corpo, dentro de um viés que se dissocia das amarras biológicas e sociais, exaltando um corpo que se difere dos padrões anatômicos, bem como corpos libertos. Através de suposições surrealistas, a curadora evidencia um elogio à loucura, em que pelos corpos estarem em constante repressão pela própria humanidade, ela ilustra o corpo indomável como fonte de loucura e descontrole em que se manifesta a histeria e a impulsividade apenas enquanto arte ou ato artístico, uma informação atrelada a interação com o seu acervo.

Em Grito Ancestral, a curadoria estabelece uma relação com a informação que percorre a metamorfose do corpo, os surtos e assim por dizer o grito, o grito enquanto potencial crucial de uma representação do corpo, do humano e do animal, um enlace que percorre o ser vivo e que se compreende enquanto uma expressão para além do corpo, da capacidade vocal e da movimentação corporal, um grito que seria um refúgio e também uma necessidade que destoa do campo social contemporâneo e nos aproxima da animalidade que existe em cada sujeito. Acervos que apesar de não conter som representam claramente gestos e expressões vocais humana e animais que ecoam o grito, que grita mesmo sem gritar.

Os módulos da exposição são retratados e separados através dos conceitos já citados aqui. No primeiro contato com a exposição nos deparamos com “Grito Ancestral”, conceito retomado pela curadora através de textos fundamentais da obra “Água Viva”, em que pretende-se enaltecer;

(...) com brilho o elogio do impulso histérico na forma de um pensamento simultâneo da forma artística e do corpo humano como lugares de êxtase, isto é, de saída de si – e de saída, portanto, também das ideias convencionais tanto de arte quanto de humanidade. (STIGGER, Verônica. MAM, 2016, p9)

Evidencia então o desejo pela busca de retratar um corpo pelo o que há de mais primário e realístico nele, se adentrando a uma produção corporal de verdade. É neste primeiro momento que a curadora faz relação da histeria com a literatura, comentando sobre uma "convulsão de linguagem" (Brandão, Ruth Silviano, 2006, P. 20.) e “Histerização da linguagem” (Fernando Guerreiro, Teoria do Fantasma, Lisboa: Mariposa Azul, p. 18.) para representar o que há de mais primário no corpo humano, de mais animal; o grito.

Através deste módulo, a curadora propõe uma experiência radical diante de um ponto de partida, o grito como manifestação e foca na animalização, indagando-nos a realizar a própria metamorfose do corpo, da primeira saída de si. Dispõe do grito enquanto som do nosso interior, o que antecede as falas e as comunicações, se distanciando do que é o ser humano e se aproximando da natureza, do ser animal. Obriga-nos a se deparar com a nossa forma animal, respeitando a natureza e não humanizando o bicho. Contrapõe ainda a subjetividade do humano e do animal diante da evolução, na qual em nosso sistema somos transformadas em animais e/ou em máquinas vivas.

Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao

que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. (LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 58.)

Neste momento, se conduz a pesquisa da curadora pela informação de um fator animal, em que se sugere em um primeiro instante a metamorfose do corpo enquanto um estado de animalização, na qual somos o próprio animal diante do processo de desumanização, que se dá diante da relação da natureza e o ser humano, como um chamado de impulso da natureza a nós, que se apresenta como o grito. Introduz ainda uma crítica a questões históricas como a relação da Revolução Francesa, que transformará a mulher em animal e máquina e mais uma vez, relaciona o feminino a algo terrível porém grandioso.

Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. (LISPECTOR, Clarice. *Água-Viva*.)

É neste módulo que se apoiando da tentativa da narradora em fundir-se à terra, através do grito, se misturando aos elementos da natureza que a curadora busca representar o máximo de uma animalidade, dispondo da Terra enquanto único e exclusivo ponto em comum entre o Homem e o animal. O grito, o ato de gritar, a formação do grito e seus gestos enquanto forte expressão animalesca, sendo o grito a informação presente em cada um de nós, assemelhando os humanos com os animais, demonstrando essas semelhanças e singularidades através dos corpos gritantes, na qual apresenta obras que induz a uma relação da mulher e do ser humano com os animais, em que posições, cores e gestos se assemelham.

O grito aqui, representa diversas informações, como a relação de proximidade do animal e o humano, como o que há necessariamente de animal em nós e também pelo o que há de linguagem, da fala e da comunicação, assim como uma memória do que eram os horrores de um sinal de ataque de histeria. Atenta-se as caracterizações dos gritos de uma crise, na qual a voz, o corpo, os gestos e as feições se modificam, frisando o grito estar sempre a imitação, seja voluntário ou não, pois se delimita que o ato de gritar já está desencaixado do que é assumido como uma normalidade, sendo o grito uma estranheza.

Usufruindo da cena de G.H. com a barata, a curadora se detém do grito, na qual contenta em afirmar ser a revelação de uma carência, pois através de instintos abafados surge o ato de gritar diante de uma estranheza, comenta a curadora ainda que; “Deixar o grito emergir é deixar-se levar por esses instintos, é sair “dos regulamentos”,

mostrar o lado animal guardado “em segredo inviolável”.

Apresenta também a relação da sociedade com o ato de gritar, na qual a existência em sociedade nos trás a tona questões de condutas regulamentadas, em que o grito pode ser horrendo mas também pode ser libertador, pois rompe com as barreiras intitulas socialmente como regras, se desprendendo do convencional, que quando seguido se impõe ao nosso natural de ser, a nossa animalidade, se diverge da natureza e nos afasta dela, delimita o nosso ser que é indomável e selvagem, na qual Clarice impõe o grito como ato e gesto político, de se ter ou não o poder e o direito a ele.

...um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciaram pelos telhados um coro de gritos e horror”. Gritar desencadeia não apenas a vida humana, mas a vida do próprio universo: “Se eu gritasse, desencadearia a existência – a existência de quê? a existência do mundo”. O grito que vem da terra talvez seja o grito inaugural, o grito de nascimento, mas pode ser também o grito dos mortos, o grito de renascimento: não de simples início, mas de retorno à vida. (STIGGER, Verônica. MAM, 2016, p13)

“Ontem, [...] perdi durante horas e horas a minha montagem humana. [...] Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução?”. No primeiro módulo, que seria Montagem humana, foi um termo que surgiu do ímpeto de leitura de A Paixão Segundo G.H. na qual a curadora se atenta às desorganizações contempladas pela vivência de G.H. para se destrinchar sobre as próprias desorganizações do corpo e do feminino, de uma desorganização física enquanto a própria fragmentação do corpo, em que há uma real necessidade de desmontar esse corpo, dissolve-lo e se dissolver. Acrescenta Verônica Stigger, que é necessário a perda da montagem do corpo para se fragmentar a algo mais, citando Clarice Lispector em Água Viva; “Antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente”.

A partir desta compreensão da totalidade da montagem humana, da sua necessidade de fragmentação que se a ponta o rumo a libertação, não apenas do próprio humano com o corpo e si próprio, mas do humano em contato com sua animalidade, da libertação das amarras de condutas sociais e políticas, assim como a libertação através do grito, aqui, a libertação se estende a montagem do corpo, das amarras de padrões corporais. Destrincha então uma linha tênue sobre desformar mas não ser possível atingir a nenhuma forma, na qual, toda forma se dá em alguma forma por mais dissociada que se faça, na qual sem se dar uma forma nada se existe. Se faz necessário aqui a compreensão pela desforma, na qual não se classifica e nem se delimita, se atinge potencialidade através da busca pela

desorganização e da concretização em ato definitivo.

Apresenta o texto de Clarice Lispector como a própria leitura sem forma delimitada, em que *Água Viva*, se apresenta por uma leitura que nos invoca ao nosso animal, nos torna coisa, nos torna uma desmontagem humana ainda que humana, nos dissocia e invoca outras formas mesmo que ainda possua forma, pois nos informamos e estabelecemos ao se relacionar com a leitura através de um sentimento de desmontagem humana de nós mesmo. Evidencia ainda que, em ambas leituras de *Água Viva* e *A Paixão Segundo G.H.* a personagem principal é uma mulher artista. O sentir feminino e a arte presentes.

Restabelece uma relação da literatura e psicanálise de Clarice Lispector com uma escrita impossibilitada de se estabelecer apenas como estrita do corpo ou do pensamento, na qual se caracteriza por uma escrita com forte potência do inconsciente e do imaginário, na qual se faz presente relações de construções de vida e da própria vivência que traz a tona aspectos mais “obscuros” e menos acessados, que por meio da arte, e no momento da escrita vem a tona como informação ao ser “materializada”, do grito do nosso subconsciente em nossa própria montagem humana. Um local despojado de representação, mas de emoção e fuga, de liberdade, de uma escrita abstrata que vai para além da capacidade de se formar em palavras.

A relação da escritora com a palavra e o corpo destrincha muito em *Água Viva* e *A Hora da Estrela*, em que a autora estabelece uma necessidade corporal de quase relacionar a palavra enquanto algo material apenas de abstrato, por isso o escreve de corpo e deseja encostar na palavra. Escreve ela pelo ímpeto de uma linguagem impulsiva e quase que descontrolada, onde quase no mesmo momento em que se pensa também se escreve.

Com respeito aos sons da língua, a escritura em voz alta não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de gozo), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem (BARTHES)

Relaciona na exposição a histeria enquanto impulso assim como a escrita de Clarice Lispector enquanto histeria, no sentido de se sentir que existe algo de histérico nas suas escritas assim como nas próprias obras expostas. Evidencia-se um corpo indomável em um ataque de histeria, pois se desarticula o corpo, se desfragmenta e se remonta. Sustentando a relação de que a histeria se desfigura da montagem humana, a fim de que a

liberdade fuja das amarras da anatomia. No estudo de Charcot na Salpêtrière se observa no ato de uma crise que: “Nas suas paralisias e em outras manifestações, a histeria se comporta como se a anatomia não existisse, ou como se não tivesse conhecimento desta” (FREUD).

“Mais nada é fixo, inscrito, marcado, tatuado: tudo se torna livre, móvel, flutuante. Tudo se move, evolui, se transforma”⁸⁷ (CLAIR, Jean). Aqui se estabelece a liberdade com corpo indomável, pois livre de qualquer conduta, determinação ou oposição social e biológica o corpo se fragmenta retomando a montagem humana, portanto entra em estado de mutação e assim se restabelece.

Nas artes visuais o corpo representa expressão abstrata ou metafórica, o traço e o desenho abstrato ou livre de formas, uma traço que se assemelha ao corpo ao mesmo tempo que se dissocia dele. Muitos caminhos buscam pela estranheza do dito normal, buscando uma arte que se difere dessas condições, uma necessidade de estranhar-se o comum e ressaltar-se na mutação. Desconstituir o corpo. Através dos mais variados suportes a curadora apresenta a informação que causa o desconforto, nas muitas vezes o interesse, a indagação e o estranhamento até que se atinja a própria libertação.

Enquanto isso, no módulo seguinte, Vida Primária, se estabelece o êxtase do momento impulsivo de consciência que nos lembra que somos todos animais, informação que é atribuída ao acervo diante da curadoria. Retornamos então à animalidade, após uma desmontagem e reconstrução abstrata do corpo, em que instintos estão aflorados. Relaciona neste momento a barata de G.H. com o máximo das duas potencialidades, o animal que detém ancestralidade do início da vida, ou seja o que há de mais primário, a “vida primária” e a própria personagem, que enquanto mulher toma a atitude de estranheza e come a barata, em um impulso, mesmo que após um debate consigo mesma.

Portanto, se conduz aqui o fato de G.H. ter estabelecido uma união com a barata, em que a personagem se transforma ao desejar uma identificação com o ser, na qual ela deixa de ser o que era, como uma transformação ritualística de desejo e horror e passa a ser esta totalidade, um ritual que trilha ela a um caminho secreto de desmontagem e libertação ao comer a própria barata, quase como se estivesse incorporando a animalidade primitiva, a própria vida primária.

Estabelece através das obras expostas aqui, a relação da vida primária enquanto aquela pra antes de nós enquanto corpo ou enquanto animais, mas para aquela que é livre

de toda a conjuntura social e política que rege a sociedade humana, se retorna as eras de uma primeira vida, um primeiro ser. Apresenta-se esta vida como vida abstrata, livre de total formulação do nosso ser corporal, frisa-se fungos e bactérias, seres e vidas em outros formatos e outras realidades.

Constrói aqui uma informação de desinformação, de um outro ponto de vista, que são das diferentes percepções de mundo e vida, daquela que põe de fora as percepções de humanos enquanto humanos que se dissociam da animalidade e até mesmo da natureza. É exatamente nesta vida primária em que a própria vida humana como a conhecemos se deteriora, se dissocia e se perde. Aqui se retorna aos primórdios apresentando a natureza e o mundo antes de ser o que hoje conhece os humanos, o mundo de seres vivos que estão a todo momento transformar-se no meio em que estão. Da origem do mundo.

(...) como Clarice Lispector afirma em *Água viva*, “o útero do mundo” se apresenta como uma “ancestral caverna” de onde se pode voltar a nascer, podemos ver a vagina como a figura, por excelência, dessa possibilidade de renascimento, com tudo que ela tem de ambivalente e perturbadora. Porta de entrada para o útero do mundo – mas também porta de saída para o mundo. (STIGGER, Verônica. MAM, 2016, p21)

Veronica Stigger busca propor um novo olhar para nós mesmo, uma busca pela liberdade mesmo que diante do horror, relaciona a vida a tudo a nossa volta, aquilo que tem forma ou que deforma, da relação entre o útero, o corpo, a vida, a arte, o encontro e a fuga. O útero enquanto porta de entrada e saída.

A vagina – vida primária que desmonta desde dentro a montagem humana, obrigando-a a remontar-se – também grita: grita, hoje e sempre, o mais ancestral dos gritos, que é também o grito do que ainda não veio de todo, mas virá. Daí que, entre os títulos alternativos propostos por Clarice Lispector para seu livro derradeiro, *A hora da estrela*, esteja, ao lado de “O direito ao grito”, a fórmula aberta “Quanto ao futuro”. A gruta grita. (STIGGER, Verônica. MAM, 2016, p21)

A vida primária se expõe enquanto o que vai para além do tempo e das estruturas, do que um dia já foi e pode não ser mais. O primário da vida se dá pela manifestação do que talvez nunca tenha começado, configurando-se ao que veio primeiro, antes de tudo e todos mas também do regresso e progresso, do desejo de mais, do que se estabelece enquanto vida ou tudo. Após buscar o grito, a liberdade mesmo que em meios de desumanização, se sente a necessidade pela animalização, se encontra o sentido mesmo que abstrato de uma desconfiguração de si, mas de uma aproximação pela vida e pela arte, pelo que vem do instante de um impulso do corpo e do inconsciente.

O sentir feminino atrelado à arte, do começo da vida e também do fim dela mesma, da sua deterioração. Aqui se grita em busca de liberdade por caminhos secretos, se desmonta para se encontrar com seu instinto primário e sua animalidade e então de uma montagem humana se remete à própria vida, sente com totalidade algo que não é palpável, se deforma o corpo para se deformar enquanto humano se abrindo para as experiências artísticas, assim como quase o faz Clarice Lispector, ao utilizar desse seu instinto abafado do consciente para fazer-se escrita, escreve com o ímpeto momentâneo, atinge sua totalidade.

É desses desdobramentos pautados pela Verônica (2016) que com base nas literaturas de Clarice Lispector (1964, 1977 e 1998) , ela conseguiu, com êxito transpor tais informações aos objetos do acervo, ou seja, a obra de arte quando exposta foi capaz de comunicar as mais diversas extensões do ser feminino, mesmo enquanto masculino, já que no momento ela retrata o feminino enquanto sentir poético e assim, a obra é capaz de ser uma fonte de informação em que comunicando com o sujeito pode transpassar as sensações de metamorfoses da histeria, o grito, o movimento, o corpo humano e a nossa animalidade.

Outro ponto relevante para compreensão da informação atrelada ao acervos e os demais componentes no espaço expositivo estaria na expografia do espaço, que se relaciona diretamente com o preenchimento das lacunas faltantes dessa realidade, em que a expografia seria o conjunto externo da onde se aloca o acervo, sendo os aspectos visuais e de design dos elementos que possuem, sendo que, segundo McKenna-Cress e Kamien (2013) a expografia se desdobrou dos conhecidos “brainstorming” que seria uma organização dos conceitos, sendo a documentação visual obtida da curadoria, organizada em agrupamentos de temas, se desdobrando enquanto conceitos visuais que complementam a interpretação diante da organização dos elementos constituintes, sendo o acervo, as plotagens, as concepções audiovisuais, a escolha das cores e até mesmo da escolha de cores e da identidade visual da exposição, levando em consideração o circuito da exposição. Como elucidação é apresentado abaixo imagens do módulo “grito ancestral”, onde é possível observar cores e posições dos elementos constituintes da exposição.

Figura 13¹⁷ - Módulo Grito Ancestral da Exposição

¹⁷ <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf> Acessado em 23 de Janeiro de 2023



Figura 14¹⁸ - Expografia da exposição



Afinal, é possível destrinchar as informações atrelada ao acervo, afirmando a informação embutida na obra de arte através da apresentação do acervo que composto com a expografia comunica e difunde a curadoria estabelecida pelo olhar de Veronica Stigger, como apresentado abaixo, em que em grito ancestral se desdobra do grito enquanto comunicação de uma estranheza, de uma liberdade e principalmente da relação com ataques histéricos e da proximidade da animalidade com os humanos, desdobrando então de acervos que corpos humanos, pintados, materializados ou abstratos gesticulam esse ato de gritar, que mesmo sem som apresenta gestos corporais do ato de gritar, de estranheza e também de leveza, alguns dos acervos que apresentam esta informação com exatidão ou de fácil assimilação e compreensão são¹⁹;

¹⁸ Disponível em <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf> Acessado em 23 de Janeiro de 2023

¹⁹Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, 2016, pag 27 a 78.

Disponível em <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf> Acessado em 23 de Janeiro de 2023, as 13:46).

Figura 15²⁰ Sem Título, 1976



OTTO STUPAKOFF, 1935-2009

Figura 16²¹ O último grito, 1991



Klaus Mitteldorf, 1953

²⁰ Otto Stupakoff (São Paulo, SP, 1935 - 2009). Zoológico de Stuttgart, Alemanha, 1976, fotografia sobre papel; 38,8 x 58,5 cm. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, 2016, pág 27)

²¹ Klaus Mitteldorf (São Paulo, SP, 1953). O último grito, 1991. Fotografia sobre papel; 26,7 x 36,5 cm. Coleção - Collection MAM, doação do artista. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 27)

Figura 17²² Modelo com gorila, 1976



Otto Stupakoff, 1935-2009

Figura 18²³ Mulher, sem data



Lívio Abramo, 1903-1992

²² Modelo com gorila, Zoológico de Stuttgart, Alemanha, 1976. Fotografia sobre papel; 38,7 x 58,5 cm. Coleção Collection MAM, doação do artista. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 27.

²³ Lívio Abramo (Araraquara, SP, 1903 - Assunção, Paraguai, 1992). Mulher, s.d. - n.d. Xilogravura sobre papel; 15,5 x 12,9 cm. Coleção Collection MAM, doação por vontade de. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 28.

Figura 19²⁴ Sem Título, 1964



Lila Galvão de Figueiredo, 1922

Figura 20²⁵ Os perplexos santos homens, 1978-79

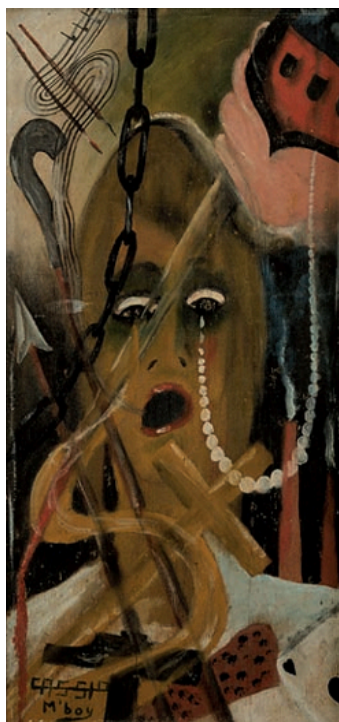


Anatol Wladyslaw, 1913-2004

²⁴ Lila Galvão de Figueiredo (Piracicaba, SP, 1922). Sem Título, 1964. Nanquim sobre papel; 24,1 x 18,1 cm. Coleção Collection MAM, doação do Estado de São Paulo. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 28.

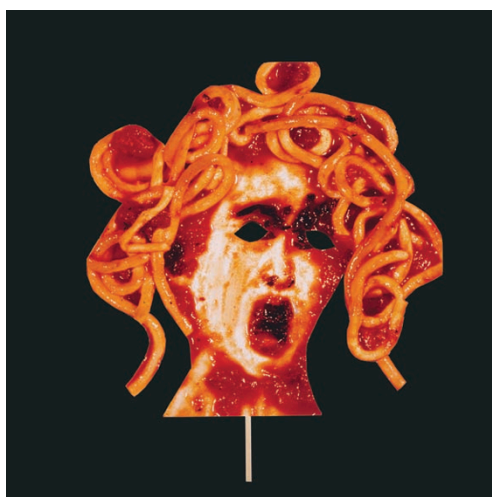
²⁵ Anatol Wladyslaw (Varsóvia, Polônia, 1913 - São Paulo, SP, 2004) Os perplexos santos homens, 1978-1979. Óleo sobre tela; 101 x 101,5cm. Coleção Collection MAM, doação do artista. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 30.

Figura 21²⁶ Desespero, Sem Data



Cássio M'boy, 1903-1986

Figura 22²⁷ Medusa Marinara, 2001



Vik Muniz, 1961

²⁶ Cássio M'boy (Mineiros do Tietê, SP, 1903 - São Paulo, SP, 1986) Desespero, s.d. n.d Óleo sobre madeira; 61,3 x 28,9 cm. Coleção Collection MAM, doação de Maria Silvia Alves de Lima. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 30.

²⁷ Vik Muniz (São Paulo, SP, 1961) Medusa Marinara, 2001. Impressão offset sobre papel e madeira; 50,2 x 36,1 cm x 0,8 cm. Coleção Collection MAM, aquisição do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 31.

Figura 23²⁸ Medusa, 1985



Otto Stupakoff, 1935-2009

Figura 24²⁹ Folíngua, 2003



Lia Chaia, 1978

²⁸ Otto Stupakoff (São Paulo, SP, 1935-2009) Medusa, New York, 1985. Fotografia sobre papel; 58 x 47 cm. Coleção Collection MAM, doação do artista. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 31.

²⁹ Lia Chaia (São Paulo, SP, 1978). Folíngua, 2003. Fotografia sobre papel; 60 x 60 cm. Coleção Collection MAM, doação do artista e da Galeria Vermelho. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 33.

Figura 25³⁰ Comunhão I, 2006



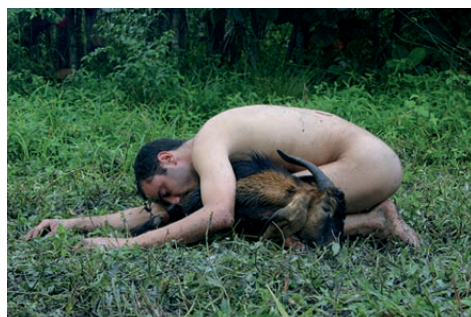
Rodrigo Braga, 1976

Figura 26³¹ Comunhão II, 2006



Rodrigo Braga, 1976

Figura 27³² Comunhão III, 2006



Rodrigo Braga, 1976

³⁰ Rodrigo Braga (Manaus, AM, 1976) Comunhão I, 2006. Fotografia sobre papel; 50 x 75 cm. Coleção Collection MAM, doação do artista. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 33.

³¹ Rodrigo Braga (Manaus, AM, 1976) Comunhão II, 2006. Fotografia sobre papel; 50 x 75 cm. Coleção Collection MAM, doação do artista. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 33.

³² Rodrigo Braga (Manaus, AM, 1976) Comunhão III, 2006. Fotografia sobre papel; 50 x 75 cm. Coleção Collection MAM, doação do artista. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 33.

Figura 28³³ Ninguém tinha visto, c. 1988



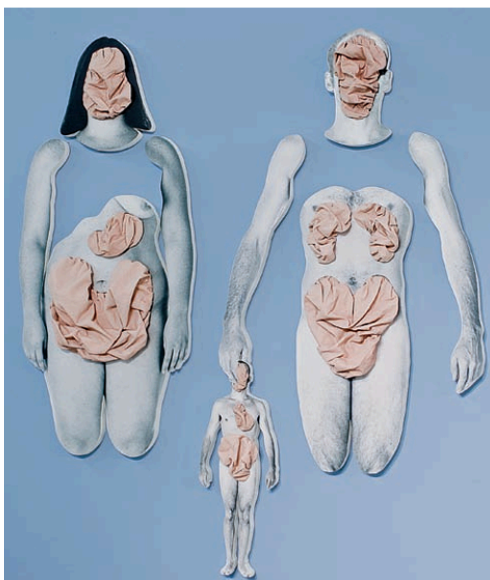
José Leonilson, 1957-1993

Neste momento, o módulo seguinte, “Montagem Humana”, se destrincha sobre o acervo com o intuito de informar uma relação quase que metamórfica da personalidade e do corpo humano, como uma relação de crescimento, de mudança, transformação e reconhecimento. Corpos fragmentados de uma relação de perda da formação humana, conceito proposto pela curadoria com base em Clarice Lispector. Deste modo, o módulo se propõe sobre acervos que representam uma subjetividade humana que remete a uma dissociação do corpo, por vezes representada pelo próprio corpo humano por outras por objetos, cores, desenhos, entre outros. Um debate sobre o corpo e suas metamorfoses, a perda de si.

Figura³⁴ 29 Sem Título, 1999

³³ José Leonilson (Fortaleza, CE, 1957 - São Paulo, SP, 1993) Ninguém tinha visto, c. 1988. Acrílica e pastel oleoso sobre madeira; 148 x 84,5 cm. Coleção Collection MAM, comodato de Eduardo Brandão e Jan Fjeld. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 37.

³⁴ Keila Alaver (Santo Antônio da Platina, PR, 1970) Sem Título, 1999. Couro, fotografia sobre papel e madeira; 180 x 150 x 4 cm. Coleção Collection MAM, comodato de Eduardo Brandão e Jan Fjeld. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 40.



Keila Avelar, 1970

Figura 30³⁵ Despelamento braço homem, 1997



Keila Alaver, 1970

³⁵ Keila Alaver (Santo Antônio da Platina, PR, 1970) Despelamento braço homem, 1997. Couro e metal; 107 x 30 x 40 cm. Coleção Collection MAM, comodato de Eduíno Orione. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 41.

Figura 31³⁶ Despelamento tronco criança, 1997



Keila Alaver, 1970

Figura 32³⁷ Newton, 1997



Keila Alaver, 1970

Figura 33³⁸ Sem Título, 1997

³⁶ Keila Alaver (Santo Antônio da Platina, PR, 1970) Despelamento tronco criança, 1997. Couro e metal. Coleção Collection MAM, comodato de Eduardo Brandão e Jan Fjeld. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 41.

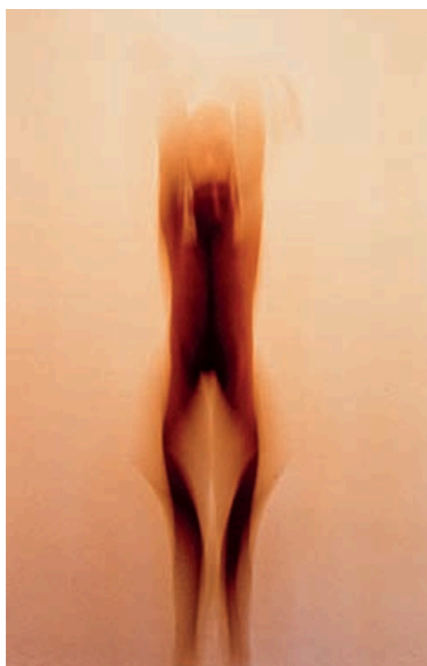
³⁷ Keila Alaver (Santo Antônio da Platina, PR, 1970) Newton, 1997. Cerâmica pintada, couro e metal; 115 x 80,5 x 39 cm. Coleção Collection MAM, comodato de Eduardo Brandão e Jan Fjeld. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 41.

³⁸ Marcia Xavier (Belo Horizonte, MG, 1967). Sem Título, 1997. Espelho e xerografia sobre acetato; 53 x 67 x 3 cm. Coleção Collection MAM, doação da artista. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 44.



Marcia Xavier, 1967

Figura 34³⁹ Sem Título, 1998/2001



Edgard de Souza, 1962

Figura 35⁴⁰ Luanda's feet, 1999

³⁹ Edgard de Souza (São Paulo, SP, 1962) Sem Título, 1998/2001. Fotografia sobre papel; 30,2 x 19,8 cm. Coleção Collection MAM, comodato de Eduardo Brandão e Jan Fjeld. Catálogo da Exposição "O Útero do Mundo", pág 44.

⁴⁰ Rosângelo Rennó (Belo Horizonte, MG, 1962) Luanda's feet, 1999. Fotografia sobre papel; 76,4 x 92,9 cm. Coleção Collection MAM, comodato de Gilberto Chateaubriand. Catálogo da Exposição "O Útero do Mundo", pág 45.



Rosângela Rennó, 1962

Figura 36⁴¹ Registro fotográfico da performance Criaturas, 1998



Pedro Lira, 1972

Figura 37⁴² Sem Título, 1982

⁴¹ Pedro Lira (Rio de Janeiro, RJ, 1972) Registro fotográfico da performance Criaturas do artista Michel Groisman, 1998. Fotografia sobre papel; 49,2 x 68,7 cm. Coleção Collection MAM, doação de Michel Groisman. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 46.

⁴² Cildo Meireles (Rio de Janeiro, RJ, 1948) Sem Título, 1982. Nanquim e pastel oleoso sobre papel; 100 x 70 cm. Coleção Collection MAM, doação de São Marco Minas S.S. Condutores Elétricos. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 57.



Cildo Meireles, 1948

Figura 38⁴³ Torção de uma inglesa, 1975



João Câmara, 1944

Figura 39⁴⁴ Gêneros e números I, 1969

⁴³ João Câmara (João Pessoa, PB, 1944) Torção de uma inglesa, 1975. Óleo sobre tela; 89,5 x 60,9 cm. Coleção Collection MAM, doação de Comércio e Exportação Ltda. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 57.

⁴⁴ Georgete Melhem (Salvador, BA, 1938) Gêneros e números I, 1969. Acrílica sobre tela; 130,5 x 92,3 cm. Coleção Collection MAM, doação da artista. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 62



Georgette Melhem, 1938

Em “Vida Primária”, último módulo do circuito desta exposição, Veronica Stigger desdobra as questões que remontam a um início da vida humana. Ao observar seu acervo, é facilmente perceptível que as obras representam uma relação mais forte do corpo humano em si do que demais módulos, ainda que muito presente, neste circuito é possível se relacionar com o que diante do olhar da curadora transpõe o que seria de primário na vida, o que representa o início, por vezes relacionado às próprias partes íntimas do ser humano, ainda que por vezes abstrato, como aparece na figura XXX, transpondo uma relação do há de primário na vida, sendo possivelmente a própria relação humana, a criação, a geração, corpo, a animalidade, os animais e o princípio de tudo, o útero, o princípio até da própria exposição.

Figura 40⁴⁵ Sem Título, 1999



Cabelo, 1967

Figura 41⁴⁶ Sem Título, 2000



Cabelo, 1967

⁴⁵ Cabelo (Cachoeira do Itapemi, ES, 1967) Sem Título, 1999. Bastão de óleo sobre tecido; 150, x 69 cm. Coleção Collection MAM, aquisição do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 66

⁴⁶ Cabelo (Cachoeira do Itapemi, ES, 1967) Sem Título, 2000. Bastão de óleo sobre tecido; 150, x 69 cm. Coleção Collection MAM, aquisição do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 66

Figura 42⁴⁷ Sem Título, 1979



Carlito Contini, 1960

Figura 43⁴⁸ Amélia, 1979



Alex Flemming, 1954

⁴⁷ Carlito Contini (São José do Rio Preto, SP, 1960). Sem Título, 1979. Nanquim sobre papel; 25 x 24,2 cm. Coleção Collection MAM, comodato de Eduardo Brandão e Jan Fjeld. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 66.

⁴⁸ Alex Flemming (São Paulo, SP, 1954) Amélia, 1979. Água-tinta sobre papel; 18 x 15,5 cm. Coleção MAM, doação da artista Figueiredo. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 68

Figura 44⁴⁹ Sem Título, s.d.



Hans Grudzinski, 1921-1986

Figura 45⁵⁰ Faîte, 1967



Arthur Luiz Piza, 1928

⁴⁹ Hans Grudzinski (Novi Vrbas, Iugoslávia, atual Sérvia, 1921 - Mauá, SP, 1986. Sem título, s.d., n.d. água-forte e água-tinta sobre papel; 37,1 x 17,6 cm. Coleção Collection MAM, doação de Frederico Melcher. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 69

⁵⁰ Arthur Luiz Piza (São Paulo, SP, 1928) Faîte, 1967. Calcografia sobre papel; 47,7 x 30,3 cm. Coleção Collection MAM, doação de Frederico Melcher. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 69

Figura 46⁵¹ Gestação, 1962



Antonio Henrique Amaral, 1935-2015

Figura 47⁵² Sem Título #1, #2, #3, #4, #5, #6, #7 (da série Vulvas), 2000



Paula Trope, 1962

⁵¹ Antonio Henrique Amaral (São Paulo, SP, 1935-2015) Gestação, 1962. Xilogravura sobre papel; 42,4 x 29,4 cm, Coleção MAM, doação de Gilberto Chateaubriand. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 69

⁵² Paula Trope (Rio de Janeiro, RJ, 1962) Sem Título #1, #2, #3, #4, #5, #6, #7 (da série Vulvas), 2000. Fotografia sobre papel; 13,5 x 78,4 cm. Coleção Collection MAM, comodato de Eduardo Brandão e Jan Fjeld. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 70

Figura 48⁵³ Pintura, 1966



Walter Lewy, 1905-1995

Figura 49⁵⁴ Umbigo da minha mãe (da série DOR/Adversus Aestus), 1993



Vilma Slomp, 1952

⁵³ Walter Lewy (Bad Oldesloe, Alemanha, 1905 - São Paulo, SP, 1995) Pintura, 1966. Óleo sobre tela; 39,5 x 90,2 cm. Coleção Collection MAM, doação do artista. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 71

⁵⁴ Vilma Slomp (Paranavaí, PR, 1952) Umbigo da minha mãe (da série DOR/Adversus Aestus), 1993. Fotografia sobre papel; 44,3 x 44,5 cm. Coleção Collection MAM, doação da artista. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 71

Figura 50⁵⁵ Sem Título, (da série Imagens infectas), 2000



Dora Longo Bahia, 1961

Figura 51⁵⁶ Marcagem de um líquen (da série Fontainebleau 6), 1979



Manfredo de Souzanetto, 1947

⁵⁵ Sem Título (da série Imagens infectas), 2000. Água-forte e serigrafia sobre papel; 44 x 44,3 cm. Coleção Collection MAM, doação de ofTelesp Celular. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 73

⁵⁶ Manfredo de Souzanetto (Jacinto, MG, 1947) Marcagem de um líquen (sa série Fontainebleau 6), 1979. Fotografia sobre papel; 39,6 x 87 cm. Coleção Collection MAM, doação do artista. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 73

Figura 52⁵⁷ Cogumelos - Praia de Domingas Dias - Ubatuba, SP, 1998



Marcos Piffer, 1962

Figura 53⁵⁸ Coleção de vulvas metálicas, 1998-1999



Franklin Cassaro, 1962

⁵⁷ Marcos Piffer (Santos, SP, 1962) Cogumelos - Praia de Domingas Dias - Ubatuba, SP, 1998. Fotografia sobre papel; 25,9 x 34,2 cm. Coleção Collection MAM, doação de DEICMAR S.A. Despachos Aduaneiros Assessoria e Transportes. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 75

⁵⁸ Franklin Cassaro (Rio de Janeiro, RJ, 1962) Coleção de vulvas metálicas, 1998-1999. Aço, alumínio e baquelite; 13 x 120 x 120 cm. Coleção Collection MAM, aquisição Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 77

Figura 54⁵⁹ Lambe-lambe (da série Coração, espelho da carne: interiores), s.d.



Miguel Rio Branco, 1946

O interessante observável do circuito de Stigger, é muito a relação de contraposição e comparação complementar das obras, em que no início de ambos os módulos muito se apresenta fortemente relacionado diretamente com os corpos humanos em que a medida que perpassa o espaço, é possível ver a passagens de uma relação mais concreta do corpo para uma mais semelhante a natureza e a animalidade, quase que como uma passagem sutil, em que o corpo humano se transforma na animalidade e assim na natureza, ao mesmo tempo que permanece a ser o que se é, em que aparente ser um processo de ser humano, ao ser abstrato, ao ser vegetal e ao ser animal ou material.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da análise da exposição “O Útero do Mundo” ocorrida no Museu de Arte Moderna em 2016, é possível discorrer sobre a informação embutida na obra de arte uma vez que os desdobramentos da curadoria indicam a própria informação atrelada a obra de arte estipulada pela Veronica Stigger, sendo assim, possível compreender a informação atrelada na obra de arte pelo olhar da curadora, como é estabelecida e produzida a comunicação museológica na exposição e qual o principal valor informacional agregado a

⁵⁹ Miguel Rio Branco (Las Palmas de Gran Canaria, Espanha, 1946) Lambe-lambe (da série Coração, espelho da carne: interiores), s.d. s.s. Fotografia sobre papel; 24,1 x 35,6 cm. Catálogo da Exposição “O Útero do Mundo”, pág 78.

obra de arte quando ocupa o espaço museal.

Compreendendo a relação da histeria com a mulher e assim do ser feminino atrelado ao sujeito independente de gênero, como é apresentado por Stigger (2016), de um corpo em metamorfose, de uma estranheza e liberdade, do início de uma vida e de toda a sua complexidade, temas que agem enquanto valor informacional agregado a obra de arte estudo desta pesquisa, diante de estudos feitos pela curadoria sobre escritas da Clarice Lispector, sendo os livros, *Água Viva* (1973), *A Paixão Segundo G.H* (1964) e *A Hora da Estrela* (1977).

Como apresenta Loureiro (1998) “analisar a obra de arte como objeto museológico - portador de informações e de significados - representa refletir sobre o Museu como universo informacional”, assim como para Latour (1996) o museu age como centro de cálculo, nó de uma rede para a qual convergem elementos de diferentes tempos e lugares e detém informação e conhecimento. A obra de arte representa então o objeto-sígnio, como apresenta Loureiro (1998), pois a representatividade e o significado atribuído ao objeto o recontextualiza, em que muitas vezes outras verdades são omitidas para cumprir com uma significação primeira. Portanto, o objeto é percebido através do contato do sujeito com a obra, a contemplação, pois “(...) é o olhar que dá sentido à obra, o museu seria, assim, o “lugar passível de contemplação” (BELLAIGUE; MENU, 1994, p.148) por ser este universo informacional.

A informação compreendida como detentora de sentido, estabelece a conotação da informação nesta pesquisa, como elemento atribuída ao objeto e se estabelece da sua relação direta com o sujeito, sendo diante da imbricação social e do espaço expositivo que um objeto, compreendido enquanto obra de arte expressa e manifesta significação diante da curadoria sobre o sujeito. Enquanto a informação na sociedade segundo Marteleto (1994) constitui a cultura moderna, representando as relações, as práticas e a maneira de lidar e ter consciência entre os agentes sociais, os sujeitos e a própria realidade, sendo a informação a maneira de acessar signos, conhecimento e significados, moldando a capacidade de “construir interpretações a respeito do real.” (MARTELETO, 1994, p.121 Abup RAMOS, 2007, p. 67).

A informação constitui a forma e o fundo da cultura moderna. Por um lado, representa o elemento mediador das práticas, das representações e das relações entre os agentes sociais; por outro, corresponde a uma maneira de lidar com a realidade, uma maneira moderna de acessar os signos, os significados, de construir interpretações a respeito do real.

Compreendendo assim, o objeto, a informação e a sua relação com o museu, a obra de arte e a própria realidade, temos o documento evidenciado enquanto “suporte de informação”, uma vez que o próprio objeto ou obra de arte pode ser um documento. Os objetos são “documentos de nascença”, de maneira que qualquer objeto possa ser percebido enquanto documento, pois “o que torna o objeto um documento são forças que operam fora do seu contexto original: o objeto não encerraria em si, portanto, uma carga de informação “pronta para ser extraída(...)” (LOUREIRO, 1998, p.xx). Entretanto o “objeto-documento” representa a obra que requer ser contemplada, pois o objeto é posto e transportado para o espaço museal embutido de significados, em que possui função de representar e servir um testemunho do qual se apresenta, na qual o objeto se exprime enquanto portador de uma informação.

Uma vez que a informação como fenômeno situa-se na esfera do intangível, é de fundamental importância (...) sublinhar esse caráter dual do objeto museológico: entendido como coisa física à qual são agregados valores, alguns desses objetos recebem mais uma camada valorativa - ao serem categorizados como obras de arte (LOUREIRO, 1998, p.xx).

O objeto então, ou a obra de arte em si, são compreendidos enquanto “portador de informações” (LOUREIRO, 1998, p.xx) e por assim dizer, construtor de culturas (Ramos, 2008, p.49), possui valor intrínseco e extrínseco como destaca Mensch (1984). Deste modo, a informação também pode ser destrinchada em de três aspectos específicos que se relacionam de acordo com Marteleto e Nascimento (2004), sendo em primeiro o que seria a informação-como-processo, a difusão da informação, o ato de informar, em seguida a informação-como-conhecimento, sendo o conhecimento comunicado e por fim, a informação-como-coisa que seria aquela atribuída a objetos, dados ou documentos. (Marteleto e Nascimento, 2004, p.2).

É possível interpretar também que a comunicação museológica só se estabelece diante dessa relação do sujeito com o objeto, falar sobre o processo de comunicação fez-se necessário a pesquisa de público, porém não foi possível evidenciar tal material que analisasse uma pesquisa da relação dos sujeitos com a exposição, ou seja, não foi possível desdobrar mais sobre o assunto devido falta de material referencial de pesquisa de público da exposição, o que tornaria ainda mais possível compreender qual a carga informacional e

qual os sentidos e significados que os sujeitos extraíram da relação com as obra e a exposição diante de seus conhecimentos iniciais e finais, sendo uma lacuna evidenciar o êxito da comunicação museológica da exposição e do sujeito.

Deste modo, é possível apresentar o desfecho da curadora, abordado no capítulo 4, em relação a histeria e a discussão em torno da natureza do ser, em que com base da relação do útero enquanto um animal vivo, e enquanto o princípio, é possível desmembrar a informação da obra enquanto uma animalidade presente nos humanos, mostrando a relação ambígua entre o ser animal e o ser humano, em que diante do acervo é possível compreender o olhar da curadora em relação a animalidade que existe dentro de cada sujeito, sendo representado enquanto uma euforia ou uma histeria, até mesmo um ataque que transmite liberdade e foge das amarras sociais.

É atrelado por Stigger, a questão do grito, por exemplo, enquanto representação dessa proximidade dos seres vivos, como o que há de animalidade no humano, em que o grito informaria a linguagem, a voz e a comunicação se relacionando tanto com os ataques de histeria quanto com a compreensão do ato de estranheza e liberdade, sendo o grito um ato desencaixado da normalidade social, porém necessário. Alguns exemplos dessa informação atrelada a obra de arte se afirmam nos acervos expostos no módulo “Grito Ancestral”, como apresentado no capítulo 4, em que diante do acervo é possível destrinchar características do olhar e da informação estipulada por Stigger diante dos acervos e brevemente de características da expografia, que como complemento introduz a informação no sujeito.

Desta maneira que um objeto comunica e a obra de arte detém informação, que através da comunicação museológica estabelece interpretação de novos sentido e compreensão daquilo que está se relacionando na exposição, o sujeito e a obra, transpondo assim o sujeito a um novo estado de conhecimento do que se tinha antes do percurso expositivo, um processo semelhante a Teoria de Brookes citada por Capurro (2003) e abordada por Ramos (2007), de que;

“(...) ao constatar uma falta em seu estado de conhecimento (estado cognitivo anômalo), o indivíduo sente uma necessidade de informação para corrigir esse estado inicial. Essa necessidade (“need”) direciona a busca de informação e esta, uma vez encontrada e assimilada, provoca uma alteração na estrutura de conhecimento do indivíduo. A informação adquirida resultará, portanto, em um novo estado de conhecimento.”

Conclui-se então que o principal valor informacional agregado a obra de arte quando ocupa o espaço museal se dá em primeiro momento diante da subjetividade atrelada da curadoria ao objeto museológico, ou seja, num primeiro processo da comunicação museológica se dá através da informação atribuída a obra, em seguida seria da relação do sujeito, que com sua própria carga de conhecimento e valores se relaciona com o objeto e assim produz em uma relação de consagração e admiração da obra a comunicação museológica e de sua própria carga, em que a obra transpassa para o sujeito e este destrincha da exposição com novos olhares e subjetividades de sentidos daquela realidade exposta, que nesta exposição fora atribuída por Veronica Stigger mesmo que se desdobram de diversas maneiras e particularidades para cada sujeito.

Contudo, o espaço museal é o lócus desse processo de informação e comunicação com a sociedade, um espaço de salvaguarda que constantemente cria enredos para se comunicar com os sujeitos, transpondo realidades através da curadoria, utilizando as obras de arte como objetos que necessitam ser percebidos, aliás como compreende Castro (2007) o objeto é a materialização da contemporaneidade de um momento da vida, mesmo que com sua infinidade de subjetividades e sentidos, sendo um objeto algo lançado a uma realidade externa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Carlos Luis. Autonomia Social da Arte: O caso do MAM-SP. Revista Extraprensa, volume 12, p. 211 – 233. DOI: 10.11606/extraprensa2019.153987. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/153987/156997>.

BARBOSA, L. C. Autonomia social da arte: o caso do MAM-SP. Revista Extraprensa, [S. l.], v. 12, p. 211-233, 2019. DOI: 10.11606/extraprensa2019.153987. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/153987>. Acesso em: 1 out. 2023.

CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. A relação museu e público: a contribuição das tecnologias da informação. In: VII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. Salvador: Bahia, 2007.

CASTRO 3, Ana Lúcia Siaines de. O Museu do sagrado ao segredo. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. O museu: do sagrado ao segredo: uma abordagem sobre informação museológica e comunicação. 1995.

CURY, Marília Xavier. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico metodológica para os museus. In: História, Ciências, Saúde. Manguinhos, v. 12 (Suplemento), 2005.

CURY, Marília Xavier. Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, 2005.

CURY, Marília Xavier. Exposição: Análise metodológica do processo de concepção, montagem e avaliação. 1999. 134 f. Dissertação (Mestrado)–Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. McKENNA-CRESS, P.; KAMIEN, J. A. Creating exhibitions: Collaboration in the planning, development and design of innovative experiences. New Jersey: Wiley, 2013. 320p.

CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume. Acesso em: 01 dez. 2023. , 2006

CURY, Marília Xavier; SHIBATA, L. Desenvolvimento conceitual da expografia: estudo de caso com adoção da pesquisa-ação participativa. , . Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/188333>. Acesso em: 01 dez. 2023.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, Françoise. Conceitos-chave de museologia. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

FAUSTINO, D. U.; TELES, R. M. de S. Pesquisa de satisfação em parques urbanos: um estudo no Parque Ibirapuera (SP). Revista Brasileira de Ecoturismo (RBEcotur), [S. l.], v. 14, n. 3, 2021. DOI: 10.34024/rbecotur.2021.v14.11318. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/ecoturismo/article/view/11318>. Acesso em: 1 dez. 2023.

FERRAZ, B. O conto autoficcional de Veronica Stigger. Letras de Hoje, [S. l.], v. 56, n. 2,

p. 173–181, 2021. DOI: 10.15448/1984-7726.2021.2.40138. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/40138>. Acesso em: 1 dez. 2022.

FERRAZ, Tatiana Sampaio. O espaço delas: a participação de artistas mulheres nos panoramas tridimensionais do mam-sp (1972-1991). Artigo inédito Universidade Federal de Uberlândia, Brasil. Publicado em 9 de Novembro de 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.21780447.ars.2021.188228> Disponível em <https://www.scielo.br/j/ars/a/LYLxCZDs58RwXNsSWgYCzsz/?format=pdf&lang=pt> acessado em 27 de Novembro de 2021

FIORAVANTI, Carlos. As Máscaras da histeria. Revista Pesquisa FAPESP - EDIÇÃO 117, Nov. 2005. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-mascaras-da-histeria/> acessado em Setembro de 2022.

GODINHO, Julia Moura. Mulheres Artistas em Revolução: museologia, feminismo e arte. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Museologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Orientadora: Miriam Pillar Grossi. Florianópolis, SC, 2014

GOLDENBERG, Miriam. [ET AL.], Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca, 2ed, Rio de Janeiro: Record, 2007.

GOLDENBERG, Mirian e TOSCANO, Moema. A Revolução das Mulheres. RJ, Revan, 1992

GOLDENBERG, Mirian. “A civilização das formas: O corpo como valor”, in

GOLDENBERG, Mirian. Gênero, “o Corpo” e “Imitação Prestigiosa” na Cultura Brasileira, Saúde soc. [online]. 2011, vol.20, n.3, pp. 543-553.

GOLDENBERG, Mirian. O corpo como capital: Gênero, casamento e envelhecimento na cultura brasileira. REDIGE, Rio de Janeiro, v.1, nº1, oct 2010.

GOLDENBERG, Mirian. O Corpo como capital: para compreender a cultura brasileira. Arquivos em Movimento, v.2, nº2, jul/dez.2006.

GOLDENBERG, Mirian. “O corpo como capital”, in GOLDENBERG, M. (org.) O Corpo como capital: gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira, 2d, São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte, Lisboa: Edições 70, 1992.

HOOKE, Bell. Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019. 380 p.

LOUREIRO, M.L.N.M. Museu, Informação e Arte: a obra de arte como objeto museológico e fonte de informação. Orientadores: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Maria Nelida González de Gómez. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ - CNPq/IBICT, 1998. 85 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da informação)

MENSCH, Peter van. 1947. O objeto de estudo da museologia / Peter van. Mensch; tradução: Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro. UNI-RIO/UGF, 1994. UNIRIO, 1994. 22 p.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao85/museu-de-arte-de-sao-paulo-assis-chateaubriand-masp>. Acesso em: 01 de dezembro de 2023. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

PEREIRA, V. C. A Bienal de São Paulo e a globalização da arte moderna. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 9, p. 417–423, 2013. DOI: 10.20396/eha.9.2013.4473. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4473>. Acesso em: 1 dez. 2022.

PEREIRA, Verena Carla. A Bienal de São Paulo e a globalização da Arte Moderna. Encontro de História da Arte, n. 9, p. 417-423, 2013.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Arte, Objeto Artístico, Documento e Informação em Museu, 1996. (mimeo)

POLIZZO, A. P. Kamita, J. M. A estética moderna da paisagem: a poética de Roberto Burle Marx. Rio de Janeiro, 2010. 173p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

REGNARD, Paul Marie Leon. BOURNEVILLE, Desire Magloire. CHARCOT, Jean Martin. Iconographie Photographique de la Salpêtrière. 1876-1877. Museum purchase funded by the Buddy Taub Foundation, Dennis A. Roach and Jill Roach, Directors. 2017.278.1-.40. Disponível em: <https://emuseum.mfah.org/objects/135983/iconographie-photographique-de-la-salpetriere> Acessado em 22 de Outubro de 2022.

SILVA, Hertha Tatiely. Desvios: Cartaz lambe-lambe, comunicação visual e arte nos espaços de trânsito. 2015. 96 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

SOUZA, Lais Akemi Munhoz de. O espaço discursivo do experimentalismo: uma análise intertextual. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2019. / Lais Akemi Munhoz de Souza; orientador Antonio Vicente Seraphin Pietroforte. - São Paulo, 2019. 161 f.