

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Como sonham os acervos?

Anais do 2^o MARTE – Colóquio Musealização da Arte

Anna Paula da Silva, Bianca Andrade Tinoco e Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (orgs.)

Universida de Brasília
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília - BCE/UNB)

C719 Colóquio Musealização da Arte (2. : 2022 :
Salvador).
Como sonham os acervos? : anais do 2º Marte :
Colóquio Musealização da Arte / Anna Paula da
Silva, Bianca Andrade Tinoco e Emerson Dionisio
Gomes de Oliveira (orgs.). - Brasília :
Universidade de Brasília, 2023.
92 p. : il.

Inclui bibliografia.
Modo de acesso: World Wide Web:
<[https://www.ppgav.unb.br/index.php?
option=com_content&view=article&id=28&Itemid=37
8](https://www.ppgav.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=28&Itemid=378)>.
ISBN 978-65-85259-15-6 (e-book).

1. Arte. 2. Museus de arte. 3. Museologia.
I. Silva, Anna Paula da (org.). II. Tinoco,
Bianca Andrade (org.). III. Oliveira, Emerson
Dionisio Gomes de (org.). IV. Título. CDU 7:069

© 2023 [detentor dos direitos autorais].



[Licença creative commons: colocar a figura correspondente a sua autorização]
A responsabilidade pelos direitos autorais de textos e imagens dessa obra é [dos autores ou da área técnica].

[1ª edição]

Elaboração e informações

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Campus Universitário Darcy Ribeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ,
Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, SG1 – Sala
10/9, CEP 70904-970, Brasília-DF. Contato: (61)3107-1174/1173. Site:
<https://www.ppgav.unb.br/> . E-mail: arteppg@unb.br

Equipe técnica

Organização – Universidade Federal de Bahia

Equipe de Apoio

Sandra Jesus Regina (MAM-BA)
Rogério Ferreira de Sousa (MAM-BA)
Gracilene Dias do Rosário (UFBA/MAM-BA)

Grupo mARTE

Dra. Anna Paula da Silva – Universidade Federal da Bahia
Ms. Rita Maria Morais Correia Mota – Universidade Federal da Bahia
Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira – Universidade de Brasília
Dra. Bianca Andrade Tinoco – Universidade de Brasília
Ms. Fernanda Werneck Côrtes – Universidade de Brasília
Ms. Juliana Pereira Sales Caetano – Universidade Federal de Minas Gerais
Dra. Daniela Andreia Viola Ferreira Salazar – NOVA de Lisboa
Dra. Daniela Félix Martins Kawabe – Universidade de Brasília
Dra. Neila Dourado Gonçalves – Universidade Federal de Sergipe
Dra. Mariana Estellita Lins Silva – Universidade Federal do Maranhão

Comissão Científica

Profa. Dra. Luzia Gomes Ferreira (UFPA)
Profa. Dra. Alejandra Hernández Muñoz (UFBA)
Profa. Dra. Elizabete de Castro Mendonça (UNIRIO)
Profa. Dra. Adriana Mattos Clen Macedo (UnB)
Profa. Dra. Fernanda Carvalho de Albuquerque (UFRGS)
Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha (UFBA)
Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA)
Prof. Dr. Jezulino Lúcio Mendes Braga (UFMG)

Arte e Capa: Bianca Andrade Tinoco

Texto de Apresentação: Anna Paula da Silva, Bianca Andrade Tinoco e Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

MUSEALIZAÇÃO DA ARTE:
POÉTICAS EM NARRATIVAS

Como sonham os acervos?

20 MARTE

20 MARTE

Colóquio Musealização da Arte



Como sonham os acervos?

Anais do 20 MARTE – Colóquio Musealização da Arte



Universidade de Brasília

Márcia Abrahão Moura
Reitora da Universidade de Brasília

Enrique Huelva Unternbäumen
Vice-Reitor da Universidade de Brasília

Lúcio Remuzat Rennó Junior
Decanato de Pós-Graduação

Fátima Aparecida dos Santos
Diretora do Instituto de Artes

Cecília Mori
Chefe do Departamento de Artes Visuais

Biagio D'Angelo
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais



Universidade Federal da Bahia

Paulo César Miguez de Oliveira
Reitor da Universidade Federal da Bahia

Penildon Silva Filho
Vice-Reitor da Universidade Federal da Bahia

Nancy Rita Ferreira Vieira
Diretora da Pró-Reitoria de Ensino de Graduação

Maria Hilda Baqueiro Paraíso
Diretora da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Iole Vanim Macedo
Vice-Diretora da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Rita de Cássia Maia da Silva
Chefe do Departamento de Museologia

Pola Ribeiro
Diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia

Sandra Regina Jesus
Coordenadora do Setor de Museologia e Pesquisa do Museu de Arte Moderna da Bahia



Sumário

“Como sonham os acervos?”

Anna Paula da Silva, Bianca Tinoco Andrade e Emerson Dionisio Gomes de Oliveira 05

Preservação de Acervos de Arte: políticas e protocolos

1. O contexto epistêmico do museu e as fraturas produzidas pela arte contemporânea 09

Mariana Estellita Lins Silva

2. O pedido ou “quando o passado for presente lembra-se de mim no futuro”: imagens à espera 17

Rafael Vilarouca Peixoto Correia

3. Ao ar livre: sonhar não custa nada, já manter acervos... – notas sobre a preservação de obras de arte pública em Brasília 29

Marco Túlio Lustosa de Alencar

Processos de Democratização de Acervos Artísticos

4. O avesso de um acervo afro-brasileiro ou as tessituras de uma exposição não decolonial 40

Anderson Diego Almeida

5. Mulheres artistas no acervo da UFES 50

Ananda Carvalho

Políticas de Financiamento: mecenato e aquisição de acervos em museus públicos

6. A Musealização do Concretismo Paulista: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo 61

Luis Fernando Silva Sandes

Documentação de Arte ou Documentação sobre a Arte: documento enquanto obra

7. Museus e Documentação de Obras de Arte Contemporânea: o artista Armando Queiroz em foco 70

Rosângela Marques de Britto

Diana Farjalla Correia Lima

8. As performances de Berna Reale na Coleção de Arte de Jorge Alex Athias em Belém - PA: análise a partir dos certificados de autenticidade das obras 81

Marcela Guedes Cabral



“Como sonham os acervos?”

Anna Paula da Silva, Bianca Andrade Tinoco e Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Após dois anos de eventos *on-line* devido à COVID-19, o Grupo de Pesquisa Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas (mARTE) pôde realizar o primeiro encontro presencial no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), em Salvador, entre os dias 10 e 12 de agosto de 2022.

O grupo mARTE criado em 2020 objetiva o estímulo, o fomento e a difusão de pesquisas que interseccionam as áreas de Artes Visuais e Museologia, a partir do conceito de Musealização como gesto situado em camadas de temporalidades e espaços, entre a produção artística e os processos institucionais de preservação, pesquisa e comunicação de obras e narrativas, apresentando assim as trajetórias inscritas nas instituições.

Durante o 1^o MARTE – Colóquio Musealização da Arte foram discutidas e analisadas questões sobre a musealização e o arquivamento a partir de poéticas do efêmero; a musealização e a curadoria do “popular” nos museus; as instituições museológicas relacionadas às histórias das artes e suas visualidades; e a musealização da performance a partir de discussões sobre coleções, arquivos e protocolos. O evento contou com a participação de museólogas, historiadoras da arte, conservadoras e cientistas sociais.¹

No 2^o MARTE – Colóquio Musealização da Arte, o tema proposto “Como sonham os acervos?” traduziu outro questionamento: “como os processos de musealização afetaram, afetam e afetarão práticas e políticas de aquisição em diferentes instituições museológicas?”. Este foi o mote central para as discussões deste colóquio do mARTE: a constituição, a consolidação, a preservação, a extroversão, a gestão de acervos públicos e privados de arte. O evento focou na interdisciplinaridade entre a Museologia, as Artes Visuais, a História da Arte, a Conservação e as Ciências Sociais, por meio da produção de conhecimento entre pesquisadoras, endossando a relação de

¹ O evento encontra-se na íntegra no canal do YouTube do GP mARTE, basta acessar o link: <https://www.youtube.com/@musealizaodaartepoeticas8675>



diferentes áreas como parte dos processos e métodos realizados por especialistas que atuam em âmbitos museais e museológicos.

A metáfora do “sonho” se abriu para o desejo de compreender o presente-futuro, respeitados os contextos históricos singulares de cada coleção e instituição, dos acervos e seus protocolos de atuação, apresentados por pesquisadoras em diferentes contextos institucionais, numa perceptível atuação colaborativa entre universidades, centros culturais, museus e outras instituições dedicadas a produzir conhecimento. Na mesma direção, consideramos que toda formação de acervo tensiona sua própria prática, ou seja, afeta o que consideramos ser ou não arte, num amplo processo de negociações e ações.

Alguns anseios relacionados aos acervos museais e às coleções públicas e particulares são recorrentes. Existe o sonho da expansão contínua, com o ingresso de componentes que venham a enriquecer ou problematizar o conjunto reunido; o sonho de se manter relevante ao longo do tempo; o sonho da longevidade. Um sonho mais conturbado – ou um pesadelo, em alguns casos – envolve a captação de recursos financeiros, seja por meio das esferas de governo ou de parcerias e patrocinadores. Estamos até aqui mencionando sonhos mais atinentes aos gestores de instituições do que propriamente aos acervos. Tais aspirações podem ser alteradas quando ocorre a sucessão desses cargos ou a mudança de atribuições.

Contemplar como sonham conjuntos de objetos colecionáveis, materiais ou não, exige uma atenção redobrada, de modo a perceber sinais discretos. É possível que alguns acervos almejem interpretações que descortinam diálogos acerca deles. Outros, talvez, ambicionem permanecer como um conjunto coeso ao longo das gerações – ou, inversamente, serem desmembrados para construir novas conexões. Alguns acervos podem aspirar à fama e à expositividade, enquanto outros anseiam pela privacidade discreta. Nem sempre esses desejos coincidem com os verbalizados pelos gestores.

Assim, o segundo colóquio do mARTE discutiu processos museológicos que afetam os processos de acervamento e a consolidação da discussão sobre como os museus são espaços privilegiados não apenas para veicular narrativas que consolidam nossa



compreensão de arte, mas como espaços de atuações profissionais dedicadas à preservação.

As discussões envolveram quatro eixos: I. Processos de democratização de acervos artísticos; II. Documentação da Arte ou documentação sobre a arte: documento enquanto obra; III. Políticas de Aquisição: Salões de Arte, Projetos e Exposições Periódicas; IV. Políticas de Financiamento: Mecenato e aquisição de acervos em museus públicos; V. Preservação de acervos de arte: políticas e protocolos; VI. Acervos performáticos: coleções de museus de arte contemporânea, música, teatro e/ ou dança. O evento contou com apresentação de 28 comunicações em vídeo e presenciais de pesquisadoras das Artes Visuais, da História da arte, da Museologia, da Conservação e da Sociologia, sendo que alguns dos textos se encontram aqui.

Espera-se com esta publicação a compreensão de que os acervos não são apenas lugares de arquivamento, mas também espaços de conhecimento, de constituição de distintas práticas sociais, importantes para a circulação da produção artística, crítica e historiográfica dedicada às artes visuais em suas várias dimensões. Portanto, a discussão sobre os processos museológicos em relação ao acervo tem como ponto fundamental a reflexão sobre o papel do acervo para o desenvolvimento da instituição e de seus processos, viabilizando adaptações e atualizações conforme as necessidades e os desdobramentos de negociações e de discussões com os grupos sociais e a musealização de objetos e obras.



Preservação de acervos de arte: políticas e protocolos

O CONTEXTO EPISTÊMICO DO MUSEU E AS FRATURAS PRODUZIDAS PELA ARTE CONTEMPORÂNEA

Profa. Dra. Mariana Estellita Lins Silva²

Resumo

Neste trabalho, propomos uma reflexão acerca do contexto do surgimento do museu enquanto um cenário epistêmico, para identificar características consoantes à modernidade. Buscaremos evidenciar fundamentalmente que o projeto epistêmico da modernidade europeia, embora se coloque como produção de conhecimento absoluta e universal, se constitui como lateralizada, localizada geográfica e temporalmente. No momento seguinte, estabeleceremos uma relação da arte contemporânea com as transformações sociais que se desenvolvem a partir do século XX, a partir de uma ideia de que ao romper com os parâmetros formais e materiais dos suportes e linguagens artísticos, há consequentemente uma problematização das estruturas do pensamento moderno.

Palavras-chave: Museu, arte contemporânea, epistemologia, decolonialidade.

Abstract

In this text, we propose a reflection on the context of emergence of the museum as an epistemic scenario, in order to identify characteristics consistent with modernity. We will fundamentally seek to demonstrate that the epistemic project of European modernity, although positioned as the production of absolute and universal knowledge, is constituted as lateralized, geographically and temporally located. In the following moment, we will establish a relationship between contemporary art and the social transformations that develop from the 20th century onwards, starting from an idea that, by breaking with the formal and material parameters of artistic supports and languages, there is consequently a questioning of the structures of modern thought.

Keywords: Museum, Contemporary art, Epistemology, Decoloniality.

Gosto de pensar o museu como representação e materialização de um modo de construção do conhecimento, de uma forma particular que, além de ser localizada geográfica e temporalmente, possui especificidades. Essas características históricas de como a sociedade se organiza e se autocompreende também conduzem e são conduzidas pelo entendimento do que é como se manifesta a arte.

O Argan, no primeiro capítulo do livro *A arte moderna, - Clássico e Romântico* – falando especificamente sobre arquitetura neoclássica e os fundamentos do seu surgimento, coloca que as transformações sociais que levaram à Revolução Francesa – a aglomeração nos centros urbanos que surgiam, a incidência da lógica do trabalho proletariado de forma ainda mais exploratória, entre vários outros fatores, provocaram uma situação de caos na configuração ambiental. Ainda segundo Argan, nesse contexto surgem uma série de procedimentos que veem na racionalidade clássica – se constituindo, portanto, como neoclássico – a solução de organização e sistematização do espaço e da sociedade. Nas palavras do autor:

Com a cultura francesa da revolução, o modelo clássico adquire um sentido ético-ideológico, identificando-se como a solução ideal do conflito entre liberdade e dever; e, colocando-se como valor absoluto e universal, transcende

² Universidade Federal do Maranhão – UFMA / Departamento de Artes Visuais. Doutora em História e Crítica de Arte.

a anula as tradições e as “escolas” nacionais. Esse universalismo supra-histórico culmina e se difunde em toda a Europa com o império napoleônico (ARGAN, 1992, pg 14)

E mais a frente continua:

A teoria arquitetônica de Lodoli, a crítica da arquitetura de Milizia, mesmo antes da imitação dos monumentos clássicos, pregam a adequação lógica da forma à função, a extrema sobriedade do ornamento, o equilíbrio e a proporção dos volumes: a arquitetura não deve mais refletir as ambiciosas fantasias dos soberanos, e sim responder a necessidades sociais e, portanto também econômicas: o hospital, o manicômio, o cárcere, etc. A técnica, por sua vez, não mais deve ser inspiração, habilidade, virtuosismo individual, mas um instrumento racional que a sociedade construiu para suas necessidades e que deve servir a ela (ARGAN, 1992, p. pg21)

É o que a gente poderia chamar de “um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar”. Instituições destinadas a usos específicos: escolas, hospitais, prisões, etc., como espaços destinados à educação, ao tratamento de doenças, à punição de infratores, respectivamente, mas sobretudo como elementos normatizadores do comportamento social, como Foucault vai abordar de forma tão aprofundada em diversos de seus trabalhos. Ainda navegando pelo pensamento do autor, podemos colocar que nesse contexto de “organização social” se institui o processo de disciplinarização e de fundamentação das mais diversas áreas do conhecimento. Em “A Arqueologia do saber” o autor se pergunta:

O que é, então, a medicina, a gramática, a economia política? Será que não passam de um agrupamento retrospectivo pelo qual as ciências contemporâneas se iludem sobre seu próprio passado? São formas que se instauraram e se desenvolveram soberanamente através do tempo? Encobrem outras unidades? E que espécie de laços reconhecer validamente entre todos esses enunciados que formam, de um modo ao mesmo tempo familiar e insistente, uma massa enigmática? (FOUCAULT, 2002, P. 35-36)

Ele vai seguir seu caminho reflexivo, trazendo várias hipóteses sobre as formações discursivas e disciplinares, no entanto, o que consideramos interessante refletir é que se retornássemos para uma temporalidade anterior ao início desse processo epistêmico – que passando por uma série de depurações, acúmulos e ajustes se tornarão o que podemos chamar de modernidade – mesmo no continente europeu, outras formas de produção de conhecimento eram coexistentes. Nos ateremos à instituição escolar por exemplo: o procedimento moderno de ensino e aprendizagem se constitui a partir de uma instituição, um lugar definido com uma arquitetura específica, dentro da qual conjuntos de pessoas aprendem determinados conteúdos, proferidos por um professor, que está pautado em um currículo, também pensado como uma estrutura formal da sequência de conhecimentos fundamentais para a formação de um tipo de cidadão ou de profissional. Se nós voltarmos ao início do Renascimento por exemplo, antes da proliferação das academias de belas artes, o próprio ensino de arte era feito de forma familiar, ou afetiva, intuitiva, através da proximidade individual entre assistentes e artistas, assim como ocorria com a aprendizagem dos ofícios em geral.

Aqui mais uma vez concordamos com Argan quando ele diz que:

A censura na tradição se define com a cultura do iluminismo. A natureza não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana; não é mais o modelo universal, mas um estímulo a que cada um reage de modo diferente; não é mais a fonte de todo o saber, mas o objeto da pesquisa cognitiva. É claro que o sujeito tende a modificar a realidade objetiva, seja nas coisas concretas (especialmente a arquitetura, a decoração, etc.), seja

no modo como passa a ter noção e consciência dela: o que o valor *a priori* absoluto da natureza, como criação *ne varietur* e modelo de toda invenção humana, é substituído pela ideologia como imagem formada pela mente, como ela gostaria que fosse tal realidade. O fato de o móvel ideológico, que tantas vezes se transforma em explicitamente político, ocupar o lugar do princípio metafísico da natureza-revelação, tanto na arte neoclássica como na romântica, mostra que ambas, apesar de aparente divergência, pertencem ao mesmo ciclo de pensamento.” (ARGAN, 1992, pg 12)

Importante frisar que o valor absoluto e universal – para usar as palavras exatas de Argan – é apenas uma característica de autopercepção de uma sociedade europeia específica, e que não se coloca como absoluta e universal nem mesmo para a própria Europa. Esse ponto é especialmente sensível para nós, pois essa mesma universalidade será usada no contexto colonial, como justificativa para exploração de povos originários ao redor do globo. Podemos dizer que essa suposta universalidade do pensamento está presente ainda hoje, em diferentes esferas do conhecimento. Nesse sentido, expor o caráter circunstancial dessa lógica, que se evidencia como fragmentária inclusive para contextos europeus, é fundamental para entendermos as situações de violência epistêmica pelas quais nós passamos e que de modo geral nos aflige até hoje.

Ainda nessa intenção de colocar a modernidade de forma perspectivada e, portanto, não universalizada, é interessante trazer o olhar para as transformações pelas quais a Europa passou ao longo do tempo. A título de delimitação – considerando a complexidade dos processos e o longo transcorrer do tempo – utilizaremos um pontual análise do Renascimento para evidenciar, por contraste, a forma como a arte era ensinada e produzida. Vale a pena frisar que por se tratar de delimitação por parâmetros artificiais – visto que a modernidade é um processo social e não uma virada de chave que acontece em uma data específica – há divergências entre as considerações de diferentes autores. Ernest Gombrich por exemplo, considera o renascimento como o início do longo processo chamado modernidade, o que pode ser observado quando, para falar do neoclassicismo e da modernidade francesa, o autor começa dizendo que: “Nos livros de história, a época moderna começou com a descoberta da América por Colombo em 1492.” (GOMBRICH, 1972, p. 375). E continua:

Atingimos a época realmente moderna que dealbou quando a Revolução Francesa de 1789 pôs fim a tantos pressupostos que haviam sido tomados por verdadeiros durante séculos, se não por milênios. Assim como a Grande Revolução tem suas raízes na Era da Razão, aí se originaram também as ideias do homem sobre arte. (GOMBRICH, 1972, p. 376)

Para além do uso do processo de exploração colonial enquanto marco de transformação social europeia, é possível perceber que, em consonância com outros autores, Gombrich coloca o ápice da modernidade no século XIX, e consolida aí a ideia de cenário epistêmico para surgimento o pensamento artístico.

Elegemos então o Renascimento para relativizar esse pensamento europeu universalista que se adensa no século XIX. Para isso recorreremos ao livro do autor francês Victor Tapié, que embora tenha dedicado suas pesquisas majoritariamente ao estudo do barroco, na obra em questão, traz importantes considerações sobre essa relação epistêmica no Renascimento.

Quando se fala em Renascimento, o nome que nos parece reunir ao mesmo tempo as mais belas realizações e as maiores esperanças, mesmo iludidas, é realmente o de Leonardo da Vinci. O homem “sem letras”, cuja pretensa falta de ilustração não se pode levar a sério, é, entre todos, herdeiro de uma lenta acumulação de riquezas materiais e espirituais na Itália a partir do século XIII [...] ele continua a ser aquele por meio de quem o Renascimento é ao mesmo tempo uma resposta e uma interrogação (1)

Na referida nota de rodapé, Tapié coloca que:

Considera-se hoje Leonardo da Vinci precursor duma experiência científica fundada sobre a observação direta e sobre o raciocínio matemático, excluindo o princípio de autoridade do campo da ciência. Disse-se, de formas diferentes, que a uma civilização do ouvido, que recolhia o saber da palavra do mestre, sucedera, em grande parte graças a Da Vinci, uma civilização da vista "em que a visão domina... na incrível atenção dos pormenores... o visus substitui e suplanta o auditus" (A. Koyré, p. 244, da obra coletiva: Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI siècle. Comunicações do Colóquio internacional do C.N.R.S., 4-7 de julho de 1952. (TAPIER Apud Da Vinci, 1972, p. 43)

Alguns pontos são importantes no discurso de Tapié para corroborar nossa ideia neste trabalho.

O primeiro é o uso e o questionamento sobre o termo "iletrado". Dentro de uma lógica de produção e validação do conhecimento a partir de uma instituição legitimada para tal, a premissa é de que ocorre uma rejeição, uma desconsideração do valor produzido fora dos parâmetros estabelecidos. Esse é um procedimento fundante para o pensamento científico e que também será perpassado na chamada arte acadêmica, para a qual há uma estruturação de etapas encadeadas para que ao final um estudante possa ser considerado apropriado daquele conhecimento. Fica claro aqui que Leonardo da Vinci não apenas antecede essa lógica constitucional de produção de conhecimento, como tudo aquilo que ele produziu – de maneira empírica, não estruturada – é considerada basilar para essa posterior configuração.

O outro ponto, que embora pequeno me levou à reflexão, e a posterior conclusão de que a minha interpretação pode não ser ecoada da mesma forma em outros leitores. É o momento em que ele diz que Da Vinci é o precursor da experiência científica, fundada na observação e raciocínio; e aí ele coloca "excluindo o princípio de autoridade do campo da ciência". Imagino haver diversas possibilidades de interpretação para essas palavras. No fio condutor das minhas ideias, a interpretação seria que Leonardo – homem sem letras, que era – não seria condizente com o princípio da autoridade do campo da ciência. Nesse sentido, acaba por corroborar o argumento anterior de que esta estrutura de produção de conhecimento repele para fora de seu campo de atuação tudo o que não se encaixa metodologicamente. No entanto, é preciso observar que, isso não significa que não haja nesses outros tantos campos, produção de conhecimento.

Por fim destaco aqui a questão da civilização da visão que suplanta a civilização da audição. Esse ponto é sensível para nós, dentro do pensamento no qual a hegemonia dos objetos, a supremacia da imagem, a necessidade de comprovação de fatos através dos documentos, a percepção do tempo como linha, a construção da história, do método, da filosofia, da ciência, etc, pertencem ao mesmo padrão de produção de conhecimento, que se faz parecer verdadeiro, universal. E esse é um desejo particularmente presente na modernidade europeia.

Voltando ao contexto da produção artística, podemos dizer que não por acaso o surgimento das academias de belas artes, bem como o museu enquanto instituição fazem parte deste mesmo processo de organização e crescente institucionalização dos processos sociais. O museu está, portanto, inserido nesta lógica estruturalista das instituições modernas, e é interessante perceber como esses aspectos por um lado representam esse modelo de pensamento, e por outro lado conduzem e normatizam toda uma prática profissional e institucional.

Tomemos como exemplo a documentação museológica tradicional, mais especificamente de acervos de obras de arte. A estrutura catalográfica tipifica os objetos a partir de categorias

observáveis, e os organiza em conjuntos a partir de características comuns. Assim temos o universo das obras de arte sendo passível de divisão entre pintura, escultura, desenho e gravura; enquanto a categoria pintura pode ser desmembrada a partir de seu suporte entre papel, tela, madeira, etc; ou de sua técnica, têmpera, guache, aquarela, óleo, etc. O resultado formal dessa tipificação é uma estrutura tabular cujos preceitos e métodos de sistematização se aproximam (ou se referenciam) nas ciências exatas. Como referência deste processo podemos abordar a teoria de Paul Otlet, um grande estudioso deste processo catalográfico. Otlet elaborou um sistema de classificação biblioteconômico que possibilitava não apenas localizar um livro ligando-o a suas informações básicas (título, autor, data, etc) mas que permitiu a indexação dos assuntos abordados. O artigo “A tese Otletiana para a gestão, organização e disseminação do conhecimento” (RIBEIRO et al, 2014), detalha a importância de Otlet para a sistematização do conhecimento:

Segundo Fontoura (2012), Paul Otlet, um humanista aficionado pela transmissão do conhecimento científico quase em tempo real, vislumbrou um sistema de organização do conhecimento específico, na área das ciências sociais [...]. O Veículo que utilizaria para alcançar seus objetivos seria a Bibliografia especializada através do Repertório Bibliográfico Universal (RBU), sistema de fichas onde o conhecimento científico seria organizado de forma particionada, ou seja, o conteúdo de uma obra seria desmembrado de acordo com os interesses da comunidade científica. (RIBEIRO et al., 2014, p. 2)

Vale ressaltar que esse pensamento estruturalista que naquele momento define o museu, a obra de arte, sua representação, significado e circulação; também está norteando outros valores em outras instituições como o hospital e a medicina, a estrutura burocrática, legal, política, etc.

Outra característica consoante de Otlet ao estruturalismo é o pensamento generalista, que fica claro neste outro trecho:

Em 1895, Paul Otlet e Henry La Fontaine iniciaram uma ambiciosa empreitada com o fito de desenvolver uma bibliografia-mestre do conhecimento mundial acumulado que foi chamada de Repertório Bibliográfico Universal (RBU) (RIBEIRO et al., 2014, p. 5)

Quando se fala em “bibliografia-mestre do conhecimento universal” há um sentimento de universalidade, principalmente em relação à racionalidade científica, que é acompanhada de uma pretensa neutralidade, em detrimento de qualquer pensamento relativista.

Esse modelo de conhecimento, produzido a partir da observação de padrões e organização em categorias determinadas a priori, e que se parametriza a partir do método científico, se autodenomina como universal, como um conhecimento neutro, isento e, portanto, passível de ser aplicado a diferentes contextos, lugares e situações.

No entanto, com Boaventura Souza Santos concordamos que a produção de conhecimento não está descolada do tecido cultural, e nesse sentido está necessariamente orientada a partir de valores, crenças, aspectos subjetivos, parâmetros sociais, e que nesse sentido não seria possível pensar um método de produção de conhecimento que fosse neutro. Tanto o método científico, quanto a produção acadêmica são oriundos de uma série de formulações que se sobrepõem, se acumulam e se articulam ao longo do tempo, resultando em características específicas. Ou seja, a epistemologia moderna europeia é localizada geograficamente e historicamente, e tem especificidades e características culturais dos povos a produziram. A especificidade deste modelo é a crença na sua própria universalidade.

O autor constrói seu argumento em dois sentidos fundamentais. O primeiro é que o que entendemos como ciência não se constitui como um bloco monolítico, mas sim como a depuração de uma série de procedimentos utilizados em maior ou menor grau, e com grandes

variações regionais e ao longo do tempo. Para o autor, se não se pode afirmar a ciência como um instrumento único de obtenção da verdade, chega-se à consequência clara de que existem muitas variações de estruturas e linhas de pensamento também fora da ciência. É aí o que o autor insere o conceito de ecologia dos saberes, que busca afirmar a existência de uma heterogeneidade de saberes, que se praticam e se afirmam a partir das interrelações estabelecidas nos grupos e no meio.

Ao problematizar a universalidade da ciência, e pensá-la dentro um sistema ecológico de coexistência de estruturas narrativas para diferentes tipos de conhecimento, a ecologia dos saberes inverte o preceito de universalidade e assim desconstrói a suposta hierarquia geral do conhecimento. Para o autor, o caráter universal ao qual a ciência moderna reivindica é: “apenas uma forma de particularismo, cuja particularidade consiste em ter poder para definir como particulares, locais, contextuais e situacionais todos os conhecimentos que com ela rivalizam” (SANTOS, 2008, p. 154).

O filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez é um autor que podemos localizar no pensamento decolonial, dentro do entendimento de que há uma necessidade de afirmação epistemológica do conhecimento produzido na América Latina, que se reveja e principalmente descentralize o pensamento europeu. Gómez se debruça de modo geral a pensar uma genealogia latino-americana e nesse sentido nos coloca a refletir também sobre a questão da história, do tempo, da separação entre homem e natureza, entre outros aspectos que consideramos relevantes para a consolidação da trajetória do pensamento eurocentrado. No ponto de vista do autor, essas construções simbólicas se constituem como uma base, que pavimenta e sustenta o desenvolvimento desse segmento de narrativas e, portanto, é a partir da flexibilização desses lugares que poderemos nos colocar a uma reflexão decolonial mais perspectivada.

A questão é que essas ideias tão abstratas quanto estruturantes de uma visão de mundo – o que é o próprio mundo, o que somos nós, o que é o tempo, a morte, a relação com a vida, etc., foram tão difundidas e internalizadas, que passam a ser naturalizadas. No entanto, essas construções teóricas nada têm de universais ou de intrinsecamente verdadeiras, e quando nos atentamos para elas, fica evidente seu caráter simbólico, de construção cosmogônica; de crença.

O primeiro aspecto que gostaríamos de ressaltar é divisão entre homem e natureza. Sobre isso, Gomez coloca que até o período que a história tradicional reconhece como renascimento, a visão da relação do homem com a natureza, bem como a produção de conhecimento a partir dela, se colocava de modo mais orgânico, não dicotômico como se faz parecer na modernidade. É a partir da construção simbólica da colonização que se fortalece a ideia de que uma relação íntima com a natureza deve ser subalternizada. Foi, portanto, sendo construída a noção de que a natureza deve ser observada de modo fragmentado para que seja dominada e transformada. Impôs-se pouco a pouco a ideia de que a natureza e o homem são âmbitos ontologicamente separados, e que a função do conhecimento é exercer um controle racional sobre o mundo. “Quer dizer que o conhecimento já não tem como finalidade última a compreensão das “conexões ocultas” entre todas as coisas, mas sim a decomposição da realidade em fragmentos com o fim de dominá-la.” (CASTRO-GÓMES, 2007, p. 81-82).

Ainda no sentido de pensar o arco epistêmico da modernidade européia como um modelo datado mesmo em comparação com a própria Europa, eu gosto de pensar a arte contemporânea como uma fratura epistêmica no campo da arte. Quando há a utilização de novos materiais para as obras de arte, o surgimento de novas linguagens e o campo ampliado das práticas artísticas, mais do que o alargamento do vocabulário estético e poético, há ali um processo de (relativa) ruptura epistêmica e institucional.

A Rosalind Kraus no livro *Art Since 1900*³ usa um exemplo de uma obra do Daniel Buren que é uma espécie de instalação que “vaza” pelas janelas do museu, extrapolando os limites da sala de exposição, desce pela fachada do prédio e ganha as ruas. Segundo ela, ao quebrar essa membrana da sala de exposições do museu, o artista o faz não apenas metaforicamente, mas concretamente. Nas palavras originais:

The french artist Daniel Buren, for instance, adopted a strategy to challenge the power of the frames by refusing to leave their prosuppositions alone, implicitly, unremarked. Instead, his art, emerging in the seventies, was one of making all those divisions through which power operates. In 1973 he exhibited *Within and Beyond the Frame*. A work in a nineteen section each a suspended gray-and-white suspended canvas (unstretched and unframed). Buren’s “painting” extended almost two hundred feet, beginning at one end of the John Weber Gallery in New York and gaily continuing out the window to wend its way across the street, like so many flags hung out for a parade, finally attaching itself to the building opposite. The frame referred to in the title of the work, was, obviously, the institutucional frame of the gallery, a frame that function to guarantee certain things about the object it encloses⁴. (BOIS *et all*, 2004, p. 42).

Retomando o nosso exemplo catalográfico em que um acervo artístico seria dividido em pintura, escultura, desenho e gravura, a arte contemporânea deliberadamente desorganiza esses preceitos, não apenas pela inserção de novas possibilidades de categorias, mas pela fragmentação dessa estrutura ao ponto de não ser mais possível constituir um método que esteja ainda fundamentado nessas bases.

Importante colocar que existem teóricos da documentação museológica que defendem sim a permanência deste modelo catalográfico, que possa apenas ser adicionado de novas categorias de tipificação. Ou seja, além das possibilidades de pintura, escultura, gravura, nós teríamos acréscimos nessa lista, para incluir *happenings*, performances, instalações, site specific, ente outros. Eu não vou me ater a este debate que é tema de outros artigos, mas apenas gostaria de me posicionar como parte dos autores que não acreditam nessa possibilidade. No meu ponto de vista, não se trata apenas de uma questão de ampliação das possibilidades categóricas das obras de arte, e sim uma movimentação epistêmica que transiciona do pensamento moderno europeu para o que poderíamos chamar de pós-modernidade, ou de deslocamento decolonial, como quiserem chamar. Na minha linha de raciocínio se trata de uma mudança de parâmetros e não apenas de poéticas artísticas, tampouco de nomenclaturas catalográficas.

Outra colocação relevante é que não se trata de elevar a arte contemporânea como parâmetro de democracia epistêmica, inclusive porque, como sabemos, continua sendo uma produção inserida na lógica do capital mundial, atendendo a um consumo elitista – seja no sentido de uma elite econômica que tem acesso à compra e venda desses bens; ou da chamada elite cultural que domina o léxico artístico e as possibilidades de circulação desses debates. Ainda assim, a meu ver existe uma pulverização ao redor do mundo, com grandes artistas consagrados de todos os continentes, Asia, África, America Latina.

³ Também escrito por Hall Fostes, Yves Alais-Bois, etc.

⁴ O artista francês Daniel Buren, por exemplo, adotou a estratégia de desafia o poder das estruturas (ou quadro/ molduras) pela recusa em deixar suas proposições sozinhas, implícitas, não reafirmadas. Ao invés disso, sua arte, que emergiu durante os anos setenta, foi no sentido de fazer todas aquelas divisões através das quais o poder opera. Em 1973 ele exibiu “Dentro e Além do quadro”. Um trabalho em dezenove seções, composta por telas cinza e branco suspensas (sem esticar e sem moldura). A “pintura” de Buren se prolongou por quase duzentos pés, começando em uma ponta da Galeria John Weber em Nova York e alegremente continuou pra fora da janela, seguiu seu caminho e atravessou a rua como se fossem bandeiras penduradas para um desfile, finalmente se aderindo ao edifício em frente. A referida moldura no título do trabalho, era, obviamente, a moldura institucional da galeria, a moldura que funciona para garantir certas coisas aos objetos que encerra [tradução nossa].



Para finalizar, é preciso evidenciar ainda que a museologia também não é estática, está se reformulando tanto conceitualmente, epistemológica e politicamente; quanto do ponto de vista técnico de seus processos internos. Sobretudo a partir da década 1970, em um contexto permeado pela Carta de Santiago do Chile, começam a surgir muitas iniciativas de deslocamento do pensamento museológico dessa vertente moderna européia. E do ponto de vista específico do tratamento museológico de acervos de arte contemporânea, temos como exemplo direto este grupo de pesquisa, com diversas linhas de produção específicas para se pensar outras formas de lidar com a museologia e a arte contemporânea.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna** - do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H.D., FOSTER, Hal e KRAUSS, Rosalind. **Art since 1900**. Modernism, antimodernism, postmodernism. Londres: Thames & Hudson, 2004.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamientoheterárquico.In.: _____. (Org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**.Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporâneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Sexta edição. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

RIBEIRO, Maria Cristina; MESQUITA, Walma ; MIRANDA, Marcos Luiz Cavalcanti. A tese otletiana para gestão, organização e disseminação do conhecimento. **Revista RACIn**, João Pessoa, v.3, n.2, p. 2-22, jul-dez, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

TAPIÈ, Victor. **Barroco e Classicismo I**. Lisboa: Editorial Presença,1972

O PEDIDO OU “QUANDO O PASSADO FOR PRESENTE LEMBRA-SE DE MIM NO FUTURO”: IMAGENS À ESPERA

Rafael Vilarouca Peixoto Correia⁵

“Nada além de um sonho, de fantasmas: a fotografia, isto é, a ficção do fundo do olho”.
Philippe Dubois (1993)

Resumo

O artigo narra uma história que começa em 2011 quando Roberto, avô do autor, pediu-lhe que levasse uma fotografia sua para ser colorizada em algum fotopintor de Juazeiro do Norte, principal polo econômico da região do Cariri Cearense reconhecida pela sua tradicional fotografia popular. Na encomenda de colorização da imagem datada de meados dos anos 1950, trajando um terno de linho malpassado, seu retrato no jardim da praça pública frente à Igreja da Matriz de Lavras da Mangabeira, município no interior do Ceará na fronteira do Cariri onde nasceu em 1931. A frase que intitula esse trabalho, por sua vez, “Quando o Passado for Presente Lembra-se de Mim no Futuro” foi encontrada escrita no verso de uma fotografia antiga encontrada dentre as diversas imagens fotográficas herdadas pelo autor de seu avô e outros familiares. Uma mensagem escrita com afeição que vaga em sua, dedicatória que não deixa esquecer sobre as sutis relações do tempo. O exercício de retomar esse material herdado envolve questões que relacionam, em diversos níveis, os arquivos e seu papel como ligação entre memória coletiva e desenvolvimento individual. A fotografia assimilada em nossa cultura como memória e arquivo visual produz um referencial de conhecimento do mundo, seus costumes, cotidianos, símbolos e catástrofes, ao mesmo tempo que denota a forma como agimos e pensamos, influenciando diretamente o comportamento e a mentalidade humana. Por meio desse escrito em diálogo com autores como Roland Barthes, Andreas Huyssen, Paul Virilio e André Parente, busca-se, nesse sentido, repensar essas imagens enquanto objetos portadores de significados implícitos, artefatos materializados em papel fotográfico que possuem uma simbologia profunda e imaterial.

Palavras-chave: Arquivo, Memória Coletiva, Memória Individual.

Abstract

The article tells a story that begins in 2011 when Roberto, the author's grandfather, asked him to take a photograph of himself to be colored at some photopainter in Juazeiro do Norte, the economic hub of the Cariri Ceará region recognized for its traditional popular photography. In the ordering for the image colorization dated from the mid-1950s, he is wearing a shabby linen suit, his portrait in the garden of the public square in front of the Mother Church of Lavras da Mangabeira, a municipality in the interior of Ceará on the border of Cariri, where he was born in 1931. The phrase that gives this work its title, in turn, "When the Past is Present Remember Me in the Future" was found written on the back of an old photograph found among the many photographic images inherited by the author from his grandfather and other relatives. A

⁵ Rafael Vilarouca Peixoto Correia é mestrando em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes - EBA através do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ sob a orientação do Professor Doutor César Bartholomeu. Bolsista CAPES CNPQ. E-mail: rfl.pxt@hotmail.com.

message written with affection wanders in his a dedication that does not let one forget about the subtle relationships of time. The exercise of taking up this inherited material involves questions that relate, on several levels, the archives and their role as a link between collective memory and individual development. Photography assimilated into our culture as memory and visual archive produces a referential knowledge of the world, its customs, daily life, symbols, and catastrophes, while denoting the way we act and think, directly influencing human behavior and mentality. Through this writing in dialogue with authors such as Roland Barthes, Andreas Huyssen, Paul Virilio, and André Parente, we seek, in this sense, to rethink these images as objects carrying implicit meanings, artifacts materialized in photographic paper that possess a deep, immaterial symbology.

Keywords: Archive, Collective Memory, Individual Memory.

Essa história começa em 2011 - ou talvez bem antes disso, quando meu avô Roberto, aos 80 anos na época, me pediu que levasse um retrato seu para ser colorizado na cidade de Juazeiro do Norte no Cariri Cearense, região de destaque na fotografia popular e na fotopintura do Nordeste Brasileiro. Na encomenda de colorização, uma imagem sépia de tons cinzento-acastanhados datada de meados dos anos 1950 em papel fotográfico quadrangular com bordas onduladas irregulares, trajando gravata e terno de linho, seu retrato de corpo inteiro no jardim da praça pública em frente à Igreja da Matriz de Lavras da Mangabeira, município no interior do Ceará onde nasceu em 1931.

A imagem técnica reproduzível de base físico-química chamada de fotografia analógica, como no caso da instantânea do avô - feita possivelmente com meio quadro em um filme 35mm por um fotógrafo ambulante, nos possibilita uma abordagem tátil desse passado representado na imagem. Rastro feito de distância que confere uma aura a fotografias como essa: aparição única de um longínquo, por mais próximo que esteja. Indivisivelmente incorporada ao suporte resultante dos procedimentos químicos que a materializaram, uma fotografia original é sempre um objeto-imagem: "um artefato no qual se pode detectar em sua estrutura as características técnicas típicas da época em que foi produzido" (2020, p. 45), comenta a esse respeito o historiador e fotógrafo Boris Kossoy. A fotografia analógica original constitui, segundo o autor, um objeto cujo valor não se encontra apenas pela importância para a história da técnica, mas também pelo seu valor histórico como documentação do real.

Por ser um fragmento da realidade, a fotografia carrega sempre uma carga mágica desse espaço-tempo. É a luz o meio através da qual efetua-se essa transferência. Na fotografia analógica, a luz captada vai se transformar aos poucos em imagem, alquimia que metamorfoseia a luz em formas, transubstanciação da aparição de uma ausência. A fotografia existe sempre no pretérito e a perda é uma de suas condições essenciais, sensação inscrita no próprio ato de olhar: olhamos para a foto agora e vemos algo que esteve lá no passado da mesma forma que olhamos para o mundo sem jamais possuí-lo. A fotografia apenas prolonga o presente como ilusão das coisas que inevitavelmente se extinguem, materializando-se como objetos de memória, item que materializa e molda infinitas narrativas ao mesmo tempo reais e fictícias, "não importa se imobilizados, ou até melhor se imobilizados porque passíveis de uma recuperação, feita de concretude e devaneio, na qual a aparente analogia se revela seleção, construção, filtro" (1991, p. 36), comenta Annateresa Fabris, pesquisadora italiana radicada no Brasil que aborda em sua obra as vanguardas históricas da fotografia.



Vê-se no olhar semicerrado de Roberto que faz sol no seu retrato. Gostaria de adentrar na retícula de minúsculos grãos que formam o reflexo na íris dos seus olhos para ver o que ele via.

A natureza domesticada no canteiro decora a silhueta urbana e a fotografia.

Boa-noite é um dos diversos nomes que se dão às flores rasteiras nesse jardim enquadrado pela objetiva. Na recordação fugaz, as flores anunciam a noite na aparição da lua no céu da idílica paisagem. “Dentro da fotografia todos continuam jovens. As flores também não murcharam”, nos relembra poeticamente o pensador de fotografia Diógenes Moura (2018).

Fotografia de autor desconhecido, meados de 1950. Lavras da Mangabeira (CE).

Acervo familiar do artista.

Na fina superfície do papel na fotografia do avô, inscrevem-se, nesse sentido, o tempo e o espaço como mediadores. A imagem fotográfica interrompe o instante contínuo da vida nos retirando o antes e o depois da realidade retratada, oferecendo apenas o momento exato captado pelo fotógrafo, uma visão do mundo que provém, como num passe de mágica, do próprio mundo. A fotografia é percebida, assim, como uma espécie de prova, necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que expõe.

A esse respeito, Rosalind Krauss, proeminente crítica e teórica americana, escreve que “a fotografia restitui sobre uma superfície contínua o traço ou o rastro de tudo o que o olhar apanha em um piscar de olhos. A imagem fotográfica não é só um troféu, a amostragem de um pedaço de realidade, mas também um documento que dá testemunho de sua unidade” (2002, p.119). A imagem fotográfica tem, assim, valor de verdade, porém nunca olhamos a realidade em si, apenas um modo contaminado pela significação, uma realidade dilatada pelos recortes e ausências que constituem a existência material da técnica pois o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto aquilo que ela revela. A fotografia é um instrumento de transposição, interpretação e transformação do real, produto de uma máquina de efeitos deliberados que auxilia também a ciência em seu esforço para melhor apreensão da realidade do mundo, mas nunca é um agente reprodutor neutro.

Retornando ao pedido do avô, o valor mágico da narrativa se estabelece também como um elo temporal que me faz perceber em mim algo dele, esse interesse e admiração por fotografias. A magia reside no ajuntamento das imagens e em seus poderes ocultos, ela está no aparentemente insignificante, no detalhe que anuncia o desejo adormecido, o pedido lembrado. A magia lida com passados e futuros incertos e com espaços oníricos de beleza silenciosa, ela habita por lógicas díspares os mistérios circunscritos nas imagens.

Ainda lembro da primeira vez que vi essa imagem, o dia em que ele, o avô, me entregou para que fizesse o serviço de colorização em Juazeiro do Norte; a cena na mente, como um *frame*, de minhas mãos segurando a fotografia sépia, objeto valioso confiado à mim que na época executava meus primeiros trabalhos em fotografia. Essa imagem da fotografia nas mãos vai se repetir algumas vezes, em diferentes formas durante essa prática artística, como formulação de uma videoarte que compõe o trabalho final retomando justamente a cena do pedido. Naquele dia, confesso que já pensei instantaneamente em fazer eu mesmo essa colorização, mas sentia que essa demanda necessitaria de um especial aprofundamento, daí esperei. O processo de adiamento e resgate do pedido do avô lembrado anos depois ressurgiu como um pensamento espontâneo, acaso que possibilitou uma percepção da poeticidade plástica do pedido.

Em 2021, estimulado por um processo de residência artística, ao mesmo tempo que ingressava no curso de Mestrado na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pensei que havia chegado o momento de retomar esse pedido. A residência em questão, chamada de *O Álbum é a Obra*, aconteceu de novembro de 2021 a fevereiro de 2022, foi uma ação realizada pelo IFoto - Instituto de Fotografia do Ceará em parceria com o MAC Dragão - Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar em Fortaleza (CE) e propunha um espaço imersivo de laboratório para revisitação de arquivos físicos e de memória para remontar, cada um dos artistas participantes, fragmentos e rastros de suas histórias familiares. O desejo do avô de ver sua juventude restaurada, a perpetuação de sua imagem jovial - colorizada, portanto, mais próxima à realidade, ficou adormecido dentre os meus processos mentais e artísticos por aproximadamente 10 anos, tempo que levei para assimilar ou compreender a sua potencialidade poética.

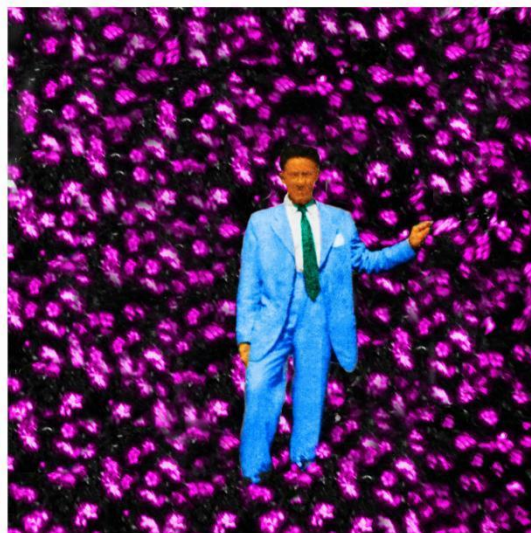
Retomando seu pedido, incentivado não apenas pela Residência *O Álbum é a Obra* e o Mestrado em Linguagens Visuais, mas também pela vontade de cumprir o seu desejo, início então esse processo de colorismo. Inicialmente, busco por fotopintores em Juazeiro do Norte e descubro não existir mais nenhum atuando profissionalmente de forma manual. Já sabia, porém, que os estúdios fotográficos do centro da cidade fazem, por preços populares, serviços como esse de restauração e colorização digitalmente através do uso de Photoshop e assim levei a fotografia para um dos desses espaços, no caso em Mazim Digital, comércio com mais de 30 anos de funcionamento na cidade, no qual já era cliente a alguns anos.

Em 2011 - o ano do pedido feito pelo avô, o profissional retratista da fotopintura manual já havia desaparecido desde as últimas décadas do século XX na região do Cariri, tanto pela falta de materiais quanto de clientes que agora preferem meios digitais de registro ou restauro. Mantém-se, porém, desde a época até os dias de hoje, a atuação por meios digitais de profissionais que executam restaurações e colorizações de fotografias antigas em estúdios nas ruas principais da cidade, além de diversos outros trabalhadores ambulantes que fornecem fotografias impressas minutos depois de feitas. Geralmente são, assim como o antigo costume, retratos deromeiros e visitantes frente ao Monumento do Horto ou em tendas montadas em vias públicas para chamar a atenção dos clientes por meio de fundos em tecido, de estampas ou paisagens, compostas com figuras de animais, bois, cavaleiros e santos, dentre eles sempre em destaque padre Cícero, patriarca da cidade. Atualmente, também é possível alugar por um instante esses cenários aos clientes que desejam fazer retratos em suas próprias câmeras fotográficas ou celulares.

A fotografia seja ela de base química ou eletrônica, produzem ambas imagens por um sistema de representação perspectivista, em conformidade com a mediação do fotógrafo, seu filtro cultural e imaginação. Apesar de ser um registro mecânico da realidade factual, a fotografia envolve também inúmeras possibilidades de deformação intencionais como efeitos ópticos e químicos, abstração e montagem. A fotografia digital por sua captura e tratamentos mais rápidos e sofisticados apenas exacerbou o potencial ficcional inerente ao registro fotográfico

desde seus princípios. Esse trabalho artístico de retomada do pedido de colorização do avô assimila, nesse sentido, um jogo de gestualidades que envolve fabulação por diferentes meios, eletrônicos e analógicos.

Quanto à encomenda de colorização no estabelecimento, esta foi feita de forma genérica, sem que indicasse cores específicas para os elementos da fotografia, deixando assim livre o profissional colorista digital em seu exercício. O resultado me deixa satisfeito até certo ponto por ser uma caracterização mais voltada à verossimilhança, então início também eu mesmo, como experimentação da prática, um processo de colorização a partir da experiência em Mazim Digital. O uso da técnica de fotopintura e restauração digital por meio de softwares possui, atualmente, uma natureza simplificada, mas isso não exclui a subjetividade artística que intenciona criar mundos imaginários a partir de processos que fazem parte da gênese fotográfica, como a colorização e a montagem.



Do anacrônico sentido escapista do pedido do avô, caminhos tomam direções diversas em processos de fotopintura e colagem digital.

Acima, a imagem representa um colorismo mais voltado à realidade. Nas imagens seguintes, uma fabulação visual executada como proposta experimental.

Colorização e colagem de Rafael Vilarouca a partir de original dos anos 1950. (2022)

Mediante desvios e apropriações dos próprios elementos que compõem a estrutura da cena, a informática constitui uma técnica lúdica que incorpora o sensível através dos sentidos

humanos e renova a noção de imagem. Através do computador é possível pensar formas de criação por meio de múltiplos dispositivos hoje disponíveis, tais como softwares de animação que também foram incorporados ao trabalho artístico em desenvolvimento e serão apresentados mais adiante. O exercício permite improvisado e infinitas variações, iniciando digitalmente para partir rumo a gestualidade manual em um segundo momento do processo artístico em desenvolvimento, desmaterialização para posterior rematerialização do suporte.

Na imagem colorizada, o processo de reprodução através de colagem digital das flores boa-noite, arbustos comuns na região, me fazem lembrar da minha primeira experiência com a morte aos 13 anos de idade, o falecimento do meu tio Carleiman, como o chamávamos. Meu avô teve 11 filhos, em ordem de nascimento: Armando César, Nélia Rúbia, Carlos Linneman, Margarida Mazina, Ana Liane, Oziel Gassman, Jurgem Rubem - meu pai, Roberto Filho, Maria Risolene, João Urbano e Bergson. Nesse dia do velório, no ano 2000, saí com uma prima, um balde azul nas mãos, pedindo flores dos jardins nas casas vizinhas para adornar o caixão onde jazia meu tio. Voltamos com vários tipos de rosas e ramos, minha avó e algumas tias decoraram o caixão. A colagem digital sobre o arquivo fotográfico retoma, dessa forma, cores e objetos dessa lembrança, prática de construção subjetiva de realidades que absorve contatos com a memória e o exterior.

Entendo que o fazer artístico é um processo de colagem que resulta de sobreposições de experiências e percepções que travamos com o mundo, fragmentos de histórias e experiências se adicionam a outros fragmentos para irem compondo os trabalhos. Segundo Rosalind Krauss, “a fotografia é quem fala melhor a linguagem da colagem (no sentido mais conceitual do que técnico)” (2002.p. 168), sendo produto da realidade do mundo, a fotografia sempre chega até nós como um fragmento, por meio da qual texturas diversas reunidas no campo da imagem captam nosso olhar pela sua densidade e tendem a se separar umas das outras nos fazendo ler as fotografias pedaço por pedaço, elemento por elemento, nos explica a autora.

O gesto criativo artístico é necessário para conhecer e ler o mundo e como compensação para o equilíbrio deficiente da realidade em virtude da magia que lhe é inerente, poder que dá lugar à fantasia. A imagem fotográfica é, nesse sentido “sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre cópia e realidade, entre a lembrança e a esperança”, como comenta o filósofo Giorgio Agamben (2007, p. 29). Ora, nem sempre é fácil definir os limites entre fantasia e verdade. O real pode ser inventado tanto quanto a ficção pode conter fortes indícios de realidade.

Sobre o pedido do avô, naquilo que aparenta e naquilo que oculta, penso que o seu desejo era, na verdade, ao rever sua juventude atualizada através de cores, o de não ser facilmente esquecido, um desejo de permanência tão comum aos humanos. O avô que faleceu em 2013 não chegou a ver sua foto colorizada, sua imagem sobrevive, porém, no processo de constante recodificação do passado no presente, para fabular silenciosa outras e novas histórias.



Frames de vídeo de experimento com lupa: a filmadora passeia sobre as imagens fotográficas dispostas na mesa. O foco vai cambiando por sobre os objetos de família: lupa, toalha de mesa, fotografias e postais. Silhuetas abstratas condensam as figuras humanas presentes nas imagens, ao mesmo tempo é possível ver o reflexo das telhas no vidro da lupa. O olhar se volta, assim, para cima e para baixo - também para dentro. Na primeira imagem, o foco encontra uma dedicatória escrita no verso de uma fotografia. Tia Margarida pôs a toalha de renda branca na mesa para as filmagens daquele dia.

Frames de vídeo. Rafael Vilarouca, 2021. Icó (CE)

Observo, através dessas imagens, um passado conservado no presente, uma certa presença com dimensão transcendente, um passado lembrado à espera de um futuro imaginado. A memória familiar e pessoal se constrói e se corporifica através desses papéis fotográficos envelhecidos, lembranças de um passado distante carregado de marcas afetivas e comunicacionais. Um material potencialmente poético que não apenas representa o passado, mas constitui também vestígios de minha relação com a história dos lugares e das diversas pessoas retratadas. Decodificar o passado é também experimentar o presente e imaginar o futuro.

Mergulhando nas imagens, os grãos aproximam o olhar até o limite de ver-se apenas a própria trama de pontos que a compõem. Formula-se, desse modo, ao mesmo tempo, um aprofundamento em memórias pessoais e familiares, densidade incógnita dos papéis fotográficos pois “uma foto sempre esconde outra, atrás delas, sob ela, em torno dela” (1993, p. 326), comenta Philippe Dubois, um importante teórico da imagem tecnológica da atualidade.

Para decifrar os mistérios dessas imagens e o espaço imperceptível em que o passado se esconde, é preciso apreender, como disse o filósofo Walter Benjamin, a “necessidade irresistível de procurar a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (2016, p. 94). O autor elabora o conceito de aura dos objetos de arte: a unicidade em oposição à imagem reproduzível, a existência material única no local onde se encontram esses objetos. Na narrativa de Benjamin, a autenticidade de um material anuncia aquilo que o objeto possui de mágico, uma apreensão sensitiva do “estranho tecido fino de espaço e tempo” (2014, p. 27), presente também, anacronicamente, na frágil fotografia

analógica do avô que acomoda nela mesma as evidências de sua origem e seu testemunho histórico.

Na fotografia do avô estão gravadas a expressão do rosto franzido pela luz do sol e a mão direita levantada em direção às plantas no canteiro, a pose imóvel como um monumento público, as vestimentas e o cenário bucólico urbano idilicamente enquadrado, todo o rito social encenado no artefato que envelheceu preservando, contudo, a sua juventude de outrora. Quando a fotografia envelhece, observa o teórico Siegfried Kracauer, a relação imediata com o original não é mais possível, pois a velha foto dá a impressão de apequenamento do presente, "o corpo de um falecido parece menor do que sua figura viva" (2009, p. 72). Em sua realidade constituída por formas, a presença na fotografia transforma-se em representação, em ausência ou alargamento. É inútil procurar aquilo que poderia reconciliar esses contrários, pois a fotografia incorpora o efeito paradoxal de ocultar a realidade ao mesmo tempo que a expõe, "o teor de verdade do original se retém na sua história; a fotografia retém o resíduo do qual a história se despediu" (KRACAUER, 2009, p. 72).

A fotografia possui, assim, o real como matéria-prima e constitui um canal pelo qual o mundo se deu a conhecer em seus mais variados aspectos físicos da vida cotidiana. Articulando um espaço de abordagem entre expressão e consumo, a fotografia representa o fluxo entre o científico e o popular. O fato de a fotografia poder ser, ao mesmo tempo, o ponto de partida e o resultado final é o que mais importa em sua utilização, segundo o entendimento do pesquisador e fotógrafo Milton Guran, "isto porque é capaz de captar o inesperado ou o imprevisível, ela pode abrir novas possibilidades para a compreensão e absorção de um fato" (2002, p.98). A riqueza de informações e precisão da fotografia permite não apenas a mecanização da imagem, mas se torna, ela própria, um produto que promove um estado de ciência e permite também que avance o conhecimento científico.



O tempo que volta reelaborando vestígios do traço físico e material do que já esteve ali, mediação de tempo e espaço. A fotografia do avô retorna ao local onde fora feita nos anos 1950 frente às torres da antiga Igreja Matriz de São Vicente Ferrer fundada em 1813.

Frame de vídeo. Rafael Vilarouca, 2022. Lavras da Mangabeira (CE)

Entre esses paradoxos, a fotografia do avô ilustra um fragmento de história, elaborando em seu formato o gênero mais destacado na história da fotografia: o retrato. Afirma-se que os retratos floresceram por meio de pinturas de rostos ou bustos a partir do Renascimento na Europa, período onde se retoma a figura do ser humano como objeto de representação nas artes visuais e quando foram descobertos os princípios da perspectiva, a partir da qual se estruturou a ótica fotográfica.

Acerca do retrato, já tendo sido utilizado em sociedades antigas como Egito e Grécia com finalidades religiosas e comemorativas, até o século XIII trabalhos de pintura ilustravam predominantemente temas religiosos e figuras reais, só posteriormente, a partir do século XIV, passou a abranger também outros membros da nobreza e da grande burguesia, afirmando-se na pintura como gênero autônomo, disseminando-se popularmente, por sua vez, a partir da invenção da fotografia no século XIX. “De certa forma, o retrato surge como o gênero da pintura de maior valor na representação simbólica do indivíduo no âmbito social” (2011, p. 56), afirma a pesquisadora de fotografia popular Cristiana Parente.

Foi no ano de 1839 o anúncio feito pela Academia de Ciências e Belas Artes de Paris de um dos inventos percursoros da fotografia contemporânea conhecido popularmente como daguerreótipo, título dado em homenagem ao seu inventor Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), invenção que irá em pouco tempo se expandir pelo mundo em favor de sua precisão técnica e confiabilidade. Vale destacar que a fotografia não é um invento atribuído a uma única pessoa, a técnica é resultado de condições econômicas, políticas e sociais favoráveis articuladas com rigorosos critérios científicos e experimentais, advinda de uma tradição que teve início com experiências feitas por alquimistas na Antiguidade.

A invenção de Daguerre consistia em uma caixa preta “na qual se aplicava uma fina camada de prata polida, sobreposta a uma placa de cobre, que submetida a vapores de iodo, era exposta a luz e revelada a partir de vapores de mercúrio formando uma imagem de alta precisão” (2016, p.01), conforme anuncia a pesquisadora Clarissa Franco de Miranda. A autora também elabora a ideia de que apesar de ser um símbolo da modernidade e do capitalismo industrial, a fotografia foi absorvida rapidamente por sociedades tradicionais. “A técnica havia mudado, mas as poses, as vestimentas, as paisagens, os objetos e as práticas eram as mesmas que apareciam nas pinturas e desenhos” (MIRANDA, 2016, p. 10), tornando-se, assim, um instrumento de atualização de antigos costumes, normas e valores burgueses. A partir do século XX, com a ampla democratização da fotografia por meio dos equipamentos e filmes amadores de 35mm, os retratos eclodiram nas periferias das grandes metrópoles e no interior brasileiro, praticamente em todas as classes sociais.

A pose, ao imobilizar o real nos remete também à ideia de tempo e de movimento. É ela o principal símbolo da fotografia do século XIX e toda sua história posterior, atuando como elo entre imagens, recursos tecnológicos e os agentes envolvidos. Nesse sentido, afirma a historiadora Maria Inez Turazzi que em uma realidade em contínuo processo de transformação, “a pose é o ponto de partida e de superação do aparente paradoxo que se estabelece nas imagens estáticas de uma sociedade que vive na era do movimento, onde os homens trilham, cada vez mais, o caminho da velocidade que impulsiona os meios de transporte, a fabricação de mercadorias e as próprias relações sociais.” (1995, p. 13). A imagem em movimento - por sua vez, também incorporado ao exercício artístico aqui apresentado em perspectiva, surgida no contexto social da última década do século XIX, registra e subverte o momento transcorrido do instante expondo o movimento da duração, apropriação da passagem do tempo que representa tão bem a sociedade durante todo o século XX até a contemporaneidade. Os exercícios em vídeo e animação construídos com as fotografias originais da coleção do avô, como os experimentos em vídeo exibidos anteriormente utilizando uma lupa sobre as fotografias, representam um desejo de expressão e apropriação artística por diferentes meios, articulação de linguagens que representa também um mergulho interior na profundidade das significações e dos afetos que os objetos fotográficos podem suscitar.

Desse modo, para a constituição desse trabalho são utilizadas diversas referências artísticas, dentre elas, a artista visual britânica Tacita Dean (1965) que trabalha principalmente com cinema e desde os anos 1990 se tornou referência mundial na produção de obras de arte em formato analógico. Em sua obra, o acaso e a materialidade das coisas constituem seus

principais elementos, lugar de expressão onde aborda vivências concretas e a inexorável ação do tempo sobre as coisas. Sobre sua relação com o analógico, ela nos diz:

"Percebi que não sei o que significa 'analógico'. Queimo as pestanas tentando encontrar uma definição. 'Analógico', parece, é uma descrição - uma descrição, de fato, de todas as coisas que me são caras. É uma palavra que significa proporção e semelhança, e é, de acordo com certa explicação, a representação de um objeto que lembra o original; não uma transcrição ou uma tradução, mas um equivalente em uma forma paralela: continuamente variável, mensurável e material." (DEAN, 2013, p. 63)

O analógico representa, assim, o pensamento e o tempo materializados em formas concretas, formulação direta da passagem do tempo e suas conexões com a memória, com a perda, com a história e com a autobiografia. Na obra da artista, passado e futuro entrecruzam-se no presente em um tempo que é simultaneamente humano e mágico, assim como na fotografia do avô.

O processo de colorização construído inicialmente na imagem do pedido - e posteriormente em diversas outras, certamente renova a imagem em infinitas formas e com isso as próprias juventudes são também ressignificadas, reafirmando a presença dos retratados dentre os vivos. Há uma enorme poeticidade nas camadas ambíguas de significação que esse pedido formula. A cor posta na fotografia não é apenas uma questão estetizante, ela é usada desde o tempo do daguerreótipo para atribuir verossimilhança e dramaticidade às cenas. As interferências sobre imagens fotográficas acontecem desde os seus primórdios por meio de ações nos negativos que visavam remediar a falta de cor e pequenas imperfeições dos retratados, "utilizando-se os mais diversos pigmentos, corantes e tintas, bem como os mais diversos instrumentos como pincéis, esfumadores, algodão, dedos, sprays, aerógrafo, máscaras..." (PARENTE, 1998, p.271).

Nos estúdios europeus do século XIX, era necessário que os retratados permanecessem imóveis por longos períodos durante a sessão devido aos materiais pouco fotossensíveis utilizados na época. A fotografia expunha, assim, uma certa imobilidade das poses bem como um realismo, muitas vezes, cruel. Os profissionais retratistas, que tinham como clientes uma geração acostumada com o dinamismo e a beleza das pinturas clássicas, utilizaram os retoques nos negativos como uma artimanha para maquiagem as imperfeições dos fotografados. A técnica é atribuída inicialmente ao litógrafo e fotógrafo alemão Franz Hanfstaengl (1804-1877), quando em 1855 durante a Exposição Universal de Paris, apresentou pela primeira vez cópias fotográficas tiradas de um mesmo modelo antes e depois de serem submetidas a operações de retoque. A inovação agradou ao público e foi adotada posteriormente por fotógrafos em todo o mundo. As interferências sobre os negativos antecipavam, assim, segundo o historiador Pedro Karp Vasquez (2002), a voga da fotopintura ocorrida a partir de 1860, quando a fotografia sobre papel tornou possível a aplicação de camadas de tinta de naturezas diversas como aquarela, tinta óleo e guache. As cores possibilitam no retrato que ele seja semelhante sem ser igual, testemunhando e interpretando a partir de sua própria diferença.

A fotopintura ou retrato pintado, o processo de colorização que envolve simultaneamente fotografia e pintura, possibilita um novo tipo de realidade na qual o mundo se revela semelhante e diferente ao mesmo tempo. Exercício que envolve noções de montagem e seleção, a fotopintura é "capaz de transformar uma imagem em outra, de ser ficcional em vez de verossímil" (2011, p. 18), afirma o pesquisador e colecionador de fotopinturas Titus Riedl em entrevista ao fotógrafo e curador Eder Chiodetto.

A técnica do retrato pintado manual, difundida no Nordeste Brasileiro desde o século XIX e quase extinta nos dias de hoje, possui relevância simbólica nos ambientes domésticos, representando objetos de enorme valor afetivo, elementos de identidade e identificação. A fotopintura, praticamente ignorada da apreciação em museus e galerias de arte, é um objeto que faz parte da coleção de retratos fotográficos familiares mais tradicionais, "torna-se sempre

uma homenagem, um lugar da memória de prestígio, algo que atrai e condensa afetividades” (RIEDL, 2007, p. 27). Ao mesmo tempo, a fotopintura reforça a hierarquia existente porque a pintura enfatiza a serenidade e a seriedade do retratado num sistema patriarcal e autoritário, elucida Titus. Um estudo sobre a história da técnica pode proporcionar uma visão analítica dos padrões estéticos e comportamentais da história social do Brasil, visto que ao seu modo de reconstruir convenções e idealizações, a fotopintura expõe hábitos, modos de vestir e mentalidades das sociedades passadas.

As cores das fotopinturas, via de regra adoçadas e suavizadas, estão bem próximas daquelas usadas nas representações populares de santos. Ambas expostas, lado a lado, nas salas das residências no Nordeste Brasileiro, as fotografias pintadas emolduradas em associação com figuras de santos de diversos tipos representam uma harmonização de elementos distintos que juntos compõem a iconografia doméstica. Retratos de membros da família colorizados à mão são, assim, uma característica típica das casas populares brasileiras, são imagens inseridas em um contexto afetivo e de relacionamento social que rompem com a temporalidade linear. No trabalho artístico aqui apresentado busco surpreender as expectativas da cor presente nas tradicionais fotopinturas populares, suscitando narrativas de um neopop de cores vibrantes e luminosas, me apropriando da técnica através de uma estética que dialoga com os meios digitais contemporâneos e sua mutabilidade, superando nossa percepção realista.

Na contemporaneidade, a fotopintura é uma arte em transformação, pois poucos profissionais mantêm o ofício manualmente, atuando estes em sua maioria por meio de computadores para as restaurações e colorizações dos clientes. “Na prática, a moderna tecnologia não exige mais nenhum conhecimento preliminar, nenhuma habilidade fora do comum, garantindo através da automatização e digitalização um padrão de qualidade surpreendentemente alto” (RIEDL, 2011, p. 24). O recente emprego de softwares e aplicativos de celulares ameaça ainda mais a sobrevivência da fotografia pintada, ao mesmo tempo que paradoxalmente amplia as possibilidades de apropriação artística sobre os arquivos.

Retomando então o pedido de colorização no retrato do avô e partindo dele, esse escrito tenta articular teoricamente um exercício de retomada artística da fotopintura por meios manuais e digitais, sua história e aplicações na contemporaneidade. Interessado no papel da memória para a configuração das identidades e na sua influência na construção de afetos, esse exercício artístico envolve questões relacionadas a fotografia e suas materialidades. As memórias são construções ficcionais que dão sentido às narrativas pessoais e coletivas, a fotografia cria o suporte ficcional dessa representação da realidade.

O fragmento gravado na imagem fotográfica do avô congela as feições, os gestos e a paisagem, perpetua o momento, perpetua a memória. Na realidade dos arquivos fotográficos aparecem rostos como esboços, insinuam-se também histórias, fabulações, ficções inomináveis. O arquivo fotográfico nunca é neutro, é permanentemente uma presença manifestada por uma falta ou ausência daquilo que foi retratado. A fotografia representa, assim, uma multiplicação material da memória que transforma nossa capacidade de apreensão do real; ela jamais é uma simples reduplicação da realidade pois incorpora sempre a ambiguidade de ser um signo fixo e imóvel de interpretação variável. “A história, assim como a verdade, tem múltiplas facetas e infinitas imagens.” (KOSSOY, 2020, p.163), pois não há sentido único para as coisas do passado.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. Série Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016.

CHIODETTO, Eder. **Entrevista de Titus Riedl a Eder Chiodetto**. Catálogo Exposição Fotopinturas - coleção Titus Riedl. Curadoria Eder Chiodetto. São Paulo: Galeria Estação, 2011.

DEAN, Tacita. **Tacita Dean: a medida das coisas**. Curadoria: Rina Carvajal. Tradução: Denise Pessoa. São Paulo: IMS, 2013.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução: Maria Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. Coleção Texto & Arte. V. 3. São Paulo: EDUSP, 1991.

GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e informação**. 3. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 5 ed., 2 reimp. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

_____. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 6 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. 1 ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MIRANDA, Clarissa Franco. **"À serviço da ciência": a fotografia como instrumento da pesquisa científica no Brasil imperial (1865-1877)**. IX Encontro de Pesquisa de Pós-Graduação, v. 1, n. 1. Fortaleza, 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/eu/article/view/14540>>. Acesso em: 05 jun 2022.

MOURA, Diógenes. **O livro dos monólogos: recuperação para ouvir objetos**. 1 ed. São Paulo: Vento Leste, 2018.

PARENTE, Cristiana. **O retrato pintado: Manufatura e utilização de fotografias pintadas à mão no Nordeste do Brasil**. In: TURAZZI, Maria Inez (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fotografia*, nº 27, p. 270-277, 1998.

ROLIM, Valéria Laena Bezerra (org.). **Retrato Popular : Vernacular Photography**. Coleção Memorial da Cultura Cearense; Série Memória e Oralidade v. 2. Autores: Titus Riedl, Cristiana Parente e Raul Lody. Tradução: Beatris Figueiredo. Fortaleza: IACC, 2011.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo - 1839/1889**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Coleção Descobrimo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AO AR LIVRE: SONHAR NÃO CUSTA NADA, JÁ MANTER ACERVOS... – NOTAS SOBRE A PRESERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE PÚBLICA EM BRASÍLIA

OPEN AIR: IT DOES NOT COST A DIME TO DREAM, BUT CONSERVATING ART COLLECTIONS... – NOTES ON PUBLIC ARTWORKS MAINTENANCE IN BRASÍLIA

Marco Túlio Lustosa de Alencar⁶

Resumo

Em cidades planejadas, como Brasília, a ocupação idealizada do ambiente urbano é uma meta. No ano de 2016, o projeto "Natureza viva / ambiente cerrado" propôs a instalação de bancos-esculturas na zona central da Capital. Além de descanso, serviriam para a contemplação, já que ocupam área rodeada de plantas e árvores típicas da região. O projeto incentivava reflexões sobre o meio ambiente e soluções para problemas urbanísticos contemporâneos. Passados mais de cinco anos da inauguração, as oito obras têm sido vítimas da falta de atenção em vários níveis: são visíveis os sinais da passagem do tempo, mas, principalmente, do descaso em relação ao conjunto. A situação dá a medida das dificuldades para se consolidar, preservar e tornar relevantes acervos de arte pública, especialmente, aqueles localizados ao ar livre.

Palavras-chave: Arte pública, Acervos, Preservação, Brasília.

Abstract

In planned cities such as Brasília, idealized occupation of the urban environment is a target. In 2016, the project "Natureza viva / Ambiente Cerrado" proposed sculptural benches for the Brazilian Capital's central area. In addition to a resting space, they would invite to contemplation as they occupy an area surrounded by native plants and trees. The project encouraged thoughts about the environment and solutions to contemporary urban problems. More than five years after the opening, the eight artworks have been victims of lack of attention on several levels: signs of the passage of time are everywhere, but mainly the negligence with the whole complex. The situation reflects the difficulties in consolidating, maintaining and making public art collections relevant, especially those located outdoors.

Keywords: Public art, Collections, Public art maintenance, Brasília.

Reunir e preservar vestígios da existência humana em todas as épocas – na forma de artefatos diversos – tem sido função dos acervos. Entre os objetos, que contam histórias, encontram-se representações pictóricas e tridimensionais distinguidas como manifestações estéticas. Classificadas sob a denominação arte, estas obras assumiriam diversas funções no decorrer da História. Muitos monumentos instalados em logradouros públicos, por exemplo, embora reconhecidos pelos aspectos plásticos, possuem um caráter notadamente panegírico.

Ao longo do tempo, a produção artística não parou de se expandir. E, quando não mais se encontravam respostas a teses, códigos e processos hegemônicos, assistiu-se à propagação de procedimentos que buscaram superar o discurso tornado convencional. Seguindo a trajetória

⁶ Mestre em Artes, linha Teoria e História da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília - PPGAV/UnB (2020). Graduado em Teoria, Crítica e História da Arte pela UnB (2017) e em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (1988).

de operações *não ortodoxas*, realizadas sob o impacto de novos materiais de inúmeras procedências (itens industrializados ou recolhidos da natureza), sobretudo, da metade do século XX em diante, consolidou-se o ambiente que iria permitir aos artistas dilatarem as experimentações, incluindo a ampliação dos espaços físicos da arte. Esse alargamento do campo estético favoreceu uma ruptura (que ativou uma área da concepção contemporânea da arte – o conceito – perpetuada até o presente) com vários desdobramentos, entre os quais, múltiplas intervenções na tessitura das cidades e no espaço natural.

Coincidindo com o aumento do interesse pelas questões ecológicas, a *earth art* ou *land art*, que aparece nos Estados Unidos ao final dos anos 1960, assumiu o meio ambiente como “seu” objeto, inserindo-se à paisagem, frequentemente, em locais distantes dos centros urbanos. Como efeito dessa atividade, registrou-se um crescente interesse pela arte pública, com o conseqüente incremento das subvenções governamentais, baseando-se na ideia de que trabalhos de arte deveriam alcançar uma audiência cada vez mais numerosa. “Na arte pública a obra não é mais considerada um monumento, mas um meio de transformar um lugar, e se dá ênfase à natureza colaborativa dos projetos, que unem artistas, arquitetos, patrocinadores e o público”, nota a historiadora da arte Amy Dempsey (2010, p. 263)

Amostras de arte pública estão por toda parte, constituindo, em certa medida, um acervo ao ar livre, com diversas implicações. Em Brasília – cuja concepção original vislumbrava a integração entre a arquitetura e as artes visuais –, são conhecidas, desde o início, iniciativas com o objetivo de redimensionar a visualidade urbana por meio da participação dos artistas. Tanto o urbanista Lucio Costa (1902-1998) quanto o arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012) propugnavam as qualidades plásticas da arquitetura. Desse modo, os edifícios da Nova Capital foram desenhados buscando obedecer a padrões formais e a um dinamismo arquitetural, considerados inovadores, visando à consolidação do diálogo entre as duas artes.

De várias partes, artistas atenderam ao chamamento para a concretização desse plano e legaram obras que se incorporaram à malha urbana e, hoje, fazem parte da linguagem estética da cidade. Entre eles, apenas para citar dois dos mais conhecidos, os escultores Bruno Giorgi (1905-1993) e Alfredo Ceschiatti (1918-1989). O primeiro é autor do icônico *Meteoro*, que, mais de cinco décadas desde que foi instalada no jardim aquático do Palácio do Itamaraty, em 1967, foi submetido, pela primeira vez, a um processo de restauro. Giorgi e Ceschiatti assinam vários trabalhos, localizados em locais como Praça dos Três Poderes, Congresso Nacional, Palácio da Alvorada e Teatro Nacional, fechado há oito anos.

O baiano Rubem Valentim (1922-1991) é mais um nome que se inseriu na proposta. Lembrado, particularmente, pelo tratamento construtivo que deu à simbologia afro, o pintor e escultor fez o painel em mármore instalado no exterior do antigo prédio da Novacap (empresa criada para gerenciar e coordenar a construção de Brasília), na região central da cidade.

Entre todos eles, contudo, o artista que mais aparece como símbolo do equilíbrio entre arte e arquitetura é Athos Bulcão, que, nascido no Rio de Janeiro em 1918, se radicou desde a construção em Brasília, onde viria a falecer em 2008. Bulcão é autor de mais de 300 intervenções, fato que potencializa sua presença. Do mesmo modo como o relevo nas fachadas do Teatro Nacional, seus painéis de azulejos tornaram-se a face mais visível da pretendida integração. A Igreja de Nossa Senhora de Fátima (ou Igrejinha, como é conhecida), primeira edificação formalmente inaugurada no sítio onde seria erguida a Capital, em 1958, recoberta pelos famosos azulejos azuis e brancos que saíram do ateliê de Athos Bulcão, é paradigmática dessa associação.

Outros artistas que passaram a residir na cidade, muitos deles ligados à criação da Universidade de Brasília, como o já citado Rubem Valentim, contribuíram para a consolidação

do espaço visual no contexto urbano brasiliense. Os componentes da cena artística atual também têm colaborado, em várias direções.

Ocupação idealizada

A ocupação idealizada dos espaços é uma meta em cidades planejadas. Quando se trata de áreas projetadas, a ideia é de harmonização visual, com oportunidades para a arte pública. Nesse sentido, Brasília, cuja construção representou um marco urbanístico, foi incluída no projeto da 25ª Bienal de São Paulo – que teve o tema “Iconografias Metropolitanas” –, por meio de uma exposição “satélite”, no Centro Cultural do Banco do Brasil, entre abril e junho de 2002. A mostra – intitulada *Brasília: Ruína e Utopia* – intentava discutir questões estéticas e urbanísticas, a partir de trabalhos apresentados por uma dezena de artistas brasileiros e estrangeiros, entre eles Arthur Lescher (1962), Lina Kim (1965), a estadunidense Sarah Morris (1967), Elyeser Szturm (1958), professor da Universidade de Brasília, e o alemão Michael Wesely (1963).

À época, o curador-geral da Bienal, Alfons Hug, que residiu na cidade no início dos anos 1990, denunciava as pressões de diferentes ordens sobre o Conjunto Urbanístico do Plano Piloto de Brasília – o núcleo central, que, em dezembro de 1987, foi inserido pela Unesco na lista do Patrimônio Mundial, primeiro monumento do século XX a alcançar esse status. Hug afirmou: “(...) a escultura tão única e irrecuperável que é Brasília está sendo decapitada sem que se faça sentir qualquer resistência digna de nota” (2002, p. 17). Para se contrapor à situação descrita pelo curador, a exposição no CCBB almejava contribuir para “o aperfeiçoamento da utopia de Brasília” (p.18), por meio da arte.

Não era, no entanto, a primeira vez que uma iniciativa buscava realizar um levantamento crítico das deformações do projeto inicial da cidade, apontando caminhos notadamente estéticos. A ideia havia sido apresentada, na década de 1990, pelo “Fórum Brasília de Artes Visuais”, organizado, em parceria com várias instituições públicas e privadas, pela Fundação Athos Bulcão, que atua para preservar a obra e a memória do artista.

Na quinta edição do evento, em 1996, com o tema “Arte e Espaço Urbano”, por exemplo, foram sugeridas 15 obras monumentais, arquiteturais e/ou esculturais, para preencherem grandes espaços urbanos. As propostas – de artistas como Ana Maria Tavares (1958), Eliane Prolik (1960), Ivens Machado (1942-2015), José Resende (1945), Sérvulo Esmeraldo (1929-2007), e Waltercio Caldas (1946) – nunca saíram do papel.

Mais recentemente, o projeto “Natureza viva / ambiente cerrado” (Imagem 1) propôs a instalação de bancos-esculturas em torno do Complexo Cultural da Funarte, renomeado Eixo Cultural Ibero-Americano – conjunto de edificações projetadas por Oscar Niemeyer, localizado no Eixo Monumental, centro da Capital. Confeccionados por nove artistas, além de descanso, os equipamentos, comissionados pela própria Funarte, serviriam para a contemplação, já que ocupam área rodeada de plantas e árvores típicas do Cerrado. Bené Fonteles (1953); Carlos Lin; Cecília Bona (1979); Felipe Cavalcante (1984) e Pedro Ivo Verçosa (1986-2020), que atuaram em dupla; Lígia de Medeiros; Lourenço de Bem (1956); Nina Coimbra, e Yana Tamayo (1978) participaram da ação. A ideia era ampliar diretrizes contidas na proposta original da cidade.



Imagem 1. Projeto “Natureza viva / ambiente cerrado” (2016), com a obra *PRISM*, de Nina Coimbra, em primeiro plano. Funarte. Brasília. Foto do autor.

No Relatório do Plano Piloto de Brasília (documento que completa 65 anos em 2022, vencedor do concurso que escolheu o projeto de implantação da Capital), Lucio Costa explicita a intenção de erguer no Planalto Central brasileiro uma “cidade parque” – parâmetro que, posteriormente, levou à decretação de normas federais e distritais que têm afastado da especulação imobiliária, pelo menos por enquanto, os grandes espaços abertos que a caracterizam. Segundo observa o professor Farès el-Dahdah (2011, p. 49), em texto no qual trata da cidade como um projeto arquitetônico paisagístico, na visão de Lúcio Costa, “Brasília é um parque no sentido estrito da palavra, e é este parque que qualifica sua forma urbana”. Ou seja, além do imbricamento entre a arquitetura e as artes visuais, a natureza sopesou a concepção da proposta de criação de Brasília.

Para cumprir a premissa, Lucio Costa fez gestões, ainda antes da construção, para que fosse contratado Roberto Burle Marx (1909-1994), já consagrado internacionalmente, como responsável pelo planejamento paisagístico da cidade. Burle Marx viria a trabalhar em Brasília, onde criou, entre outros, os jardins do Palácio do Itamaraty, Palácio da Justiça, Teatro Nacional, Praça dos Cristais, além do paisagismo do Parque da Cidade – obras tombadas, desde 2001, a partir da edição de um decreto pelo governo do Distrito Federal, mas que carecem de maiores esforços para a sua preservação.

Natureza viva / ambiente cerrado

No caso de “Natureza viva / ambiente cerrado”, os artistas foram selecionados considerando a atuação no Centro-Oeste e a familiaridade com a região, já que uma das premissas era a integração das obras com a vegetação local, com o objetivo de chamar a atenção para a biodiversidade do Cerrado, ecossistema brasileiro seriamente ameaçado pela ação humana. Em texto publicado no site da Funarte por ocasião da inauguração do projeto, que ocorreu em 5 de novembro de 2016, os artistas manifestavam suas intenções. As descrições (que são transcritas a seguir) colacionadas à situação dos bancos-esculturas, mostram-nos que, em alguns casos, o idealizado/sonhado ficou distante daquilo que foi efetivamente realizado.

Banco para contemplação – Bené Fonteles

“Proponho um banco de cimento, cuja parte a servir de assento é feita de madeira do Cerrado reaproveitada de podas e que pode ser do pequi, copaíba, jatobá ou outras origens (Imagem 2). Estas placas serão incrustadas no corpo do banco por parafusos e poderão ser renovadas com o passar do tempo. No meio do banco – entre os assentos – está uma pedra retangular com furo que servia como engenhoca de moer grãos com a pedra mó. Nos arredores serão plantados ipês roxos, amarelos e brancos, pequis e arbustos do Cerrado.

Minha intenção é que, depois de 25 anos morando em Brasília e desde 1981 vivendo no Cerrado de Mato Grosso ao DF, e que liderando o Movimento Artistas Pela Natureza (que em 1988 lançou a campanha em defesa do bioma e criou a “União dos Seres do Cerrado”), esta obra possa chamar atenção para dois aspectos: um, a convivência harmônica, artística e cultural com a natureza cerratense; e outro, a valorização do trabalho arcaico e humano no chamado ‘ermo goiano’ posto ao redor do Distrito Federal, mas tão desprezado por uma pretensa “civildade brasiliense”, que sempre tratou com pejorativos os “goianos”, como os “baianos” nordestinos, todos nossos candangos, os construtores e mantenedores de uma rica e diversa cultura natural e espiritual.”



Imagem 2. Bené Fonteles. *Banco para Contemplação* (2016).
Projeto “Natureza viva / ambiente cerrado”. Funarte. Brasília. Fotos do autor.

Entre o céu e a terra – Carlos Lin

“A obra de Carlos Lin faz referência a tradições que caracterizam a natureza e a cultura do Planalto Central do Brasil. A primeira delas está vinculada à própria paisagem natural do Cerrado, com as vastas áreas cobertas por terra vermelha, rica em minério de ferro, e o céu infinito salpicado de azul e branco dos chapadões. A segunda tradição diz respeito ao uso do ladrilho hidráulico, como marca da presença colonial portuguesa na região do Centro-Oeste brasileiro.

Ao mesmo tempo em que, na obra, há o resgate de heranças antigas da identidade cultural brasileira do interior caipira, há também um vínculo ao momento contemporâneo, numa confirmação da atualidade, seja pela manutenção da radicalidade geométrica, aos moldes da tradição modernista da arquitetura de Oscar Niemeyer, inscrita na paisagem urbana de Brasília, ou na opção pela construção modular, ocupando o espaço a partir do uso de matrizes semelhantes e justapostas, como nas composições de Athos Bulcão.

Entre o céu e a terra constitui-se de uma plataforma associada ao piso de cimento queimado vermelho, como marca tradicional da construção de casas simples da região, sobre o qual se assenta um monólito revestido em todos os lados com variações de azul e branco, criando

figurações de céu com nuvens. Sentar-se sobre nuvens no céu debaixo do céu. Talvez esta seja uma experiência radical de imersão na paisagem!”

Topografia para o cosmos – Cecília Bona

“*Topografia para o cosmos* (Imagem 3) consiste numa cratera artificial de seis metros de diâmetro, construída para observar o céu. A alteração do relevo local contrapõe a paisagem plana de longos espaços gramados e a percepção do olhar, habituado ao horizonte, proveniente da amplitude característica da cidade modernista. Um espaço/abrigo que se torna um convite à apreciação do monumental céu da capital. Para aqueles que ousarem explorar o espaço interno da cratera, um assento de concreto oferece aos observadores um descanso.



Imagem 3. Cecília Bona. *Topografia para o Cosmos* (2016).
Projeto “Natureza viva / ambiente cerrado”. Funarte. Brasília. Fotos do autor.

Dois pontos de vista são possíveis na obra, o ponto baixo é refúgio e o ponto alto é vigília. O primeiro elimina o espaço do plano terrestre, o segundo amplia esse mesmo espaço. Como um eclipse do habitual que se situa na linha do olhar horizontal, a obra propõe ao observador uma imersão numa outra possibilidade de percepção espaço-temporal, numa suspensão momentânea que permite a contemplação do espaço aberto e infinito. Tudo se transforma quando nos dispomos a habitar de outra forma o cotidiano. Seguiremos pequenos diante do céu, no entanto, poderemos contemplá-lo em sua plenitude.”

Observatório de astros – Felipe Cavalcante e Pedro Ivo Verçosa

“Para o projeto *Natureza Viva*, apresentamos um banco-painel que sugere um momento de ócio, um espaço que permite momentos de paragem e onde é possível alimentar a preguiça. Um mobiliário urbano proposto para interação aberta onde se entende que a escala gregária coexiste com a bucólica⁷ em interesse recíproco.

É estimulada a observação do cosmos como reflexão sobre o olhar rotineiro. O banco posto em espaço aberto sob o céu de Brasília observa o tempo das árvores e das nuvens; o que está próximo e o que é inalcançável e imaginativo. Reconhece-se aqui uma condição de cegueira na cidade sob influência de automações funcionais que facilitam movimentos, mas apagam arredores em repetição constante.

Este projeto chama atenção para uma questão muito própria à Brasília, cidade ainda em formação, cuja construção e identidade se desenvolvem em paralelo à vida dos candangos.

⁷ Lucio Costa definiu quatro escalas fundamentais para o Plano Piloto de Brasília: além da gregária (relacionada ao convívio urbano) e bucólica (relativa à cidade parque), existem a monumental (que confere valor simbólico aos edifícios) e a residencial (superquadras).

Como diálogo entre árvores nativas do cerrado e o banco, propõe-se o plantio de árvores frutíferas ao seu redor, com o intuito de que seus frutos sejam disponíveis para os transeuntes e caminhantes, servindo também como referencial de passagem da seca.

O material escolhido para construir o painel é um conjunto de nove modelos de ladrilhos hidráulicos; desenhos cuja montagem é irregular; variantes de três moldes de ferro pigmentados manualmente. O cimento/concreto colocado na paisagem mais uma vez, em composição geométrica e horizontal, tal qual a concepção da cidade, onde são empregados tons terrosos, remetendo à terra nativa na qual foi erguida a capital.”

Banco Dobradura – Ligia de Medeiros

“Tempos atrás, ao pesquisar sobre alguns concretistas brasileiros, eu soube, admirada, das tentativas e ensaios feitos por Franz Weissmann (um artista austríaco-brasileiro) para imaginar suas esculturas. Elas começavam como obras de papel, dobraduras em tamanho reduzido, e só então eram passadas para a escala real e construídas em metal.

O português Joaquim Tenreiro, um dos principais marceneiros-artistas responsáveis pelo então seminal design da movelaria brasileira, desenhava livremente as peças e depois – apenas depois – media as proporções que seu senso estético lhe havia inspirado. (...)

Em algum momento, experimentei essas receitas em um banco: fiz várias dobraduras de papel, em escala reduzida, e os ângulos do assento iam se definindo à medida que o papel era dobrado – sem haver nenhum ângulo reto. Ensaiei várias formas antes de guardar as preferidas em uma caixa no fundo do armário, onde ficaram por um bom tempo. Quando surgiu o projeto *Natureza Viva*, da Funarte, foi só pinçar a dobradura que mais se parecia com o assento do banco imaginado. Depois veio a base: o mesmo desenho do assento passeando por baixo dos ângulos que ele sustenta. (...)

O banco concebido chamou-se *Dobradura*, mas virou também *Namoradeira* por uma razão óbvia: o assento cheio de ângulos favorece um contato tête-à-tête entre as pessoas que o usarem, coisa que o banco de assento linear não permite.

Meu desenho original estava acanhado para um espaço tão amplo, e fui espichando-o: os dois metros passaram para dois e meio e terminaram em três metros e vinte. Também engordou de ponta a ponta; os 35 cm iniciais viraram 45 cm. Imaginei-o como uma cobra sinuosa passeando pelo Eixo Monumental, uma cobra namoradeira cheia de dobras!

A exigência do concreto armado pela organização do projeto foi perfeita; era o material natural para o que se pretendia. A conjugação do concreto com a vegetação conduz a uma parceria muito “brazileira” – a modernidade tropical. O concreto nu, sem o elemento orgânico, é pobre e feio. Com o verde, ele se transmuta, levando a um acasalamento de materiais e intenções. (...)

Pedras – Lourenço de Bem



Imagem 4. Lourenço de Bem. *Pedras* (2016).
Projeto “Natureza viva / ambiente cerrado”. Funarte. Brasília. Foto do autor.

“A proposta é criar um ambiente com onze bancos em formato de pedra, com o propósito de não alterar as características originais do terreno no qual serão instalados (Imagem 4). Parte-se da ideia de não alterar a topografia do local, mas agregar valor estético à paisagem. O artista teve a preocupação com a questão da praticidade na manutenção e o trato das peças, o objetivo é que as obras não impeçam ou dificultem a limpeza e os cuidados com o gramado do espaço.

Tem-se ainda como objetivo criar um ambiente que cause estranhamento e curiosidade no público. A função da obra não é decorativa ou óbvia, mas exige do fruidor um questionamento quanto à sua finalidade. Esse projeto permite a interatividade do público e a disposição dos bancos foi pensada para que o usuário se posicione de frente para o outro, proporcionando a convivência direta. O desenho dos bancos é anatômico ao corpo humano de modo a permitir que as pessoas tenham conforto.

As peças serão chumbadas no chão para que não haja uma movimentação e/ou alteração na disposição das mesmas. Os bancos são feitos a partir de concreto armado e os materiais utilizados na confecção da obra são: garrafa pet, saco plástico preto, papel machê, tela de galinheiro, brita, areia e cimento.”

PRISM – Nina Coimbra

“O sistema de móveis modulares *PRISM* é uma criação da artista designer Nina Coimbra. *PRISM* consiste em uma composição livre de bancos unitários em forma de losango. O losango, símbolo sagrado invocado por pitagóricos em seu juramento, expressa a reflexão da alma na natureza e como as potências espirituais do homem se traduzem em ações eficazes e úteis. Design é a arte do útil e aqui se expressa com sua forma essencial.

A característica modular da série permite que as peças sejam compostas com diversas configurações, produzindo uma variedade de desenhos pelo alinhamento e empilhamento.

Através do empilhamento, cria-se o encosto para os assentos de base; alinhando-os, cria-se espaço para o descanso na horizontal. As formas são intercaladas e penetradas pelas suas frestas com a vegetação escolhida, própria do bioma cerrado. *PRISM* é uma representação do diálogo que surge com a nova capital: o contraste entre o concreto e a natureza torta.

A artista se interessa em ver o tempo agir sobre a peça. A vegetação que naturalmente quebrará as barreiras da geometria, as histórias que serão protagonizadas ali e as eventuais marcas de acidentes que marcarão o espaço como cicatriz. Uma árvore de grande porte é essencial para criar sombra e a possibilidade de se utilizar o espaço nas horas mais quentes do dia. *PRISM* é uma espécie de oásis para os transeuntes que por ali passam. Quando visto de longe ou de cima, o banco remeterá a um padrão da geometria sagrada, como aqueles observados tanto em grandes quanto em microscópicos sistemas do universo.”

***Paisagem cambiante VI* – Yana Tamayo**

“*Paisagem Cambiante VI* (Imagem 5) propõe uma paisagem composta de volumes de concreto ordenados sobre o espaço, espécie de topografia urbana. Criado a partir de uma série de trabalhos anteriores intitulados *Paisagem cambiante*, este projeto, realizado especialmente para os jardins da Funarte Brasília, busca pensar a cidade como espaço de constante mudança e reconfiguração, espaço de partilha e de composições transitórias. (...) A textura presente nos volumes de concreto é realizada a partir de moldes de caixas de papelão, relacionando-se diretamente com alguns trabalhos anteriores em que a arquitetura era questionada em seus propósitos mais ambiciosos – ser monumento, ser história sobre página em branco.

Em geral, caixas de papelão contêm aquilo que constantemente está em fluxo e, logo depois de servirem a este fim, são descartadas, matéria efêmera. *Paisagem cambiante VI* busca subverter, em pequena escala, as ideias comumente relacionadas à perenidade e sacralidade do volume arquitetônico monumental, ao oferecer uma cidade qualquer “não moderna” para ser escalada por pequenos gigantes, como espaço de descanso sob a sombra das árvores ou como singelas mesas de piquenique. Uma pequena “cidade qualquer” para ser vivida e experimentada em escala prosaica, mínima, porém, também a mesma escala das partilhas e proximidades cotidianas.”



Imagem 5. Yana Tamayo. *Paisagem Cambiante VI* (2016).
Projeto “Natureza viva / ambiente cerrado”. Funarte. Brasília. Fotos do autor.

Concretizar o sonho

O projeto “Natureza viva / ambiente cerrado” desejava incentivar, além de reflexões sobre o meio ambiente, soluções para problemas urbanísticos contemporâneos. No entanto, as oito obras de arte pública têm sido vítimas da falta de atenção em vários níveis. São visíveis os sinais da passagem do tempo e, principalmente, do descaso em relação ao conjunto escultórico-paisagístico, que, inconcluso ou concluído em parte, se considerarmos as posições iniciais



dos artistas, parece relegado ao abandono e ao esquecimento, degradando-se, com alguns trabalhos servindo de depósito de lixo, que se acumula.

Um quadro que se repete por toda Brasília, onde, com pouco mais de seis décadas de “uso”, os sinais de deterioração do espaço urbano não alcançam apenas obras de arte pública – trabalhos da estatuária, painéis, monumentos e outras peças –, mas, o conjunto arquitetônico como um todo, vítima da recorrente ausência de políticas públicas para o setor artístico-cultural, intensificada, pode-se afirmar, propositalmente, no último período.

Como diz um importante samba-enredo carioca do início dos anos 1990, “não custa nada sonhar”. Porém, a situação da “praça”, se assim podemos chamá-la, erguida pelo projeto “Natureza viva / ambiente cerrado”, na zona central de Brasília – cidade pensada na linha da integração entre a arquitetura e as artes visuais, além do meio ambiente, que também está na origem da proposta de criação da cidade –, dá a dimensão das dificuldades para se consolidar, preservar, tornar relevantes e, porque não dizer, “concretizar o sonho” de acervos de arte pública, em especial, aqueles localizados ao ar livre.

Referências

ALENCAR, Marco Túlio Lustosa de. Brasília: entre a cidade ideal e a cidade real. In: **Jornada ABCA 2019 síntese das artes: memória e atualidade** / organização Elisa de Souza Martinez, Maria Amélia Bulhões. 1. ed. São Paulo: ABCA, 2019.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUG, Alfons. **Brasília: Ruína e Utopia**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002 (catálogo de exposição).

Ministério da Cultura e Funarte inauguram em Brasília, o projeto ‘Natureza Viva Artes Visuais/Ambiente Cerrado’. Disponível em: <<https://antigo.funarte.gov.br/artes-visuais/ministerio-da-cultura-e-funarte-inauguram-em-brasilia-o-projeto-natureza-viva-artes-visuaisambiente-cerrado/>>. Acesso: mai. 2022.

Razão e Ambiente. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011. Catálogo de exposição.

RIOS, Renata. Natureza viva reúne nove artistas para exposição ao ar livre na Funarte. In: **Correio Braziliense**. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/11/05/interna_diversao_arte,555965/natureza-viva-reune-nove-artistas-para-exposicao-ar-livre-na-funarte.shtml>. Acesso: mai. 2022.



Processos de Democratização de Acervos Artísticos

O AVESSE DE UM ACERVO AFRO-BRASILEIRO OU AS TESSITURAS DE UMA EXPOSIÇÃO NÃO DECOLONIAL

Anderson Diego Almeida⁸

Resumo

A Coleção Perseverança, salvaguardada pelo Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL) desde 1950, surgida a partir dos objetos do fatídico Quebra do Xangô, em 1912, carrega a memória colonial em sua curadoria. Tal afirmação permite a compreensão sobre as circunstâncias em que ela foi criada e os aspectos que fizeram e ainda fazem ela ser troféu de um grupo miliciano que silenciou os terreiros de religiões de matrizes africanas no estado de Alagoas, principalmente na capital Maceió, e portar a leitura de intelectuais que a sedimentaram pelo viés de uma museologia decorativa e simbólica: do nome à sala que a expõe, há marcas de branquitude. Neste sentido, este artigo propõe tensionar as ações históricas e institucionais que velam a plástica dos objetos e silenciam a memória de religiosos que foram perseguidos. Assim, respostas e reflexões serão levantadas a partir dos seguintes questionamentos: quais caminhos e possibilidades para um conjunto expositivo decolonial? É possível reconstruir a exposição levando em consideração os meandros que a fizeram e a preservação colonial que a faz ser uma exposição para turista ver? No construto, espera-se que a proposição, aqui referida, seja uma maneira profícua de adensamento sobre o “ressignificar” a coleção em seu sentido primevo.

Palavras-chave: Coleção Perseverança, Decolonialidade, Quebra do Xangô, Memória museal.

Abstract

The Coleção Perseverança, safeguarded by the Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL) since 1950, emerged from the objects of the fateful Quebra do Xangô, in 1912, carries the colonial memory in its curatorship. This statement allows for an understanding of the circumstances in which it was created and the aspects that made it and still make it a trophy of a militia group that silenced the terreiros of religions of African origins in the state of Alagoas, mainly in the capital Maceió, and carry the reading of intellectuals who sedimented it through the bias of a decorative and symbolic museology: from the name to the room that exposes it, there are marks of whiteness. In this sense, this article proposes to stress the historical and institutional actions that veil the plastic of objects and silence the memory of religious who were persecuted. Thus, answers and reflections will be raised from the following questions: what paths and possibilities for a decolonial exhibition set? Is it possible to reconstruct the exhibition taking into account the intricacies that made it and the colonial preservation that makes it an exhibition for tourists to see? In the construct, it is expected that the proposition referred to here will be a fruitful way of densifying the “resignifying” the collection in its primeval sense.

Keywords: Coleção Perseverança, Decoloniality, Quebra do Xangô, Museum memory.

⁸ Pós-doutorando em História da Arte (UNIFESP) e Professor de Poéticas e Visualidades na Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Possui doutorado em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte (PPGAV/UFRGS). Pesquisa Arte afrorreligiosa, objetos de terreiro, história e estética decolonial.

A história branca de uma coleção negra

Deixe-me explicar o que tenho em mente aqui, e deixe-me suavizar a declaração de que os museus são uma instituição imperial/colonial, acrescentando que eles não são apenas isso. Há, naturalmente, outras funções que os museus, enquanto casas de aprendizagem, desempenharam e continuam desempenhando. O futuro está aberto (MIGNOLO, 2018, p. 316).

O discurso sobre decolonialidade, dentro da arte, tem ganhado diferentes interpretações. Dentre elas, a questão em como os museus têm elaborado suas ações para o desenvolvimento de exposições e curadorias em que as evidências históricas e étnicas não fiquem, meramente, no campo do temático.

O desafio da decolonialidade museal é perceber que a ideia de decolonializar não é uma ação específica, isolada, interpretada como um modismo conceitual, mas uma tessitura que engendra objetivos e posicionamentos diários, que devem estar presentes desde as escolhas de obras até às práticas educativas. Nesse sentido, vejamos o que Mignolo (2018, p. 310) aponta:

Uma das tarefas que temos diante de nós é engajar-nos em projetos descoloniais, aprender a desaprender os princípios que justificam museus e universidades, e formular um novo horizonte de compreensão e de condições de vida humana, além da crença sagrada de que a acumulação é o segredo para uma vida decente. Agora, uma vez que analiticamente desvendarmos os papéis colonizadores do museu, o que vem a seguir? A descolonização, é claro, e a descolonização do museu devem ocorrer tanto nos estudos acadêmicos quanto nas exposições e performances do museu. Como os museus podem contribuir para a descolonização do conhecimento, em um meio ou sendo parte de um meio onde a mídia opera em pleno modo de colonização (com exceção da mídia independente), e onde as universidades se tornam cada vez mais corporativas, perdendo espaço para o pensamento crítico e descolonizador?

Os apontamentos de Mignolo dão sustento para a percepção de que o dever das práticas museais tem sido configurar o institucionalizado num pensamento colonial que sufoca e reprime as expressões e as atuações dos povos originários, da comunidade negra e LGBTQIA+. O desafio, portanto, seria tocar nas feridas e fazer com que as dores que reverberem impulsionem críticas, transformações e uma reescrita do ponto de vista daqueles que estão fora do cubo branco.

Diante desse breve apontamento, com este artigo, pretende expor algumas questões que respaldam o desconforto em como a Coleção Perseverança, resguardada pelo IHGAL, foi construída nos moldes de uma museologia branca, do nome às concepções espaciais, de expografias e acervos.

Começamos, então, pelos primevo do que se configura, hoje, como um conjunto expositivo. Em 16 de setembro de 1950, o IHGAL abre suas portas para que a Coleção Perseverança, cujo nome homenageia a antiga instituição que a abrigou, fosse apresentada à comunidade alagoana. Era um momento de intensa transformação e gozo para o Instituto. Um dos maiores acervos de apreensão em terreiros passara a ser compreendido a partir de uma lógica expositiva e curatorial. Talvez, o momento em que a população negra começa a ser compreendida em sua contribuição intelectual na formação do estado.

Há nas peças da Coleção Perseverança muitos pormenores, vozes silenciadas, etiquetas arroladas que partiram de olhares preconceituosos, de teorias eugenistas, de uma imprensa acovardada e manipuladora, de um credo que tem o cristianismo como o centro de tudo, de apagamentos, de tristezas, como nos apresentou Gonçalves Fernandes (1941), quando visitou

os xangôs da cidade de Maceió, em 1938. Xangôs, onde seus adeptos cultuavam no mato para fugir das denúncias e, conseqüentemente, da polícia. Era o “candomblé em silêncio”, realizado sem instrumentos, com poucos objetos e com rezas que aludiam aos santos cristãos.

O conjunto expositivo, que hoje enxergamos, antes de chegar ao IHGAL, é também fruto de disparidades políticas, um entrave entre Euclides Malta (1861-1944), o então governador, e seus opositores, que levaram a ideia de invadir os terreiros da capital e de algumas cidades interioranas a sério. Malta pretendia se reeleger no ano da devassa, 1912, e perpetuar sua era na política que já vinha incomodando até seu partido político. Neste cenário, foi na falácia de que era filho de santo de Tia Marcelina, a negra mais famosa da capital, que o quebra-quebra eclodiu. Sendo Malta associado, diretamente, como aquele que utilizava de sua gestão para proteger “os antros de prostituição” (JORNAL DE ALAGOAS, 1912). Inúmeras peças da coleção reafirmam a truculência do grupo de revoltosos e a ligação do governador com os terreiros.

Muitas questões surgem-nos a respeito desse episódio, de como esses objetos foram arrancados dos altares e levados para as delegacias. Um desses incômodos pode ser entendido a partir do que Valle (2020, p. 1941) apresenta-nos:

(...) a iconoclastia contra religiões afrobrasileiras reforça uma tradição de racismo e preconceito que estrutura a sociedade brasileira ao longo de sua história colonial e pós-colonial. Ela afronta diretamente o direito democrático à liberdade religiosa e demanda urgentemente uma análise crítica sobre suas motivações e conseqüências.

Compreendamos, então, que a ação iconoclasta, perdurada até os dias atuais, tem como foco objetos sagrados e a ressignificação das imagens, a partir da destruição, mostrando sobreposição das crenças que vão de encontro ao sistema vigente (GAMBONI, 2014 apud VALLE, 2020). Assim, a lógica de invadir terreiros, prender pais, mães e filhos de santos, levá-los para as delegacias, quebrar parte de seus pertences e guardar alguns deles, chegando até a negociá-los com pesquisadores e colecionadores, sobrepõe os artigos do Código Penal de 1890, base para tais apreensões. É muito mais do que parágrafos que proibiam o dito charlatanismo, curandeirismo, práticas medicinais e sortilégios que traduziam a cultura africana e afro-brasileira. Neste sentido, a forma como a lei era aplicada reforçava o racismo, preconceito, promovendo, assim, a espetacularização do ódio e a valorização da religião soberana do Estado. No caso, Deus estaria acima de tudo e de todos.

As peças apreendidas, como sinônimos de experimentos laboratoriais que levavam os pesquisadores à entrada para o que a Europa ovacionava em defesa das teorias eugenistas e segregacionistas, despertavam fetiche; seus colecionadores eram, além de cientistas, delegados e instituições. Tê-las significava manter um troféu baseado e pleiteado em discursos científicos e fajutos, que no Brasil eram mascarados por “entender os diferentes”: estudar o negro parecia o tema mais necessário e preponderante para o que se constituiu como compreensão da “raça africana”, em território nacional, no início do século XX.

E neste viés, a partir da essência racista e aniquiladora, os inúmeros objetos foram reunidos, a princípio, sem a preocupação de serem entendidos em suas condições de feitura, de uso, de significado, do assombro como necessidade; e junto aos seus donos, engaiolados e manipulados para pesquisas que fariam negros e negras calarem-se; foram rotulados de assombrados, malignos, levados às margens da arte, até hoje duvidados em sua condição artística.

As peças nominadas de bruxaria, feitiçaria, de assombradas, feias, não carregam somente a ação iconoclasta orquestrada por um grupo doentio. Aliás, reformulemos nossa posição: todo esse estado de assombro, quando mais adiante explicaremos, urge ser necessário seu entendimento para que cada elemento seja compreendido em seu primevo. Acrescentamos que

esse estado de assombramento, como configuração natural e necessária, é o primeiro ponto de partida para pensarmos a Coleção Perseverança dentro da concepção decolonial.

Evidenciemos, sobretudo, que na Coleção Perseverança há múltiplas histórias que, por um percurso de leitura equivocada, uma museologia que somente se preocupou em construir uma ficha técnica, há som de atabaques, neste caso eles revelam os usos e as significações sonoras dos ritos trazidos de países africanos, como Congo, Angola, Moçambique e Nigéria. Há também blocos de carnaval, pois é nítida a relação que os xangôs mantinham com a organização e produção de folguedos populares que desfilavam nas festas momescas; só aproximarmos os objetos dos terreiros com os usados pelos grupos de maracatu que brindavam os desfiles carnavalescos. Há Reisado, um peculiar folguedo que até hoje mantém sua configuração original, referenciando lendas da natureza e o boi que servia de totem nas festas de senzalas que afagava o banzo. Há o maracatu que relembra as divinas e maravilhosas comemorações que rememoravam a coroação de reis e rainhas das tribos africanas.

A Coleção Perseverança, em seu estado de feiura, é o assombro necessário, a ser desmistificado a partir das memórias. Certamente o assombro é sua real história, seu lugar no contexto decolonial, longe das tessituras conceituais da branquitude. Talvez, enxergando, assim, feiura e assombro, como elementos essenciais, entenderemos os equívocos das leituras consolidadas. Talvez, passaremos a compreender estes objetos como diversos, revelando que, tomando as palavras de Malta (2017), “(...) ocupam diferentes lugares: devoção, arte, culto, coleção e acervo”, e assim, possuem vidas, precisam ser ativados em outras circunstâncias, com experiências diversas, revelando personagens outros. Aproximando, todo esse contexto ao que

O “supostamente” é, como tenho argumentado aqui e em outros lugares, a retórica da modernidade, a retórica do progresso, do bem-estar, da salvação, da democracia, do belo e do sublime. É uma fé que permite argumentos como “avançar” e esconder a realidade de “ser deixado para trás e fora”. Por trás do “suposto”, há a lógica da colonialidade, “a maneira como ela é” (o silêncio, a recusa, a racialização como estrutura de supremacia-subalternidade, exploração e opressão em todos os níveis). Tenha em mente que o primeiro passo da descolonização é precisamente desvendar e depois desfazer a retórica da modernidade assimilada como o “suposto” escondendo a lógica da colonialidade, do jeito que ela é. “Negação” (MIGNOLO, 2018, p. 319).

Continuemos a entender, então, que dos terreiros à zombaria, do fogo às páginas dos noticiários, a Coleção Perseverança se forma a partir dos objetos que foram arrancados dos pejis das casas sagradas, do pensamento branco aniquilando o pensamento da negritude. Objetos que além de terem sido destruídos e parcialmente queimados, nas portas dos religiosos, foram preservados para justificar a vitória daqueles homens incautos da Liga dos Republicanos Combatentes e provar sua superioridade, ratificar a supremacia da religião vigente. Até hoje, ainda respaldam o feito dos revoltosos, onde a sala que os guarda é a “comprovação” da superioridade do branco sobre o negro, conforme podemos identificar na imagem a baixo. Escultura de temática greco-romana, quadro com imagem de Jesus Cristo decoram e sinalizam a expografia, cujos objetos encontram-se em vitrines pequenas.



Fig. 1. Salão da antiga Sociedade Perseverança, hoje anexo ao IHGAL. Foto de Tarcyelma Lira, 2022.

Hoje, a coleção possui 208 peças catalogadas, entre 1974 e 1985. Disposta em seis vitrines, seus objetos, *a priori* organizados por categorias (instrumentos musicais, adornos, estatuária, indumentária e diversos) parecem se misturar, numa dinâmica onde tudo cabe, organização que nos parece rememorar quando as peças foram levadas para a sede da Liga e expostas num chão, feito presépio de Natal (JORNAL DE ALAGOAS, 1912).



Fig. 2. Salão da antiga Sociedade Perseverança, hoje anexo ao IHGAL. Foto de Tarcyelma Lira, 2022.

Fonte: Arquivo do autor.

O trânsito dos objetos, da noite da quebra até os salões do IHGAL, em 1950, permitiu que a coleção fosse vista somente dentro do contexto de destruição, de silêncio dos atabaques, da

violência aos pais e mães de santos e das perseguições, ou como já dito, uma coleção de objetos que carrega vestígios de ritual. Objetos vistos por muitos como malignos.

Esse mal enraizado na estética chamada de sagrada, por ter sido originado dos xangôs, é o que condiciona o repugnar, perceber os elementos que são dos terreiros, muitas vezes os cheiros; todos, de certo, construídos nos pilares do preconceito e do racismo.

Como rever/ver esse ato decolonial ou como contribuir para essa construção/desconstrução sem forçar, conceitualmente, as ações necessárias à investidura do ser/estado decolonial? Nas palavras de Mignolo (2018, p. 323):

Trazer o “‘Outro’ lado” para a conversa significa em meu argumento engajar à opção descolonial. A opção descolonial não é proposta como uma proposta totalitária que substitua imediatamente tudo o que está sendo feito. A opção descolonial é uma opção e, como tal, torna evidente que não existe uma maneira correta ou natural de definir o que os museus devem fazer. Os museus devem oferecer espaços para muitos tipos de atividade interpretativa (dialogando ou contestando uns aos outros). A opção descolonial desloca o “espetáculo” e a “performance” das exposições e instalações do museu e traz para o primeiro plano o que o “espetáculo” e a “performance” escondem: a colonialidade, ou seja, o lado mais sombrio da modernidade, dos quais os museus são uma instituição fundamental.

Precisamos seguir tecendo críticas e propondo debates que sejam profícuos às dinâmicas processuais e que estejam em consonância com as transformações e necessidades dos que precisam ser visto e colocados no centro das novas proposições.

As marcas de uma decolonialidade avessa

Deixemos claro que o texto aqui não se trata de um manifesto, mas é a partir dele que jorram as sensações perturbadoras, ainda, que encabeçam museus, curadorias, expografias, vitrines, etiquetas e ações educativas que velam objetos que vieram de ritos afro-brasileiros à condição de inexistentes, de pouca importância, expressividade e que os arrolam aos pequenos espaços e mostras, diretamente ligadas à apreciação turística e datas comemorativas.

Pensem, então, em quantas informações imprecisas estão sendo contadas pelos museus que salvaguardam estas coleções, através de trabalhos expográficos incompletos e que obscurecem as memórias que necessitam evidenciar personagens e detalhes invisibilizados pela história que se dita racista e negligente. Aliás, é de se questionar: que memória é essa que os museus produzem expondo objetos que vieram de terreiros? ou indagar: para quem esta “memória museal” é destinada? Certamente, o discurso construído até aqui é insuficiente para responder muitas questões. Todavia, é um importante ponto de partida para irmos além da aparência que tende a ser nosso objetivo principal. É uma ponte, que trilhada, não permite paradas. Assim, aproximando a decolonialidade da Coleção Perseverança, conectaremos histórias abandonadas, fios desatados e memórias esquecidas.

Diante disso, ratifiquemos que nossas inquietudes não deixam de perceber a grande evolução que a arte afro-brasileira vem tendo, tanto em espaços para artistas negros/negras, quanto para às temáticas diversas. Contudo, o questionar aqui se concentra na questão religiosa, o sagrado não tematizado em pinturas, aquarelas, compreendido no fazer contemporâneo. As perguntas que nos conduzem estão também centradas em: quais os porquês dessas coleções ainda serem vistas como ínfimas, etnográficas e primitivas?

Para darmos continuidade as reflexões aqui já geradas, é preciso ver esse questionar como uma encruzilhada. Esta, aqui, está no entre arte, religião e coleção, onde nada pode ser descartado,

do contrário, um entre que permite com que a vida dos objetos, as transformações ao longo do percurso, no antes e depois de adentrarem o museu, tornarem-se parte de diferentes lugares, como nos atesta Malta (2017, p. 361), “(...) devoção, arte, culto, coleção e acervo (...)”, assumam seu lugar, de fato, como disparadores de uma experiência mística, impendida pelas instituições que os salvaguardam. Assim, a partir desse pressuposto, podemos seguir com a perspectiva de que “(...) a vida dos objetos reúne a experiência da imersão em vários lugares e, conseqüentemente, com diferentes pessoas, quando potencializa suas subjetividades” (MALTA, 2017, p. 362). E nesta concepção do cruzar, é onde entenderemos o(s) lugar(es) destas coleções na historiografia da arte brasileira, levando em consideração suas repressões.

Estes objetos, carregando a configuração de uma museologia tradicional, ainda são rotulados como do mal, bugigangas, feitiçaria e macumba. Um assombro que se instaurou, além do olhar preconceituoso sobre as religiões, pelos materiais incorporados na confecção. Em muitos, há óleos de dendê, sangue, rabo de boi, penas de papagaio, cinzas, búzios, panos queimados, vestígios de rituais que parecem amedrontar e que escancaram a sacralização necessária ao uso nos cultos. Assombro ainda encontrado nas vitrines e expografias dos museus que salvaguardam e que contribuem com a propagação do preconceito sobre a visibilidade em ver o sagrado como expressão de arte. Aqui tomamos a pergunta de Conduru (2020) “Este “troço” é arte?”, onde acrescentamos: a história colonial, as ações implementadas pelo Museu do IHGAL, não consegue enxergar a Coleção Perseverança além de sua constituição branca?

A resposta é aparentemente estranha, para alguns, por serem as peças destinadas exclusivamente aos cultos. Entretanto, nossa argumentação vai em detrimento ao fazer, aos significados gerados, aos códigos construídos, às representações e aos diálogos tensionados, quando nos distanciamos um pouco do religioso, da funcionalidade e passamos a interpretar os objetos apreendidos nas casas de pais e mães de santos como marcadores e disparadores de uma estética que não é somente sagrada, mas que discursa sobre a condição de homens e mulheres negras que viveram às margens da sociedade, mas que a construíram banhados de sangue. Há uma aura tão discutida no “estado de arte” que não é vista.

No referido pressuposto, queremos enfatizar que o assombro e o reprimido pela colonialidade aqui se revelam não mais como objetificados, malignos, presos, recolhidos às vitrines e tótems de galerias e instituições museais, sem importância, mas, uma Coleção Perseverança que

(...) pretendo afirmar na estética assombrada é, por um lado, que a mesma possibilita sobrevivências, Não apenas de elementos visuais relacionados a populações tradicionais (...), mas principalmente a sobrevivência de discursos e comportamentos (VIEIRA COSTA, 2014, p. 123).

Assim, trazendo o cenário daqueles religiosos presos e humilhados diante dos seus pertences e das inúmeras peças que secularmente vivem aprisionadas, é importante exemplificarmos as circunstâncias que nos levam a dizer onde podemos começar a interpretar a decolonialidade. A seguir, apresentamos umas das inúmeras peças da Coleção Perseverança, como já informado, resultante da apreensão que ocorreu em 1912, na cidade de Maceió, pela Liga dos Republicanos, formada por ex-combatentes e religiosos, que tinha como alvo silenciar e extinguir os cultos de xangôs.



Figura 3. Bastão cerimonial. Taliças de dendezeiro, algodão, contas e búzios, 56 x 11 cm.
Fonte: Acervo IHGAL.

A peça é um bastão cerimonial, também conhecido como xaxará de Omulu, orixá da cura e das doenças. A peça pode ser usada tanto no peji ou integrar o traje desse orixá. Chama-nos a atenção a riqueza de detalhes e a quantidade e variedade de materiais utilizados na composição, além dos bordados, amarrações, colagens e mistura de cores. É comum que os bastões sejam fabricados com taliças de dendezeiro, ajustados e amarrados por barbante e cobertos por tecido diversos, neste caso, o algodão vermelho.

No cabo do bastão, há aplicações de miçangas de vidro pretas e vermelhas, que também representam as cores de Omulu; em número menor, algumas voltas de miçangas transparentes, azul, verde e amarela. Todo o cabo é envolto por búzios. A parte de cima é composta por uma base de ferro, coberta por pelúcia vermelha, onde se sustentam penas de papagaio em tons de verde e vermelho que, pelo tempo, apresentam deterioração. Em torno do conjunto de penas, presas por cordão vermelho, há três linhas de búzios, contendo, cada uma, sete búzios, número que representa o Omulu Obaluaê, do vodum *Zagpata*, ou Arifomã (LODY, 1985).

Continuemos a não ver o decolonializar-se?

Em consonância ao construto apresentado até aqui, precisaremos responder a pergunta desta sessão. Mas como? Primeiramente encarar a desconstrução necessária onde se tem na Coleção Perseverança: o nome que representa a ação de brancos, de uma instituição que apoiou o golpe ao governo do estado de Alagoas, a invasão aos terreiros; do espaço expográfico que enaltece o eurocentrismo e a imposição cristã; as ações educativas que não revelam as histórias e memórias dos religiosos vilipendiados; o silêncio do sagrado e amordaçado para turistas apreciarem.

À guisa de nossas últimas observações, e, sobretudo, com a perspectiva de ampliar o debate, é imprescindível ratificar que a partir da essência racista e aniquiladora, os inúmeros objetos

foram reunidos, a princípio, sem a preocupação de serem entendidos em suas condições de feitura, de uso, de significado e de potência, do assombro como necessidade; e junto aos seus donos, engaiolados e manipulados aos olhos de uma branquitude que, decerto, não revela a essência dos homens e das mulheres negras que construíram as identidades que fazem este país. Há uma exposição rotulada de assombração, levada às margens da arte, nomeada apenas de memória do Quebra do Xangô, da ação iconoclasta, e não uma coleção que fala de suas tessituras sociais e históricas.

Não podemos nos calar diante da repressão que assola e que continua vilipendiando esta coleção, todas as coleções de objetos de terreiros. Elas dizem muito da sociedade que construímos e a qual ainda temos que revelar, aos olhos europeizantes, que insistem julgá-las. É preciso dizer e dar um basta, um grito, em forma protestual, não somente da boca para fora, mas nas leis, nas ações, nos gestos, na prática curatorial, expográfica, nas etiquetas que pregamos para elucidar o trabalho. Devemos reivindicar, desvelar e garantir a necessidade da crítica!

Este texto é um breve sopro. Daqueles em que acreditamos ser brando, mas necessário. É também uma ponte, daquelas longas, cujo fim parece não ser visto. Esperamos que o assunto aqui abordado não seja somente uma mera reflexão sobre o silêncio de ontem, mas que possibilite repensar e reacender o debate sobre o lugar dos objetos religiosos na história da arte brasileira, nos museus e nas suas manifestações sociais, culturais no hoje, no agora, para que cruze as histórias que lhes perpassam com as de seus donos, reativando a possibilidade de vê-los sobre outros contextos, dentre eles, em suas dimensões estéticas e simbólicas; de vermos o assombro como parte necessária e não como ameaça, de enxergarmos a decolonialidade como a liberdade e ratificação de histórias outras não contadas.

Não esqueçamos, por fim, de continuar o sopro, aumentando-o; nem de arrancar as mordanças, cada vez mais, para que outros vestígios venham à tona e modifiquem a forma de olharmos para os objetos de terreiros, para outras coleções, para além do assombro e do silêncio das camadas do religioso e, principalmente, da museologia branca. Decolonializar as exposições é preciso!

Referências

Bruxaria: xangô em acção – a oligarquia e o ‘oghum’. O povo invade os covis – Documentos preciosos – um bode sacrificado – Exposição de ídolos e bugigangas. **Jornal de Alagoas**, n. 24, ano V. Maceió, 04 fev. 1912, p. 1.

CONDURU, Roberto. Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. **MODOS** - Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.98-114, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4309>. Acesso em: 20 jan. 2020.

FERNANDES, Gonçalves. **O sincretismo religioso no Brasil**. São Paulo: Guaíra, 1941.

LODY, Raul. **Coleção Perseverança: um documento do Xangô alagoano**. Maceió/Rio de Janeiro: Universidade Federal de Alagoas/Funarte-Instituto Nacional do Folclore, 1985.

MALTA, Marize. Objetos religiosos, uma coleção, algumas biografias: fé e arte na coleção Ferreira da Neves. **COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: Arte em Ação**, 36., 2016, Campinas. *Anais eletrônicos...* Campinas: CBHA, 2017, p. 361-371. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/3_marize%2omalta.pdf. Acesso em: 11 jul. 2021.

MIGNOLO, Walter. Museus no horizonte colonial da modernidade: garimpando o Museu (1992) de Fred Wilson. **Museologia & Interdisciplinaridade**. v. 7, n. 3, 2018, p. 309-323.



Disponível em:
https://monoskop.org/images/2/23/Mignolo_Walter_2011_2018_Museus_no_horizonte_colonial_da_modernidade_garimpando_o_museu_1992_de_Fred_Wilson.pdf. Acesso em: 6 set. 2022.

VALLE, Arthur. Religiões afro-brasileiras, cultura visual e iconoclastia. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 17, p. 140-162, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/46808>. Acesso em: 4 maio 2021.

VIEIRA COSTA, Gil. Estética assombrada: um olhar sobre a produção artística contemporânea na Amazônia brasileira. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 117 - 130, maio 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15657>. Acesso em: 5 mai. 2020.

MULHERES ARTISTAS NO ACERVO DA UFES WOMEN ARTISTS IN THE UFES' COLLECTION

Ananda Carvalho⁹

Resumo

Este artigo procura elaborar relações entre Museologia, Histórias das Exposições e Curadoria a partir de um estudo de caso dos processos curatoriais da exposição virtual *Mulheres Artistas no Acervo da UFES* (2021), publicada em redes sociais e plataformas digitais da Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu). Ao observar a constituição do acervo da universidade, constata-se que grande parte de suas obras são provenientes de doações de artistas que participaram de exposições em suas galerias. A curadoria desta mostra parte, então, da indagação de como as histórias das exposições produzidas na Gaeu podem contribuir para a visibilidade e a democratização de seu acervo. Para tanto, apresenta-se uma breve reflexão teórica considerando a importância da circulação da obra de arte e seus encontros com o público (CYPRIANO e OLIVEIRA; GREEMBERG, FERGUSON e NAIRNE; FREIRE, entre outros autores). Por essa justificativa e diante da urgência de repensar a pluralidade da História da Arte brasileira e espírito-santense, o recorte curatorial do estudo aqui relatado baseia-se em uma narrativa retrospectiva que abrange cinco décadas, entre os anos 1978 e 2013, de exposições coletivas e individuais exclusivamente de artistas mulheres que possuem obras no acervo da Ufes.

Palavras-chave: exposição; acervo; curadoria; artistas mulheres; Galeria de Arte Espaço Universitário.

Abstract

This article seeks to elaborate relations among Museology, Exhibitions Histories and Curatorship starting from a case study of the curatorial processes of the virtual exhibition *Mulheres Artistas no Acervo da UFES* (2021), published on social networks and digital platforms of the Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu). When observing the constitution of the university's collection, it's seen that most of the artworks in the collection comes from donations from artists who exhibit in its galleries. The curatorship of this show starts from the question of how the histories of the exhibitions produced at Gaeu can contribute to the visibility and democratization of its collection. Therefore, a brief theoretical reflection is presented considering the importance of the circulation of the artwork and its encounters with the public (CYPRIANO and OLIVEIRA; GREEMBERG, FERGUSON and NAIRNE; FREIRE, among other authors). By this justification and given the urgency of rethinking the plurality of Brazilian and Espírito Santo State's Art History, the curatorial approach of the study reported here is based on a retrospective narrative that covers five decades, between 1978 and 2013, of group and individual exhibitions exclusively of women artists who have artworks in the Ufes collection.

Keywords: exhibition; collection; curatorship; women artists; Galeria de Arte Espaço Universitário.

⁹ Ananda Carvalho é professora adjunta no Departamento de Artes Visuais da UFES; doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

Introdução

No final de 2020, fui convidada pela Secretaria de Cultura (Secult) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) a propor uma exposição virtual a partir dos registros fotográficos das obras pertencentes ao acervo desta universidade. Estávamos em meio a pandemia causada pelo Coronavírus 19, trabalhando remotamente como modo de prevenção. Era um momento em que a Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu), assim como os demais espaços expositivos, tiveram que se repensar e identificar entre os dispositivos e ferramentas disponíveis *on-line* outras formas de circulação para a arte, mesmo sabendo da diferença da experiência em um espaço físico. As circunstâncias daquele contexto nos levaram a buscar por o que havia digitalizado do acervo e do arquivo da Galeria. Todavia, antes de iniciar o relato do presente processo de pesquisa, é necessário apresentar a instituição.

Fundada há mais de 40 anos, a Galeria de Arte Espaço Universitário é vinculada à Secult, ligada à Reitoria da Ufes. Tem como missão preservar, documentar, pesquisar e promover a difusão da arte contemporânea por meio de exposições de curta duração, individuais ou coletivas, como também realizar a salvaguarda de produções poéticas contemporâneas que enfatizam a história e memória da Universidade e do cenário artístico do Espírito Santo. Almerinda da Silva Lopes (2022: p. 52) em um importante texto sobre a história das galerias da Ufes, afirma que, ao longo dos anos, a Gaeu

Mostrou-se aberta a todas as tendências e gramáticas visuais — o que explica a realização de mostras de processos tradicionais da pintura naïf, de obras figurativas ou abstratas, de propostas experimentais e conceituais: arte postal, fotografia, vídeo, instalações. Assim, os trabalhos que integram, hoje, o acervo sob a guarda da Gaeu, por um lado, confirmam a diversidade de gramáticas, suportes e materiais e, por outro, permitem acompanhar a transformação e a consolidação da trajetória criativa de alguns artistas capixabas.

O acervo de Artes Visuais da Ufes possui mais de duas mil obras, datadas de 1940 até a época atual. Cerca de 90% estão catalogadas e 75% possuem registro fotográfico. Entre os 397 artistas catalogados, 42% são mulheres, autoras de 37% das obras. O acervo é constituído por doações de artistas que realizaram exposições em duas galerias existentes na Universidade, além de doações espontâneas que podem ser individuais ou coleções compostas por espólios de artistas falecidos, por exemplo. A Gaeu, mencionada acima, foi criada em 1977 e recebe doações desde então. Já a Galeria de Arte e Pesquisa (Gap), administrada pelo Centro de Artes, recebeu doações entre 1976, data de sua criação, e 1992, apesar de continuar em funcionamento atualmente. “As galerias em pauta contribuíram e continuam a contribuir para a valorização dos bens simbólicos, para a formação e/ou o aprimoramento do gosto artístico, para dirimir a rejeição e aproximar o público capixaba da arte moderna e contemporânea” (LOPES, 2022: p. 92).

A Gaeu possui também um arquivo das exposições realizadas desde a sua fundação, característica rara entre as instituições brasileiras que costumam não ter recursos financeiros, tecnológicos ou humanos para a realização deste trabalho.¹⁰ Digitalizado e organizado, possui

¹⁰ É importante ressaltar a tendência ao apagamento histórico de exposições já realizadas no Brasil. Do ponto de vista comunicacional, uma boa parte dos sites das exposições (ou instituições) exibem imagens dos trabalhos isolados (que muitas vezes não são uma reprodução da versão final do trabalho exibido). Durante a minha pesquisa de doutorado (realizada entre 2010 e 2014 na PUC-SP), ao solicitar imagens para diversas instituições, muitas delas não possuíam em seus arquivos fotografias das exposições montadas. Os textos curatoriais também não são sempre publicados nos sites. Muitas vezes, restringem-se a um texto de parede ou a um folder distribuído durante a exposição, e que não são disponibilizados

materiais como convites, catálogos, fotografias das exposições, reportagens publicadas na imprensa, entre outras documentações. Desse modo, se o acervo é constituído, principalmente, a partir de doações de artistas que participaram de mostras nas galerias, e temos um registro de tais eventos, propõe-se aqui elaborar relações entre a Museologia, a Curadoria e as Histórias de Exposições. Para tanto, este artigo inicia-se com uma reflexão acerca da importância das exposições e dos modos de circulação da arte.

Em exposição: a circulação da arte como constituição do trabalho artístico

Pode-se considerar que uma exposição é uma das possibilidades de acontecimento ou uma das finalidades da realização dos trabalhos artísticos. Na maioria das vezes, é no espaço expositivo que o público entra em contato com as obras. Por essa perspectiva, tal local é onde, ao mesmo tempo, os trabalhos ganham materialidade e se modificam. Uma obra isolada em um acervo, por exemplo, tem um significado completamente diferente quando colocada em relação a outras obras, outros espaços e em diálogo com as pessoas.

O artista Marcel Duchamp (2008: p. 74), em texto apresentado em 1957, já afirmava que “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”. Ao lembrar a ideia desenvolvida por Duchamp para refletir sobre o coeficiente artístico, podemos utilizá-la considerando o valor artístico, construído pela relação do artista com os espaços institucionalizados – salão, galeria, museu – e também através da imprensa e outras publicações. De acordo com Cauquelin (2005: p. 58-62), constata-se que a arte contemporânea, compreendida pela perspectiva do sistema da comunicação, reverbera uma rede construída através da interatividade de seus agentes. Uma vez estabelecida uma conexão, diversas outras podem ser construídas ou reativadas.

Pode-se retomar também Andrea Fraser, que considera a instituição como campo social, composta por artistas, críticos, curadores, etc. (FRASER, 2014). A autora observa que “o que é anunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes no campo da arte como arte; uma percepção não necessariamente estética, mas fundamentalmente social em sua determinação” (FRASER, 2008: p.186).

Considerando a importância do “valor de exposição” (BENJAMIN, 1996: p. 173) como critério balizador para a produção do discurso histórico, pode-se constatar, segundo Freire (1999: p.35 e 36) que “no limite, o valor de exibição quando agregado às coisas é que as torna obras de arte”. Desse modo, observa-se que o espaço expositivo tem uma gramática, um código, que há um modo de estar nesses espaços: desde o modelo do cubo branco às proposições mais experimentais, há uma linguagem que permeia as Histórias das Exposições. As pesquisas nessa área começam a ganhar corpo na bibliografia internacional, principalmente a partir dos anos 1990, em um contexto de globalização cultural e aumento exponencial das bienais e megaexposições de arte contemporânea (SPRICIGO, 2016: p. 53).

A História da Arte Moderna convencionalmente se concentrou na produção artística, enfatizando o indivíduo artista no ateliê e as influências em sua

em nenhum arquivo público posteriormente. O mesmo ocorre com os catálogos, que são distribuídos de forma irregular para um público restrito. A observação deste contexto demanda uma revisão urgente de como está sendo construída a história da curadoria e das exposições no Brasil. Se uma obra ganha contato com o público através das exposições, é necessário registrar como as construções dessas relações foram propostas: como era o espaço e quais outros trabalhos foram apresentados em conjunto. Durante a pandemia, a demanda por produção de conteúdo das instituições para serem veiculadas na internet, chamou a atenção para esse fato, provocando muitos espaços a repensar a sua produção de memória.

prática. As Histórias das Exposições complexificam essa abordagem ao defender o estudo da arte no momento e no contexto em que é tornada pública. As exposições geralmente oferecem à obra de arte seu primeiro contato com o público e, ao fazê-lo, contextualizam-a dentro de narrativas e estruturas discursivas explícitas ou implícitas. Cada decisão sobre a seleção e instalação do trabalho, a escolha e uso do espaço expositivo, a estratégia de marketing, divulgação ou comunicação informam nossa compreensão da arte em exibição (AFTERALL, 2012: p. 3, tradução nossa).¹¹

Ou seja, pode-se considerar que o trabalho de arte é compreendido no campo social, daí a demanda deste artigo (e a proposta curatorial a ser comentada a seguir) em preocupar-se com a produção histórica e com o contato que os trabalhos desenvolvem com a esfera pública. Pelo aludido ponto de vista, outros autores também afirmam que:

Exposições se tornaram o meio pelo qual a arte, em sua maior parte, torna-se conhecida. [...] Exposições são o local primordial de trocas na política econômica da arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente desconstruída. Parte espetáculo, parte evento sócio-histórico, parte dispositivo estruturante, exposições - especialmente exposições de arte contemporânea - estabelecem e administram o significado cultural da arte (GREENBERG; FERGUSON; NAIRNE, 1996: p.2, tradução nossa).¹²

Exposições são, então, o principal meio em que a obra se torna conhecida no sistema da arte. "As Histórias" oferecem "uma perspectiva que sugere o diálogo, mas também o debate e os ruídos entre diferentes versões dos agentes que constroem o tecido histórico" (CYPRIANO e OLIVEIRA, 2016: p. 09). Por essa perspectiva, ao criar documentação e organizar certos rastros acerca das exposições ocorridas na Gaeu, o que se busca é uma possibilidade de elaborar aproximações entre a Curadoria, as Histórias das Exposições e a Museologia. A partir desta breve discussão, justifica-se a curadoria da exposição virtual *Mulheres Artistas no Acervo da Ufes*, a qual será apresentada a seguir como um estudo de caso.

Entre criar visibilidade para o acervo, as histórias das exposições e o fazer curatorial

É com uma reflexão sobre a ativação da memória e a escrita das histórias que a exposição *Mulheres Artistas no Acervo da Ufes* começou a ser pensada. Essa mostra expressou o desejo de ativar recordações a partir do momento em que a obra se encontra com o público, ou seja, na exposição. No arquivo da Gaeu, foram consultadas fotografias, matérias publicadas na imprensa, textos curatoriais, convites, projetos expográficos, etc. Assim, pôde-se mapear as escolhas recorrentes da curadoria e da gestão da programação promovida pela instituição por mais de 40 anos¹³.

¹¹ Texto no idioma original: The History of Modern Art has conventionally focused on artistic production, emphasising the individual artist in the studio and the influences on his or her practice. Exhibition Histories complicates this approach by arguing for an examination of art in the moment and context in which it is made public. Exhibitions usually offer art its first contact with an audience, and in so doing they place art within explicit or implicit narratives and discursive frameworks. Every decision about the selection and installation of work, the choice and use of the venue, the marketing strategy and the accompanying printed matter informs our understanding of the art on display (AFTERALL, 2012: p. 3).

¹² Texto no idioma original: Exhibitions have become the medium through which most art becomes known. [...] Exhibitions are the primary site of exchange in the political economy of art, where signification is constructed, maintained and occasionally deconstructed. Part spectacle, part socio-historical event, part structuring device, exhibitions – especially exhibitions of contemporary art – establish and administer the cultural meaning of art (GREENBERG, FERGUSON, NAIRNE, 1996: p. 2).

¹³ A Gaeu possui um dado diferencial em comparação a outras instituições públicas. Foi coordenada pela mesma pessoa, Neusa Mendes, por mais de 30 anos. Apesar dos diferentes momentos políticos e

Diante da grande quantidade de arquivos, era preciso escolher um recorte. A curadoria se dedicou, portanto, a pesquisar por mostras realizadas exclusivamente por artistas mulheres. Essa escolha manifesta-se à vista da urgência de repensar a pluralidade da História da Arte brasileira sob perspectivas inclusivas de gênero e raça. Defende-se aqui a importância das curadorias ativistas, considerando a articulação entre história da arte e prática. "A curadoria torna concretos argumentos sobre as histórias da arte feministas e suas estratégias; a curadoria constrói certos tipos de narrativas históricas, ou, em alguns casos, intervém em narrativas já existentes" (JONES, 2019: p. 365). Por esse viés, justifica-se a importância de constantemente repensar e questionar como e o que está sendo apresentado nas ações curatoriais, obras e exposições. Nesse contexto, emerge a indagação de como as histórias das exposições realizadas na Gaeu podem ensinar sobre o acervo da universidade e sobre as artistas realizadoras das obras que o compõem.

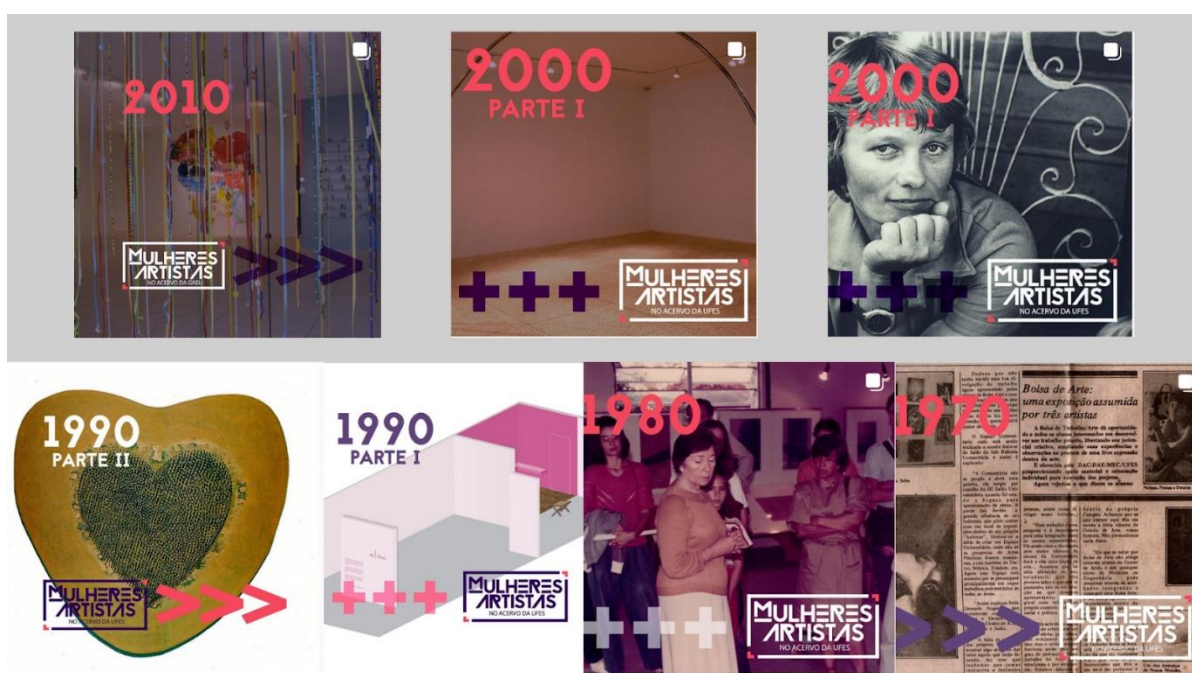


Figura 1: Colagem com capa das postagens de cada uma das décadas da exposição *Mulheres Artistas no Acervo da Ufes*. Fonte: Instagram @gaeu.ufes. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CQvoNpojCdo/>. Acesso em 22 set 2022.

Dessa forma, *Mulheres Artistas no Acervo da Ufes* é organizada como uma retrospectiva que abrange cinco décadas, entre os anos 1978 e 2013. A seleção procurou considerar uma presença diversa de artistas espírito-santenses, assim como a presença de nomes que são referência para a arte brasileira. Mescla-se obras de artistas que, naquele momento, estavam em início de carreira com outras de trajetórias já consolidadas. Esclarecemos que a curadoria, realizada em conjunto com a equipe de estudantes de graduação (Danielly Tintori, Larissa Megre, Ludiane Reinholz, Michele Medina e Phoebe Degobi) e egressos do Mestrado (Jessica Dalcolmo, Lília Pessanha e Lindomberto Ferreira Alves) que participa do projeto de extensão Processos de

financeiros da universidade, a atuação constante da curadora e produtora cultural permitiu que, aos longos dos anos, fosse mantida uma linha curatorial, tanto na seleção das exposições realizadas como nas obras doadas para o acervo, considerando a missão da instituição mencionada na introdução deste artigo.

Criação em Curadoria, desenvolve duas perspectivas para este projeto.¹⁴ Na primeira, propõe-se textos (redigidos pela equipe mencionada) e reproduções de documentos a fim de ativar as memórias de exposições citadas acima. Na segunda, exibe-se fotografias de obras que possuem esse registro no acervo da instituição, independente se estavam presentes nas referidas mostras. Com o intuito de contextualizar tal seleção e a relação da curadoria com as Histórias das Exposições, resume-se, a seguir, um pouco sobre cada exposição que funcionou como ferramenta de escolha curatorial, seguindo a ordem em que foram apresentadas no *Instagram* (Figura 1).

É muito importante iniciar *Mulheres Artistas no Acervo da Ufes* apresentando *Horizonte* (2013) com a presença de artistas: Charlene Bicalho, Luara Monteiro, Tatiana Rosa e Thais Apolinário. Ressalta-se que essas quatro são mulheres negras, entre as seis que possuem obras no acervo da Ufes, que identificamos como racializadas até o momento da escrita deste artigo. Na época de sua realização, *Horizonte* marcou os dez anos da lei 10.639/03, a qual tornou “obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas, resgatando a importância da herança cultural e social negra na sociedade e nos espaços educacionais” (MEGRE; REINHOLZ; TINTORI, 2021). A partir da questão “é o mundo que se organiza para que possamos decodificá-lo ou somos nós que projetamos significado sobre as coisas?”, a mostra propunha “uma reflexão acerca dos processos de construção de identidade individual e coletiva,[...] conduzindo discussões sobre autoimagem, memórias afetivas e resistência” (MEGRE; REINHOLZ; TINTORI, 2021).

Na sequência, os anos 2000 são divididos em duas partes para refletir sobre exposições individuais de sete artistas capixabas ou residentes no Espírito Santo. Rosana Paste, em *Quase mesa, quase prata, quase tudo* (2001), exibiu trabalhos que se materializavam entre a escultura e a instalação. “Obras em metal, pele de animal e projeções de vídeo compõem uma ambiência que tensiona espacialidade e corporeidade, e junto a elas a expansão das convicções do campo da escultura” (ALVES; DEGOBI, 2021). Em *Proposta em arte* (2005), Mara Perpétua explorou gestualidades “das potências contidas no acaso e no acontecimento” em desenhos nas paredes e em outras materialidades que buscam elaborar relações por meio da processualidade e da colaboração entre o espaço da galeria e o público (ALVES; DEGOBI, 2021). Thais Graciotti, em *Trocas* (2006), ocupou as paredes da galeria com adesivos resultados de uma fotoperformance. “É no registro do simples gesto da troca de roupas, que a artista dá a ver, no âmbito prático, a construção da subjetividade na relação com o outro e com o mundo” (ALVES; DEGOBI, 2021). Andréa Abreu, em *Pinturas* (2006), construiu grandes paisagens abstratas. “Junto às tintas, a artista entrega-se de corpo inteiro, imprimindo com as mãos e os pés movimentos que [...] testemunham um exercício intensivo com a pintura cuja imprevisibilidade é a única certeza” (ALVES; DEGOBI, 2021).

Na segunda parte dos anos 2000, encontram-se mais três artistas. Márcia Capovilla, em *Fotografias* (2004), trouxe uma discussão sobre as características do analógico e do digital. “De filmes negativos convertidos em slides a imagens digitais que, em um olhar poético, perpassam desde o Centro de Vitória até o encontro dos retratos. Tons que variam da escala de cinza ao colorido. Da paisagem ao humano” (DALCOLMO; PESSANHA, 2021). Reflexões por outra perspectiva sobre a mesma temática emergiram em *O olhar Fotográfico. O olhar de Simone* (2005). “Simone Guimarães apresenta ao público um mosaico com mais de 1400 fotografias que criam formas e tomam movimentos no cubo branco da Galeria” (DALCOLMO; PESSANHA, 2021). Por fim, em “*Pintura e Desenhos*”, de Nelma Pezzin (2008), observou-se o “transitar das fusões dos materiais” (DALCOLMO; PESSANHA, 2021).

¹⁴ O trabalho curatorial dialoga também com as propostas educativas realizadas pelo Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte na Educação Infantil-GEPAEI, coordenado pela Professora Margarete Sacht Góes. O material educativo, que engloba linha do tempo, podcasts sobre as artistas e um e-book com as propostas, está disponível em <https://galeriadearte.ufes.br/e-book>.

A década de 1990, também dividida em duas partes, retoma as mostras individuais de cinco artistas capixabas ou com atuação no Espírito Santo e duas artistas com presença nacional e internacional. A partir da vivência do seu próprio corpo, Elisa Queiroz elaborou *Objetos Obesos* (1998), provocando uma desconstrução sobre a percepção estética corporal na sociedade ocidental, e, por consequência, na arte. "Na ironia de seus materiais, ludicidade de suas formas e sensualidade de suas cores, a obra de Elisa gera um corpo apetitoso de um novo olhar, de uma nova percepção" (MEDINA, 2021). Já Lara Felipe, em *Um Resgate da Memória das Coisas* (1998), examinou uma perspectiva do feminino pelo viés de suas reminiscências. "Objetos, roupas e afetos se apresentam pelo espaço expositivo" convocando o público a tornar-se confidente da artista (MEDINA, 2021).

Juliana Morgado apropriou-se da linguagem da publicidade e do marketing de produto para apresentar "*Brain Slicer*" (1998). Esse título da exposição remetia a um objeto revolucionário, o "fatiador de cérebro", que ganhou materialidade por meio de caixas, sacolas personalizadas e panfletos explicativos. Tais elementos comunicacionais "ocupam o espaço da Galeria, tornando-a um ambiente para promoção e comercialização do inusitado objeto proposto" (MEDINA, 2021). *Desenho* (1998), de Célia Ribeiro, constrói delicadas imagens em papel vegetal "onde a artista registra cenas do cotidiano. Seu trabalho parte de imagens filmadas para, em seguida, explorar a força da linha e dar a ver o que muitas vezes passa despercebido pelo olho humano" (MEDINA, 2021). Nelma Guimarães trabalha com diversas linguagens e objetos, passando por camisetas, cadeiras, entre outras materialidades. "Ao conciliar estética com subjetividade [das relações e interpretações], a artista acaba por apresentar um *Mostruário* (1990) que abarca acessórios e sentimentos" (DALCOLMO; PESSANHA, 2021).

Em 1995, a Gaeu recebeu uma exposição da artista plástica Tomie Ohtake - de origem japonesa e naturalizada brasileira -, com vinte gravuras em metal e duas telas em acrílico. A exposição tratava-se de uma itinerância, após uma mostra realizada com parceria da Ufes, para inaugurar a estação Cultural do Mosteiro Zen Morro da Vargem (Ibiraçu- ES). De acordo com Márcia Branki (1995), em texto para o Jornal Informativo Ufes, nas obras expostas "O amarelo, laranja, pérola, preto, cinza, ocre, rosa e azul, impressas em folhas de papel, não se repetem. A forma, cor e textura são únicas".

É importante destacar que, também nos anos 1990, houve a participação da artista Lygia Pape em algumas exposições coletivas organizadas pela Secretaria de Produção e Difusão Cultural/Ufes, como na mostra coletiva *Papel*, exibida na Gaeu em 1995. Havia também uma proposta de uma exposição individual da artista para exibir *Tteia*, que não aconteceu. Anteriormente, em junho de 1981, Pape realizou uma mostra individual, intitulada *Os Ovos do Vento*, na Galeria de Arte e Pesquisa - Gap (espaço vinculado ao Centro de Artes da Ufes), na capela Santa Luzia, no Centro de Vitória. Relata-se sobre uma memorável instalação em que balões de gás dentro de sacos plásticos ocuparam o espaço expositivo. Especula-se que foi na ocasião dessa exposição que a artista doou obras para a coleção da Gap, que integra o acervo da Ufes. Considerando a relevância da artista e a presença de duas de suas obras no acervo, justifica-se aqui a sua inclusão na presente curadoria.

Nos anos 1980, destaca-se a exposição de outra importante artista, Fayga Ostrower. Uma retrospectiva dos seus 39 anos de carreira ocorreu em 1984, na Gaeu. As obras exibidas naquela ocasião ativam uma expressividade "[...] oriunda do desvio ao figurativo em direção à abstração [...]", na qual "o seu saber-fazer é arrebatado pelo fascínio com o espaço, bem como com suas inquietações em relação a forma, o equilíbrio, os intervalos, a escala e a cor" (ALVES; DEGOBI, 2021). O acervo possuía três obras da artista, porém, em 2019, recebeu uma doação de 59 gravuras e 11 matrizes do Instituto Fayga Ostrower, ampliando a coleção.

Para encerrar, resgata-se a primeira coletiva de artistas mulheres realizada na instituição: "*PROGRAMA BOLSA ARTE 78*", com a participação de Denise Rodrigues Pimenta, Marta Baião Seba, Nelma Maria Pezzin, Neusa Mendes e Simone Guimarães, que possuem obras no

acervo da Ufes. Além delas estavam presentes Beatriz Hees Alves, Fernanda Lube Modenesi, Kátia Regina Coimbra Persiano, Maria dos Prazeres Brito Menezes, Maria Inês Furtado Araújo Mattos, Sônia Maria Ramos e Tereza Cristina Cantarini Bressan. A exposição mostrava o trabalho de discentes da universidade contempladas por uma bolsa de pesquisa financiada pelo MEC, em parceria com a Ufes, a qual tinha o “intuito de estimular a criação e a promoção da arte como ofício no espaço acadêmico” (MEGRE; REINHOLZ; TINTORI, 2021). É interessante observar essa exibição por três perspectivas: a importância do fomento no ambiente acadêmico (raridade no campo universitário e ainda mais nas áreas de artes nos tempos atuais), a presença total de mulheres e a experimentação dos trabalhos artísticos por estudantes em espaços expositivos. No caso desta exposição, “por meio de abstrações e figurações, as obras transitam entre experimentações gráficas que exploram o pigmento e o corpo”, destacando-se a “[...] utilização de suportes como o papel para construção de imagens” (MEGRE; REINHOLZ; TINTORI, 2021).

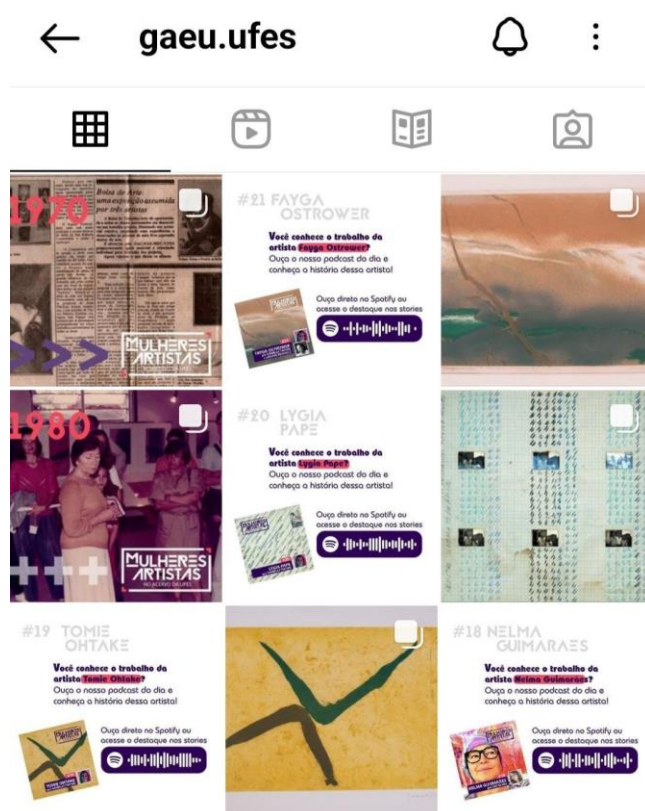


Figura 2: Postagens da exposição *Mulheres Artistas no Acervo da Ufes* no feed do *Instagram*. Fonte: *Instagram @gaeu.ufes*. Disponível em <https://www.instagram.com/gaeu.ufes/>. Acesso em 22 out 2022.

As histórias dessas exposições foram publicadas no *Instagram*, seguindo uma ordem temporal dos mais recentes para os mais antigos. Entretanto, as postagens eram alternadas com outras que mostravam obras das artistas citadas e *podcasts* com suas biografias (Figura 2). Assim, propunha-se uma leitura da história por meio de questões que se destacam, sejam elas formais ou mais relacionadas aos procedimentos realizados pelos artistas.

Ao revisitar essas exposições, nota-se a grande responsabilidade da Galeria de Arte Espaço Universitário perante a construção da História da Arte, principalmente no estado do Espírito Santo, na medida em que a inclusão ou a exclusão de um trabalho em uma exposição pode ser lida como um registro histórico e significar a sua imanência ou o seu apagamento. Nesse sentido, a ação curatorial pode se configurar de dois modos que se complementam: resgate de obras, processos e artistas cujas realizações encontram-se no passado; e propor visibilidade e

novas leituras no contexto do presente. Por essa perspectiva, pode-se concordar com Freire (2006: p. 73 e 74) para observar que “as análises históricas não são continuidades a se estabelecerem como tradição e rastro, mas o recorte, a ruptura e o limite”.

Considerações ou questionamentos para um acervo em movimento

Nas instituições públicas brasileiras, principalmente nas universitárias, verifica-se que a constituição de seus acervos é resultado da doação de obras exibidas em mostras. Por meio do estudo de caso dos processos curatoriais ora apresentados, procura-se ressaltar a importância do diálogo da Museologia com as Histórias das Exposições. Sob esse viés, amplia-se a leitura para o que Oliveira (2018: p. 175) apresenta como “cultura da curadoria” existente nos museus, mas que pode ser lida também no sistema da arte como um todo.

Tal cultura é responsável pela articulação dos significados que permeiam à arte na maioria das instituições museológicas da atualidade. Seria, então, uma cultura das estratégias cênicas e discursivas que funcionam como elo entre tanto as outras estratégias narrativas. Em sua ética basal, tal cultura, ao menos no que se predica, seria capaz de garantir a integridade poética das obras e sua relação com a história, às táticas expológicas, às nuances do mercado e todos os demais agentes do sistema que se relacionam com o museu.

Em *Mulheres Artistas no Acervo da UFES*, propõe-se pensar as memórias das exposições de forma rizomática, assim como privilegiar a multiplicidade e a subjetividade das lembranças. Espera-se dar a ver histórias no plural e ressaltar a importância de sua constante retomada. As obras e as exposições ora recordadas constituem uma defesa do desejo de um futuro mais igualitário e um chamado para que, cada vez mais, as instituições possam abrir seus acervos para além dos homens brancos. Ao mesmo tempo, instaura-se o questionamento: como ampliar e pluralizar acervos universitários onde não há políticas de aquisição institucionalizadas?

Está previsto que a exposição analisada aqui seja montada de forma presencial em março de 2023. Há, portanto, diferentes caminhos de reelaboração do discurso a partir de conceitos curatoriais diversos que envolvem tanto a exibição de trabalhos compreendidos como objetos, quanto a reorganização de arquivos, documentos e leituras de processos artísticos. Ao preparar a curadoria de obras físicas, surgem mais interrogações no campo museológico. Como se constitui a obra de fato, para além do que foi registrado? Ou, o que consiste a obra, mas não estava informado na fotografia de registro? Como exibir arquivos? Como mapear informações sobre obras instalativas, processuais ou efêmeras que não possuem dados sobre remontagem ou rerepresentação em seus documentos? Como elaborar aproximações temáticas espaciais para estabelecer linhas de cruzamento entre diferentes temporalidades? Finaliza-se esse artigo com indagações a fim de compreender as especificidades do acervo da Ufes e produzir história em diálogo com o presente, mas também provocar a reflexão sobre outras produções e continuidades da circulação da arte contemporânea.

Referências

AFTERALL Books. *Exhibition Histories*. In: BUTLER, Cornelia et al. **From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numberr Shows 1969 - 74**. London: Afterall Books, 2012.

ALVES, Lindomberto Ferreira; DEGOBI, Phoebe. **Mulheres Artistas no Acervo da Ufes: Anos 2000 - parte 1**. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CRTtEWfjzkw/>. Acesso em 24 set 2022.

_____. **Mulheres Artistas no Acervo da Ufes: Anos 1980**. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CTkPT28LMV1/>. Acesso em 24 set 2022.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

Branki, Marcia. *Tomie Ohtake no Espaço Universitário*. In: **Informativo Ufes**, no. 94, 03 a 16 de abril de 1995.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins (orgs.). **Histórias das Exposições / casos exemplares**. São Paulo: EDUC, 2016.

DALCOLMO, Jessica; PESSANHA, Lília. **Mulheres Artistas no Acervo da Ufes: Anos 2000 - parte 2**". Disponível em <https://www.instagram.com/p/CR7Au4ejVK1/>. Acesso em 24 set 2022.

_____. **Mulheres Artistas no Acervo da Ufes: Anos 1990 - parte 2**". Disponível em https://www.instagram.com/p/CS_9tbvrXwO/. Acesso em 24 set 2022.

DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. In: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FRASER, Andrea. **O que é Crítica Institucional?**. In: *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Rio de Janeiro, Ano 15, número 24, dezembro 2014.

_____. **Da crítica às instituições a uma instituição da crítica**. In: *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Rio de Janeiro, Ano 9, volume 2, número 13, dezembro 2008.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GREEMBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.). **Thinking about exhibitions**. New York, USA: Routledge, 1996, p. 2, tradução nossa).

JONES, Amelia. *Temas feministas versus efeitos feministas: a curadoria da arte feminista (ou seria a curadoria feminista de arte?)*. IN: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. **História das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia**. São Paulo: MASP, 2019.

LOPES, Almerinda da Silva. *Da criação de duas galerias de arte pela Universidade Federal do Espírito Santo na década de 1970 à formação de uma coleção*. In: _____; BARRETO, Waldir. **Sobre arte contemporânea no Espírito Santo: textos críticos e curatoriais**. Vitória, ES: EDUFES, 2022.

MEGRE, Larissa; REINHOLZ, Ludiane; TINTORI, Danielly. **Mulheres Artistas no Acervo da Ufes: Anos 2010**, 2021. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CQvoNpojCdo/>. Acesso em 24 set 2022.

_____. **Mulheres Artistas no Acervo da Ufes: Anos 1970**, 2021. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CTzuQpCIL2E/>. Acesso em 24 set 2022.

MEDINA, Michele. **Mulheres Artistas no Acervo da Ufes: Anos 1990 - parte 1**. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CSb9YwILSXI/>. Acesso em 24 set 2022.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **O Museu Curador: Aparecimento, conservação e apagamento da obra de arte**. *Revista Palíndromo*, Florianópolis, v. 10, n. 22, p. 167-180, 2018. Disponível em:



<https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/13355>. Acesso em: 23 out. 2022.

SPRICIGO, Vinicius Pontes. *Rumo a uma arqueologia das exposições*. In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins (orgs.). **Histórias das Exposições / casos exemplares**. São Paulo: EDUC, 2016.

Políticas de Financiamento: Mecenato e aquisição de acervos em museus públicos



A MUSEALIZAÇÃO DO CONCRETISMO PAULISTA: O MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO E A PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Luis Sandes¹⁵

Resumo

O concretismo paulista, tanto nas artes visuais como na poesia, foi vanguarda artística ativa, aguerrida e relativamente coesa na década de 1950. Nessa década, os artistas visuais não tinham compradores de suas produções. No início da década seguinte, iniciou-se o colecionismo privado dessa arte, com Adolpho Leirner. A hipótese é que a leitura de Ronaldo Brito foi fundamental tanto para dar início à musealização como para direcioná-la. Para se operacionalizar a pesquisa, centrou-se na exposição *Projeto construtivo brasileiro na arte* (1977), que juntou concretismo e neoconcretismo. O método empregado foi o da pesquisa documental e bibliográfica. As fontes são a bibliografia pertinente (catálogos de exposição, matérias de jornais de época, críticas de arte, entrevistas de atores relevantes, trabalhos acadêmicos, etc.) e materiais, tais como ofícios e relatórios, disponíveis no Centro de Documentação e Memória (Cedoc) da Pinacoteca e no Setor de Pesquisa e Documentação do MAM-Rio. As conclusões apontam para a centralidade da exposição de 1977 para a retomada do concretismo paulista e para sua musealização, especialmente no sentido de legitimá-lo. Essa retomada, orientada pela leitura de Ronaldo Brito, se deu pela presença das obras concretas nos museus e pela inserção num discurso da historiografia da arte brasileira

Palavras-chave: exposição de arte; arte brasileira; concretismo; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Abstract

The concrete art from Sao Paulo city, both in visual arts and poetry, was an avantgarde movement in the 1950s that was active and relatively cohesive. In that decade, the visual artists did not have buyers of their production. In the beginning of the following decade, the private collecting of concrete art began with Adolpho Leirner. The hypothesis is that Ronaldo Brito's standpoint was fundamental for both giving start to its musealization and directioning. In order to put the research in practice, the focus is the 1977's exhibit *Projeto construtivo brasileiro na arte*, that gathered concrete and neoconcrete art. The method was documental and bibliographic research. Sources are relating bibliography (exhibit catalogues, newspaper

¹⁵ É historiador da arte. Iniciou suas pesquisas sobre o concretismo paulista em seu mestrado pela PUC-SP, em que o estudou desde sua formação até suas retomadas nas décadas seguintes, tendo sido orientado pelo prof. dr. Guilherme Gomes Júnior. Realiza doutorado na USP, sob orientação do prof. dr. Agnaldo Farias, com pesquisa sobre arte contemporânea brasileira, que é vista pelo viés da abstração geométrica. Produção acadêmica reunida em: <https://usp-br.academia.edu/LuisFSSandes>. Contato: luis.sandes@gmail.com

articles from that time, art critiques, interviews, academic papers, etc.) and materials, such as internal letters and reports, available at the the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro and Pinacoteca do Estado de Sao Paulo.

Keywords: art exhibit; Brazilian art; concrete art; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Museum of Modern Art of Rio de Janeiro.

Introdução

O concretismo paulista foi uma vanguarda artística que surgiu à luz pública em 1952, com exposição do grupo Ruptura, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Centrou-se em quinze artistas visuais e poetas com convívio próximo e com partilha de algumas ideias estéticas (cf. SANDES, 2018a e SANDES, 2018d). Para além de suas propostas estéticas que propugnavam a abstração geométrica, uma de suas particularidades foi a que a formação dos artistas se deu mais em meios não formais, o que possivelmente permitiu a abertura para suas novas ideias (SANDES, 2021). A musealização de sua produção artística aconteceu tardiamente, apenas a partir da década de 1970. Nesse sentido, entende-se que a exposição *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, ocorrida, em junho e julho de 1977, primeiro na Pinacoteca do Estado de São Paulo e, depois, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) foi importante para motivar e orientar essa musealização.

Este texto tem dois objetivos. O primeiro é analisar e compreender o processo de musealização do concretismo paulista. O segundo é estudar e interpretar o papel da leitura de Ronaldo Brito, filósofo, professor e crítico de arte, na recepção do concretismo paulista. Neste sentido, toma-se Brito (1999 [1985]).

A hipótese que norteia este trabalho é que a leitura de Brito (1999) foi fundamental para direcionar a musealização e a recepção do concretismo paulista. Em síntese, seu argumento é que o concretismo teria sido a base a partir da qual o neoconcretismo teria partido e com a qual teria rompido. Então, o neoconcretismo pôde lançar suas bases e fundar a arte contemporânea brasileira.

Para se operacionalizar a pesquisa, centrou-se na mencionada exposição ocorrida em 1977, que aglutinou obras de quarenta e quatro artistas e foi envolta em polêmicas entre as duas instituições museológicas e as pessoas envolvidas.

A pesquisa que deu base a este artigo foi de caráter bibliográfico e documental. Foram consultados textos acadêmicos — tais como dissertações, teses, artigos e livros —, entrevistas publicadas, documentos institucionais da Pinacoteca e do MAM-Rio e matérias de jornal da época, disponíveis no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca e no Setor de Pesquisa e Documentação do MAM-Rio.

A estrutura do artigo é a que se segue. Após esta introdução, apresenta-se o contexto da época, abordando o movimento do concretismo paulista, a exposição e os museus. Na sequência, discutem-se e problematizam-se os papéis exercidos pelos dois museus relativamente à mostra e ao concretismo paulista e a atuação de Brito e de outros teóricos sobre o lugar desse movimento artístico na história da arte brasileira. As considerações finais apontam para a centralidade da exposição no tocante à musealização dessa vanguarda, registram as limitações da pesquisa e indicam possibilidades de novas pesquisas sobre o tema abordado.

O concretismo paulista, a exposição e os museus

Antes de abordar a situação do concretismo paulista por volta de 1977, é importante traçar brevemente um histórico de sua posição em relação a mercado e museus. Nos anos 1950, mal havia um mercado de arte em São Paulo e os concretos dessa cidade apenas trocavam entre si suas obras, sem vendê-las¹⁶ (SANDES, 2021). Nos anos 1960, Adolpho Leirner, industrial de família ligada às artes, foi o primeiro a colecionar obras dos concretos paulistas. Para ele, nessa época, eles já estavam *démodé*, pois o interesse maior recaía sobre os abstratos informais (SANDES, 2017b). É certo, porém, que, nesse momento, não houve um movimento colecionista em torno dos concretos, nem institucional, nem particular, sendo Leirner um caso individual.¹⁷

Nos anos 1970, o interesse de colecionadores institucionais ou individuais pelo concretismo paulista ainda era limitado, sendo, assim, bastante restrita a circulação de suas obras. O movimento, que havia tido centralidade e importância no campo artístico brasileiro nos anos 1950, despertava, nessa década, pouco interesse dos especialistas da área de artes visuais. Essa era a situação relativa ao concretismo em 1977, que, pode-se dizer, estava em descrédito desde a debandada do grupo Ruptura, por volta de 1959.

A gestão de Aracy Amaral à frente da Pinacoteca entre 1975 e 1979 buscou consolidar as atividades e a coleção dessa instituição, que foi, até os anos 1990, frágil e pouco relevante no meio artístico local. Nesse sentido, a exposição *Projeto construtivo...* foi uma maneira de compor um panorama da arte brasileira, ao lado de outras exposições, algo pretendido pela Pinacoteca naqueles anos. Para se dar uma ideia da intenção da instituição de abarcar um período mais largo e uma maior variedade de movimentos artísticos, a exposição anterior da Pinacoteca foi de arte brasileira do século 19. A instituição intentava ir além do alcance do próprio acervo, centrado em arte do século 19 e de inícios do 20, e, assim, buscava complementar sua coleção ou o que expunha.

Já o MAM-Rio apresentou, antes de *Projeto construtivo...*, uma mostra intitulada 2ª Arte agora: Visão da terra, com obras de artistas como Emanuel Araújo, Antônio Henrique Amaral, Ione Saldanha e Rubem Valentim. Ou seja, artistas de um quadrante completamente diferente daqueles dos concretos e dos neoconcretos. Isso também denota o esforço institucional de apresentar um panorama mais nuançado da arte brasileira.

Aracy Amaral desejava realizar uma exposição com arte brasileira de viés construtivista. Ao saber que o MAM-Rio organizava uma exposição prevista para 1976 que se intitularia *Arte concretista brasileira*, propôs que as instituições juntassem seus esforços em uma que fosse exibida em ambas, poupando, dessa forma, recursos humanos e financeiros.

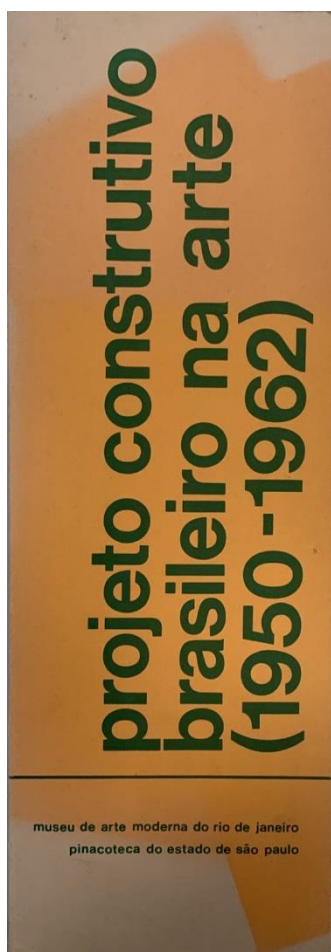
A exposição resultante sofreu diversos atrasos no cronograma e aconteceu, por fim, em junho e julho de 1977. Expôs pinturas, projetos de design, poemas, desenhos, esculturas, partituras e objetos de quarenta e quatro artistas, num total de cerca de 100 obras. Não permaneceram registros visuais da exposição, mas o legado escrito é grande e se dá principalmente por meio de seu catálogo-livro (REINALDIM, 2022).

A curadoria da mostra esteve imersa em discussões, disputas, polêmicas e mudanças. Em síntese, cabe registrar que assinaram a curadoria, do lado paulista, Aracy Amaral, mesmo dirigindo a instituição, e, do lado fluminense, Lygia Pape, professora e artista, que esteve envolvida com o neoconcretismo.

¹⁶ Contudo, é necessário se considerar que tenha havido motivos de outra ordem para não comercializarem. É possível que a visão de mundo desses artistas levasse à oposição da comercialização de sua produção artística.

¹⁷O processo de retomada do concretismo paulista é detida e aprofundadamente analisado em SANDES, 2018a, p. 67-94. A respeito do que pode ter restado como legado do concretismo após 1960, cf. SANDES, 2017c e SANDES, 2018c.

A documentação existente em ambas as instituições, e consultadas para esta pesquisa, dá conta de muitas das desavenças entre os sujeitos envolvidos com a exposição.¹⁸ Também houve muitos quiproquós envolvendo a publicação do catálogo. Por exemplo, Lygia Pape negou ter participado dele e afirmou que “a antologia é o exemplo da utilização de modelos estrangeiros para referendar o construtivismo no Brasil” (CABALLERO, 1977). No fôlder publicado pelo MAM-Rio (ver capa abaixo), Pape escreveu que concretismo e neoconcretismo seriam dois momentos do projeto construtivo na arte brasileira, mas separados e sem hierarquia. Também afirmou ter atuado na exposição desde o início de sua organização, o que não ocorreu segundo a documentação compulsada. Esses problemas também foram notados pela imprensa da época, que comentou, por exemplo, a exposição ser “[...] sem dúvida de grande relevância, apesar das omissões que vão por conta — muitas delas — de um entrosamento falho ou deficiente da equipe carioca com o esforço desenvolvido em São Paulo” (O PROJETO..., 1977).



Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fôlder da exposição *Projeto construtivo brasileiro*, 1977. Setor de Pesquisa e Documentação do MAM-Rio. Foto do autor.

O “projeto construtivo brasileiro” presente no título da mostra englobava o concretismo e o neoconcretismo. A nomenclatura foi sugerida por Ronaldo Brito, que, em 1985, havia publicado o livro *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, e aceita por Aracy Amaral, que, em carta, se referiu ao crítico como “desencadeador da ideia da exposição”. Essa ideia de “projeto construtivo” se tornou, mais tarde, onipresente na literatura que estuda o concretismo e o neoconcretismo.

¹⁸ Para um relato sucinto, cf. ALVES, 2016.

O livro *Neoconcretismo* foi relançado em 1999 pela editora paulista Cosac Naify, tendo sido lançado originalmente pela editora, que ficava no Rio de Janeiro, da Funarte, órgão federal de fomento às artes. O livro, porém, estava pronto cerca de dez anos antes e teve parte publicada, em 1976, na revista *Malasartes*, que aglutinava intelectuais e artistas como Waltercio Caldas, Cildo Meireles e Carlos Zilio, além do próprio Brito (cf. BRITO, 1976). O livro foi encomendado por três *marchands* que tinham obras neoconcretas. À época da encomenda, Brito desconhecia essa produção e, nesses dez anos entre a encomenda e a publicação, os *marchands* saíram do mercado (COUTINHO, 1985).

Discutindo a exposição

O principal feito ou resultado dessa mostra para o concretismo paulista é que ela lhe oferece, por meios teóricos, visuais, escritos e expográficos, um lugar na história da arte brasileira. Ainda que esse lugar pareça ser secundário em relação ao neoconcretismo, trata-se de uma posição, o que essa vanguarda paulista não tinha e, assim, ficava à margem de exposições e de colecionismo privado ou institucional — é verdade, contudo, que o neoconcretismo também não tinha um lugar na história da arte. Essa mostra foi fundante para a atenção posteriormente dada pela historiografia a essa produção artística, tanto concreta como neoconcreta (MESQUITA, 2015). Ou seja, ela foi pioneira em dar valor para esses movimentos, prestando-lhes um sentido para seu estudo, sua pesquisa e sua fruição pelo público e pelos especialistas.

Outro resultado foi a legitimação de obras dessa vanguarda nas poucas coleções em que estavam presentes, principalmente as privadas.¹⁹ Sabe-se que a própria participação de obras de arte em exposições em museus relevantes lhes legitima.

A ideia de “projeto construtivo brasileiro” de Ronaldo Brito foi questionada em sua naturalização, tendo-se por base o fato de que o concretismo era pouco utópico, atuando apenas sobre as artes, sem um projeto maior de sociedade. O contexto da época dessa exposição — o de início de distensão da ditadura militar — colaborou para o surgimento dessa leitura em torno de um dito projeto, o que ia ao encontro da valorização da nova intelectualidade daquela década de um artista profissionalizado, diferentemente de antes, quando os artistas eram boêmios e funcionários públicos. (BUENO, 2018).

A exposição envolveu fatores de diversas ordens e é necessário levantar-se os mais importantes com fins de se realizar uma discussão, para que ela seja mais bem compreendida e situada, em especial no tocante à arte brasileira, em seus aspectos de mercado, museológicos, historiográficos e de exposições.

A respeito da origem das peças presentes na exposição, é necessário pontuar que elas foram, em sua maioria, emprestadas, não tendo sido adquiridas por nenhuma das duas instituições. Exceção deve ser feita àquelas obras requisitadas por Aracy Amaral de setores da burocracia do estado de São Paulo para que passassem a compor o acervo da Pinacoteca, ainda que não tenham sido compradas.²⁰ A quase totalidade das obras dos artistas do concretismo paulista veio da parte da Pinacoteca. Apenas um desenho de Anatol Wladyslaw de 1950 fazia parte da coleção do MAM-Rio, que proveu a essa exposição obras de neoconcretistas como Lygia Clark

¹⁹ Ainda que informações a respeito disso não tenham sido encontradas nos arquivos consultados, o colecionador e industrial Adolpho Leirner emprestou obras para essa exposição. Foi ter obras de sua coleção solicitadas que o levou a se entender como colecionador e, então, buscar preencher as lacunas identificadas (SANDES, 2017b).

²⁰ A política adotada pela diretora foi a de solicitar “[...] a diversos órgãos estaduais que encaminhassem ao museu as obras que, premiadas em diferentes salões, eventualmente estivessem dispersas em outras unidades” (BARROS, 2014, p. 21), dando-lhes uma destinação em museu de arte.

e Ivan Serpa. Outros artistas do Rio cederam de seus acervos suas obras para serem expostas, intermediados pelo MAM-Rio.

As obras de Waldemar Cordeiro, artista que é tido como o líder do concretismo nos anos 1950 e que faleceu em 1973²¹, vieram da coleção de sua viúva, Helena Cordeiro, e da do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). As obras de Judith Lauand vieram da coleção da artista. O mesmo se deu com as de Lothar Charoux. A pintura de Antônio Maluf também veio de sua coleção — seu cartaz da I Bienal de São Paulo e um foto painel da Vila Normanda não têm origem descrita. As fotos de Leopoldo Haar também não têm origem certa. As obras de Maurício Nogueira Lima vieram do Conselho Estadual de Cultura do Estado de São Paulo, das marcas para as quais trabalhou e da coleção de Helena Cordeiro. As de Féjer vieram da coleção de outro concreto, Hermelindo Fiaminghi, cujas obras vieram de seu acervo pessoal e do MAC-USP. Este museu também cedeu as obras de Anatol Wladyslaw, Alexandre Wollner e Luiz Sacilotto. Estes dois últimos também contaram com obras próprias.

Muitas altas autoridades, tais como governadores, ministro da Cultura e secretários da Cultura, foram convidadas para a abertura da exposição, nas duas cidades. Contudo, telegramas presentes nos arquivos registram que diversas autoridades alegaram outros compromissos anteriormente assumidos para justificar o não comparecimento aos *vernissages*. Em São Paulo, porém, deve-se registrar a presença dos então governador do estado, Paulo Egydio Martins, e secretário de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, Max Feffer.

Recortes de jornal presentes no arquivo do MAM-Rio apresentam matérias assinadas por críticos de arte da época do Rio. Esses textos vão no mesmo sentido de valorizar a produção neoconcreta em detrimento da concreta, como proposto por Brito. Por exemplo, para Roberto Pontual (1977), “a exposição [*Projeto...*] deixa claro que foi o neoconcretismo, dos dois movimentos, o mais apto a sobreviver vitalmente no tempo”. Essa visão esconde o fato de ambos os movimentos terem ficados ocultos e terem necessitado serem resgatados a posteriori, mas, de qualquer maneira, permite ver que, de alguma forma, a visão de Brito era compartilhada por colegas seus. Já Francisco Bittencourt (1977) afirmou que o concretismo paulista teve pouca importância quando comparado aos movimentos anteriores e posteriores.

Na mesma direção, Frederico Moraes (1978) pontuou que a exposição “demonstrou a superioridade criativa, a vitalidade e a inventividade do neoconcretismo carioca”. Ou seja, nota-se a existência de um pensamento acerca da menor importância do concretismo razoavelmente comum a críticos de arte consideravelmente distintos entre si.

Considerações finais

Com esta pesquisa, concluiu-se a centralidade da exposição *Projeto construtivo brasileiro na arte* para a retomada do concretismo paulista e para sua musealização, mesmo que acompanhada de atores externos e instituições outras. Essa retomada se deu não só pela entrada — mesmo que sem aquisição — em museus de arte mas também pela inserção num discurso da historiografia da arte brasileira, ainda que, neste último caso, sua posição tenha sido consideravelmente inferior a outros movimentos artísticos, a despeito das riquezas estéticas e teóricas das obras do concretismo paulista. Ou seja, a mostra colaborou mais legitimando o movimento vanguardista do que efetivamente colocando suas obras em acervos institucionais como o da Pinacoteca e o do MAM-Rio.

Concluiu-se também que a leitura de Ronaldo Brito, que entende as vanguardas concreta e neoconcreta como um projeto, foi fundamental para orientar o processo de retomada e

²¹ A respeito de Cordeiro, o artista Almir Mavignier afirmou “forte personalidade, dedicou seu trabalho dentro de um concretismo formal que mais tarde foi influenciado pela ‘pop art’” (SANDES, 2017a: p. 266).

musealização do concretismo paulista. Isto é, seu livro *Neoconcretismo* e suas formulações e sugestões a partir dele deram sustentação discursiva e teórica à incorporação do concretismo à história da arte brasileira, compartilhada por especialistas tais como críticos, historiadores e pesquisadores e por instituições tais como museus, galerias e universidades. Importa lembrar que essa incorporação colocou o concretismo em posição subalterna à do neoconcretismo.

Uma das limitações desta pesquisa foi exatamente focar-se na atuação de Ronaldo Brito, sendo que, percebeu-se posteriormente, houve outros críticos que também foram influentes para a recepção do concretismo nas instituições museológicas e para sua compreensão teórica. Críticos como Roberto Pontual, Frederico Coelho, Ferreira Gullar²² e Olívio Tavares de Araújo, atuantes principalmente na imprensa carioca, compartilhavam da ideia de menor relevância e interesse do concretismo, quando comparado ao neoconcretismo.

Por fim, é importante registrar alguns caminhos de pesquisa que se abrem com este artigo e que, espera-se, sejam explorados por outros pesquisadores. É necessário avançar o estudo acerca da posição do concretismo paulista na história da arte, principalmente porque ele foi extremamente imbricado ao neoconcretismo. E é fundamental aprofundar a análise do papel da leitura dos críticos de arte atuantes na imprensa carioca sobre a constituição do lugar dessa vanguarda no discurso sobre a arte brasileira. Também será importante investigar a posição intelectual dos críticos de arte atuantes na imprensa paulistana.

Referências

- ALVES, Cauê. Debate em torno da mostra Projeto Construtivo Brasileiro da Arte. In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de (Orgs.). **História das exposições: casos exemplares**. São Paulo: Educ, 2016, p. 125-149.
- AMARAL, Aracy. (Coord.). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014 [1977].
- BARROS, Regina Teixeira de. Arte construtiva na Pinacoteca. In: PITTA, Fernanda et al. **Arte construtiva na Pinacoteca**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 12-25.
- BITTENCOURT, Francisco. Projeto construtivo, o melhor do ano. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 30 dez. 1977.
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. **Malasartes**. Rio de Janeiro, n. 3, abr.-jun. 1976, p. 9-13.
- _____. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo, Cosac Naify, 1999.
- BUENO, Guilherme. Houve um projeto construtivo brasileiro? In: ROSADO, Alessandra; FAZZOLARI, Cláudia; FRONER, Yacy-Ara (Orgs.). **Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA) – Comunicadores**. Belo Horizonte: ABCA, 2018, p. 161-181.
- CABALLERO, Mara. Lygia Pape, construção e emoção. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jul. 1978.
- COUTINHO, Wilson. Como era gostoso ser moderno. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 mar. 1985.
- MESQUITA, Ivo. Apresentação. In: _____ (Org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015, p. 5-8.
- MORAES, Frederico. Construtivismo: vivência do sacro e do numinoso. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1978.

²² Gullar tem a particularidade de ter se envolvido diretamente com o neoconcretismo, tendo redigido seu manifesto. Para ele, “em 59 surge o movimento neoconcreto, que é uma visão, de certo modo, divergente do concretismo. É uma tentativa, uma necessidade de superar o racionalismo, a objetividade do concretismo e partir para uma outra coisa” (SANDES, 2018b, p. 87). Esse ponto de vista que considera o concretismo como racional e o neoconcretismo como intuitivo é bastante generalizado entre os especialistas da área, ainda que possivelmente não se aplique a todos os artistas do concretismo.

MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção:** a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

O PROJETO construtivo no Brasil. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 jun. 1977.

REINALDIM, Ivair. A exposição “Projeto Construtivo Brasileiro na Arte” e a historiografia das vanguardas construtivas no Brasil. 2022. Mimeo.

SANDES, Luis. Entrevista com o artista teuto-brasileiro Almir Mavignier sobre o concretismo brasileiro. **ARTis ON**, Lisboa, v. 5, p. 262-268, 2017a. Disponível em: <https://www.academia.edu/35576067/Entrevista_com_o_artista_teuto_brasileiro_Almir_Mavignier_sobre_o_concretismo_brasileiro>. Acesso em: 5 set. 2022.

_____. Entrevista com o colecionador de arte Adolpho Leirner. **Brasiliana: Journal for Bazilian Studies**, Londres, v. 6, p. 309-320, 2017b. Disponível em: <<https://tidsskrift.dk/bras/article/view/105523>>. Acesso em: 5 set. 2022.

_____. Concretismo paulista: permanências de uma vanguarda dos anos 1950. In: **Anais do III Seminário Estética e crítica de arte: As artes entre urgência e inoperância**. São Paulo: FFLCH/USP, 2017c, p. 389-399.

_____. **Geração concretista em São Paulo:** uma biografia coletiva. 2018a. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018a.

_____. Uma conversa com Gullar sobre concretismo e poesia brasileira. **Caiana**, Buenos Aires, n. 13, 2018b. Disponível em: <<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=interview.php&obj=323&vol=13>>. Acesso em: 13 set. 2022.

_____. Pós-concretismo, o concretismo paulista depois de 1960. In: **Anais do 13º Encontro de História da Arte: Arte em confronto: embates no campo da História da Arte**. Campinas: Unicamp/IFCH, 2018c. p. 592-596.

_____. Concretismo paulista na década de 1950: uma biografia coletiva de quinze artistas e poetas. In: **Anais do Seminário Internacional Arte Concreta e Vertentes Construtivas: Teoria, Crítica e História da Arte Técnica - Jornada ABCA**. Belo Horizonte: Editora ABCA, 2018d, p. 202-214.

_____. Uma análise da formação artística dos concretistas paulistas pelo método da biografia coletiva. **Art&Sensorium**, Curitiba, v. 8, p. 138-152, 2021.



Documentação de Arte ou Documentação sobre a Arte: documento enquanto obra

MUSEUS E DOCUMENTAÇÃO DE OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: O ARTISTA ARMANDO QUEIROZ EM FOCO

MUSEUMS AND DOCUMENTATION OF WORKS OF CONTEMPORARY ART: THE ARTIST ARMANDO QUEIROZ IN FOCUS

Profa. Dra. Rosangela Marques de Britto²³
Profa. Dra. Diana Farjalla Correia Lima²⁴

Resumo

Enfocamos as obras do artista Armando Queiroz no Museu da Universidade Federal do Pará e no Museu de Arte do Rio de Janeiro. A pesquisa caracteriza-se como estudo de caso, qualitativa, aplicada. E une, de maneira multidisciplinar, os conhecimentos teóricos e práticos das Áreas das Artes, da Museologia e da Ciência da Informação, na perspectiva da Informação em Arte. Os resultados demonstram dados ausentes na Documentação das obras.

Palavras-Chave: Museologia; Artes Visuais; Documentação Museológica; Museu da Universidade Federal do Pará; Museu de Arte do Rio de Janeiro; Armando Queiroz.

Abstract

We focus on the works of the artist Armando Queiroz in the Museum of the Federal University of Pará and in the Museum of Art of Rio de Janeiro. The research is characterized as a qualitative, applied case study. And it unites, in a multidisciplinary way, the theoretical and practical knowledge of the Areas of Arts, Museology and Information Science, from the perspective of Information in Art. The results show missing data in the Documentation of the works.

Keywords: Museology; Visual Arts; Museological Documentation; Museum of the Federal University of Pará; Museum of Art of Rio de Janeiro; Armando Queiroz.

Introdução

O tema relacionado à pesquisa Informação em Arte-Documentação Museológica: Interpretação dos “Discursos” e “Documentos” da Arte” e “Sobre Arte”, referente às obras de Armando Queiroz e Berna Reale, que integram as Coleções dos acervos do Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA) e do Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), diz respeito ao Estágio Pós-Doutoral realizado por Rosangela Britto no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e do Museu de Astronomia e Ciências Afins, sob a supervisão da Profa. Dra. Diana Farjalla Correia Lima. Tem como objetivo geral a identificação/análise das lacunas informacionais na Documentação Museológica verificada nos acervos dessas duas instituições museológicas, nos quais se encontram obras dos dois artistas de Arte Contemporânea, Efêmeras ou Não Efêmeras – instalações, *happenings* e *performances*. Sob a perspectiva metodológica, configura-se um estudo de caso na modalidade qualitativa e de natureza aplicada, conjugando em modo multidisciplinar conhecimentos teóricos e práticos das Áreas das Artes, da Museologia e da Ciência da Informação, na perspectiva da Informação em Arte.

²³ Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, UFPA. Doutora em Antropologia Social.

²⁴ Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST. Doutora em Ciência da Informação.

Neste artigo, o foco é o estudo da obra de Armando Queiroz, artista visual que nasceu em 1968, em Belém, no estado do Pará, Região Norte do Brasil, que atualmente vive em Marabá (PA) e transita entre Belém, Rondon do Pará e Minas Gerais. Doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2020), Queiroz dialoga com várias linguagens, destacando os objetos, as instalações, videoarte, *performance*, arte urbana e arte conceitual. Desde a década de 1990 vem realizando exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior.

O artista se autodefine como um propositor, no sentido da construção de um projeto artístico em interação com o Outro, lançando-se a uma diversidade de reflexões, em especial as questões das tensas condições de quem vive na Amazônia. Trata de temas voltados às diversas violências, conflitos por terra, garimpo, dentre outros. A poética visual das suas obras aborda “conceitualmente as questões sociais, políticas e patrimoniais, a partir de observações das ruas, relacionando-se com objetos e fazeres cotidianos, tendo como referência a cidade e a pessoa” (REALE, 2021, p. 22).

O acervo²⁵ no qual realizamos a pesquisa teórico-empírica integra o MUFPA, espaço criado em 1983, implantado no Palacete Augusto Montenegro (1984), e ligado administrativamente ao gabinete do Reitor da UFPA. As obras de Queiroz, conforme inventário do museu datado de 2022, totalizam 17 obras, que em sua maioria foram doadas pelo artista e participaram de um projeto expositivo intitulado “Traços Locais”, no qual a instituição convida artistas para criarem exposições que visem dialogar com a arquitetura histórica que abriga o Museu Universitário. Armando Queiroz, em parceria com Alexandre Sequeira, realizou a mostra Traços Locais II, no período de 21 de agosto a 21 de setembro de 2012, composta por objetos, gravuras, instalações e fotografias. O critério de seleção das obras para doação adotado por Queiroz foi escolher trabalhos que representassem a sua relação quando aluno no Curso de Artes Visuais da UFPA, ou seja, desenvolvidos em disciplinas do Curso, dentre as quais o Laboratório de Gravura e de Escultura (QUEIROZ, 2022).

Outra obra criada e doada pelo artista para o jardim do MUFPA foi a escultura composta por módulos de madeira, intitulada “Mirante” (2005), que ficou exposta de 2006 a 2010. Após o desgaste do material que compunha a obra (madeira), esta foi objeto de um novo projeto artístico de Queiroz, realizado por uma *Performance* presencial e para vídeo, intitulada “Desapego”. Essa ação performática foi realizada para a programação especial do 29ª Edição do Salão Arte Pará, em 2010.

O segundo espaço museológico com obras de Queiroz, o MAR, foi criado pela Prefeitura do Rio de Janeiro no âmbito das obras de qualificação urbana da zona portuária da cidade. O equipamento cultural foi aberto ao público em 1º de março de 2013, gerido por uma Organização Social com fiscalização da Prefeitura. O acervo de Queiroz no museu provém de processos de aquisição feitos pela instituição e intermediados pelo então curador Paulo Herkenhoff²⁶. No total são 11 obras inventariadas pela instituição, compostas por videoartes, objetos e instalações. A maioria das obras do artista representa a sua trajetória na década de 1990 e os videoartes dos anos 2000.

As obras de Queiroz integrantes dos acervos de ambos os museus foram analisadas pelo fio condutor da perspectiva teórico-empírica da Documentação Museológica para coleções de arte. Desse modo, tratando dos dados e informações referentes às obras musealizadas e representando-as por meio de texto e da imagem, tendo em vista a Documentação ser “um sistema de recuperação de informação capaz de transformar as coleções dos museus [e outras

²⁵ O acervo é um conjunto de bens culturais de natureza heteróclita e diversa; e a coleção refere-se a uma recolha intencional e relativamente coerente de tais bens, o mesmo que patrimônio. Em nosso estudo referimo-nos, portanto, a acervos de Artes Visuais ou de Arte Contemporânea e a Coleções de Arte na esfera pública.

²⁶ Informado pelo artista em entrevista concedida a Britto em maio de 2022.

instituições] de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento” (FERREZ, 1994, p. 65). O objetivo da pesquisa é identificar a ausência de informação relevante, que foi verificada porque a representação da informação está circunscrita a itens que ainda são restritos para construir informação precisamente adequada. Assim, foram considerados nos itens dos inventários investigados com obras de Queiroz a questão Documentos e Obra de Arte; os limites/tensões/atravessamentos entre o “território do Artista” e o “território sobre o Artista” que suscitam os dois “Discursos” geradores dos “Documento/Informação em Arte” e o “Documento/Informação sobre Arte” (LIMA, 1995; 2000, p. 17-40).

Documento e Obra de Arte

Há que se observar, segundo a perspectiva da historicidade dos movimentos artísticos, em especial referenciando os processos criativos advindos a partir da década de 1960, compreendidos como “campo expandido” da Arte (ARCHER, 2012), em razão da expansão das categorias artísticas, de abertura ou mesmo inexistência das fronteiras artísticas e ações cada vez mais inter e transdisciplinares, que a Arte assumiu e vem assumindo muitas formas e designações diferenciadas, como: Arte Conceitual, Arte Povera, *Landy Art*, *Performance*, dentre outras. Neste mesmo período (1960-1970), também se ampliou o acesso e uso das Tecnologias de Comunicação (TICs), além da fotografia, do filme, com o aperfeiçoamento dos equipamentos de gravação, som e vídeo, surgindo as primeiras câmeras padronizadas individuais (ARCHER, 2012).

É possível lembrarmos Boris Groys (2015), ao refletir sobre o deslocamento de interesse da análise da Obra de Arte para a Documentação de Arte, justificando, dentre outros motivos, a própria transformação do que seja considerado Obra de Arte na contemporaneidade ou que ele nomeia de uma “era biopolítica”. O autor reporta-se à Arte na dimensão biopolítica²⁷, por valer-se “de meios artísticos para produzir e documentar a vida como atividade pura” (GROYS, 2015, p. 75). E complementa que os espaços de arte usam as mídias artísticas para se referirem à vida. Groys argumenta que a Documentação de Arte “apenas *refere-se* a ela [obra de arte] e exatamente dessa forma deixa claro que a arte, nesse caso, não está mais presente e imediatamente visível, mas ausente e escondida” (GROYS, 2015, p. 74, grifo do autor).

O Documento de Arte, na “era da biopolítica da obra de Arte” (GROYS, 2015), relaciona-se com o “Sistema da Arte”²⁸ (BULHÕES, 2014, p. 15-43), que investiga indivíduos e instituições que mediam a interação de artistas com críticos, colecionadores, galeristas, dentre outros. Na direção tomada, do que seja uma obra ou processo artístico, não há dicotomia entre Documento e Obra de Arte, mas uma correlação ou mesmo uma inserção da Arte na Vida. Ademais, os Objetos de Arte nos museus são considerados Documentos, conforme apresentado no *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie* (2011) no verbete Documento; e no qual está citado Paul Otlet, considerado o pai da Documentação:

[...] Num contexto científico, os objetos do museu são eles próprios considerados como documentos que alimentam a investigação. Para Paul Otlet, documentos específicos constituem uma das partes da documentação:

²⁷ Biopolítica significa que a “vida não é mais entendida como evento natural, destino, sorte, mas como tempo artificialmente produzido e moldado, então ela é automaticamente politizada, pois as decisões técnicas e artísticas dizem respeito ao molde do tempo de vida e são, sempre, decisões políticas também” (GROYS, 2015, p. 77).

²⁸ O conceito de Sistema da Arte e a realidade sociocultural explicitado são pensados como historicamente datados, não sendo um fenômeno universal e permanente (BULHÕES, 2014). Neste sentido, o Sistema da Arte é um “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por ele mesmo rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico” (BULHÕES, 2014, p. 16).

"cada um deles consiste num conjunto de factos ou ideias apresentadas sob a forma de texto ou imagem, e ordenado de acordo com uma classificação ou plano que é determinado pelo objeto ou propósito proposto por aqueles que os escrevem"²⁹ (OTLET, 1934 *apud* MAIRESS; DESVALLÉES, 2011, p. 589, grifo dos autores) (MAIRESS; DESVALLÉES, 2011, p. 589-590, tradução nossa).

A postura interpretativa que a pesquisa comunga é da obra de Arte como Documento. E no campo artístico ou no Sistema da Arte há que se destacar o caráter da intencionalidade, seja ela atribuída pelo artista ou por outros agentes deste Sistema. No caso específico de Obras de Arte Efêmeras, os registros fotográficos e em vídeo são algumas vezes considerados, ao mesmo tempo, Documentos e Obras de Arte, mas dependem das intencionalidades artísticas, ou seja, de indivíduos solitariamente ou de suas representações sociais vigentes, no que se convencionou nomear Sistema de Arte.

Informação em Arte e o Estudo de Caso

A Informação em Arte, especificamente, é a especialidade teórica e prática que trata “da representação do conteúdo informacional de objetos/obras de arte, a partir de sua análise e interpretação e, nesse sentido, a obra artística é fonte de informação” (PINHEIRO, 2000, p. 7). A Documentação que produz os dados para a informação permite diferenciar dois territórios interpretativos das obras e do Sistema da Arte. Segundo Lima (1995; 2000), nestes dois territórios, que são espaços conceituais nos quais se situam o "Discurso da Arte" e o "Discurso sobre Arte", que ao mesmo tempo são compreendidos e atuam como "Documento da Arte" e "Documento sobre Arte". Conjuntos que representam, respectivamente: na primeira condição, a própria produção artística (obras) com atributos de valor documental, isto é, na condição de um documento artístico (da Arte); e, na segunda, estão os documentos gerados a partir da reflexão sobre a obra, isto é, os documentos que a focalizam, feitos acerca da obra considerada fonte de consulta, pelo valor de um documento artístico.

A constituição do quadro pesquisado sob a perspectiva teórica e prática da Informação em Arte foi organizado entre o “território do Artista” e o “território sobre o Artista”, que gerou o “Documento/Informação em Arte” e o “Documento/Informação sobre Arte” das obras de Queiroz.

Então, fizemos as anotações dos percursos para obtenção dos dados das obras e suas lacunas informacionais na Documentação Museológica coletada. Neste sentido, aplicamos como filtro ou pré-requisito para análise dos dados intrínsecos e extrínsecos das obras do artista estudado os sete itens formulados para a “sistematização de um eficiente sistema de Documentação Museológica”, conforme Helena Dodd Ferrez (1994): “1. Clareza e exatidão dos dados; 2. Definição dos campos de informação que irão compor a base de dados do sistema; 3. Normas e procedimentos; 4. Controle de terminologia; 5. Catálogos; 6. Numeração dos objetos; 7. Segurança da documentação”. (FERREZ, 1994, p. 65-74).

E para a análise da Obra de Arte Efêmera e a Obra de Arte não Efêmera, procedemos segundo a matriz tridimensional proposta por Peter van Mensch (1987; 1990 *apud* FERREZ, 1994), que abrange três aspectos básicos: “Propriedades físicas dos objetos”, neste caso, ampliamos aos registros da ação performática ou da “ambiência da instalação”, conforme proposto por Lima (1995); “função e significado” (referente à interpretação); a “história”, que ampliamos

²⁹ [...] Dans un contexte scientifique, les objets de musée sont eux-mêmes considérés comme des documents alimentant la recherche. Pour Paul Otlet, les documents particuliers constituent l'une des parties de la documentation: “chacun d'eux est constitué d'un ensemble de faits ou d'idées présentés sous forme de texte ou d'image et ordonné selon un classement ou un plan qui est déterminé par l'objet ou le but que se proposent ceux qui les rédigent” (OTLET, 1934) (MAIRESS; DESVALLÉES, 2011, p. 589-590).

abrangendo os “territórios” referentes ao autor e sua obra; e o material elaborado acerca da sua produção artística, segundo Lima (2000).

Nas pesquisas e literatura disponíveis de Lima (1995; 2000), o artista é a figura central da confluência dos “Discursos sobre Arte” e os “Discursos da Arte”; e delimitou as fontes conceituais e operacionais das abordagens, o que permitiu a análise de acordo com os princípios da Documentação nos “territórios” da “Documentação da Arte” e “Documentação sobre Arte”.

Em sua pesquisa “Acervos Artísticos: proposta de um modelo estrutural para pesquisas em artes plásticas” (LIMA,1995), finalizada em 1995, a autora abordou a pintura no campo do conhecimento das Artes e reporta-se à denominação Artes Plásticas, que se refere às categorias tradicionais relativas a este campo expressivo e simbólico: pintura, desenho, gravura e escultura. Entretanto, neste período, ela já tratava da obra de arte da “categoria artística denominada de Instalação/Ambientação e de Performance” (LIMA, 1995, p. 193), em contexto do processo da Documentação Museológica, tendo por foco o Objeto de Arte Efêmero, conforme afirma na citação:

[...] em razão da característica de serem acontecimentos cuja tônica repousa no caráter do passageiro e/ou passível de destruição pela desmontagem dos elementos constitutivos, pois não levam em conta a produção de objetos que permitam ser usufruídos outra vez mais, além daquela apresentação única em que se os conhece publicamente, portanto, limitados no caráter da exposição e inexistentes para serem guardados em qual coleção/acervo de arte; cabe no registro da Relação de Obras [...] proceder à **anotação-síntese do acontecimento artístico** [...],e indicar os documentos que costumam registrar estas ocorrências, e que servem como comprovação textual ou de imagem, e fonte de estudo para as pesquisas (LIMA, 1995, p. 193, grifo nosso).

Cabe lembrar que no modelo conceitual e técnico de Lima já estava presente a questão do registro das Obras de Arte Efêmera; e também considerar que, na perspectiva do estudo das Artes Visuais, o termo Artes Plásticas usado por Lima ampliou a sua compreensão, sendo identificado por Artes Visuais, abrangendo outros meios, como a fotografia, objetos, instalações, *performance*, dentre outros. Ademais, a autora criou no seu “Modelo Estrutural de Pesquisas em Artes Plásticas” um repertório especializado no tema, para representar na Documentação um conjunto de categorias específicas (um modelo apto para uma base de dados eletrônica) para levantamento dos dados, composta por sete variáveis, com seus quarenta e cinco indicadores para pesquisa. As variáveis são: “I O Homem; O Artista Plástico; II O Artista: Trajetória profissional; III Interpretação do artista: Obras de Arte; IV Interpretações dos Outros; V Declarações do Artista; VI Mercado de Arte; VII Fontes documentais/Contextuais” (LIMA, 1995, p. 176-214).

É importante destacar que o “Modelo”, no campo teórico, tomou por base os estudos sobre a teoria do campo, de Pierre Bourdieu, e os sistemas simbólicos, identificando para as Artes o universo particular teórico e prático, espaço nomeado pelo autor como Campo Intelectual Artístico, Campo Artístico ou Campo das Artes (LIMA, 1995). Após delimitar o escopo teórico, a autora analisou os acervos de arte, estabeleceu parâmetros para a Documentação e propôs o Modelo Estrutural como um instrumento “conceitual e prático contemplando os **significados artísticos e cultural da obra de arte como documento e fonte de pesquisa**” (LIMA, 2000, p. 23, grifo nosso).

A seguir, relatamos brevemente os passos percorridos na análise da Documentação Museológica das obras de Queiroz em coleções musealizadas, aplicando os critérios da Documentação/Informação em Arte.

No site do MAR (<museudeartedorio.org.br>) há o acesso às informações da Instituição, à programação cultural e ao acervo Bibliográfico, Museológico e Documental, com total aproximado de 33.159 itens de acervo inventariados; e do Museológico são 8.995 itens (MAR, 2020). A plataforma do acervo museológico – *in web* – módulo – *in patrimonium* – permite ao usuário da informação o acesso à coleção MAR diretamente do site do museu. A base de dados foi implantada em 2019, desenvolvida pelo “sistema do futuro”, empresa de Softwares e Serviços Culturais Ltda., sediada no Porto, em Portugal, com representação em São Paulo, no Brasil; e tomou o lugar da antiga Plataforma *Pergamum*.

Por este sistema é possível ao usuário ter acesso às fichas catalográficas dos artistas, cuja busca pode ser realizada por autoria/autor, título, cronologia/data inicial, materiais/tipo de material, técnicas/técnica, assim como possibilita salvar o catálogo com os dados dos artistas e suas obras consultadas. Os campos da ficha gerada para artista e obra são compostos pelos seguintes itens informacionais: “Número de registro”, “Título”, “Autorias”, “Data”, “Dimensões-Resumo”, “Coleção” e “Descrição”. Verificamos que há ausência de dados para compor as informações no item “Descrição” em um número de obras registradas; também não há um item determinado para o registro de Imagem – reprodução fotográfica das obras – embora haja algumas imagens disponíveis para visualização dos usuários na base de dados.

Ao realizarmos a análise das obras de Queiroz no MUFPA contamos com informações prestadas pelo Setor de Museologia da Instituição, que para o registro da Documentação Museológica do seu acervo se utiliza de uma Planilha Excel para levantamento de dados, constando um conjunto de itens para informação, quais sejam: “N.º REG.”, “N.º DE TOMBO”, “N.º ANTIGO”, “AUTOR”, “TÍTULO”, “TÉCNICA”, “SUBTÉCNICA”, “ANO”, “DIMENSÃO”, “LOCALIZAÇÃO”, “CATEGORIA”, “COLEÇÃO” e “AQUISIÇÃO”. Faz uso também de uma “Ficha de Descrição do Artista”, contendo os seguintes itens informacionais: “Nome”, “Nome Artístico”, “Local de Nascimento”, “Data de Nascimento”, “Data de Óbito”, “Descrição Artística”, “Histórico”, “Principais Exposições”, “Principais Premiações”, “Observações”, “Possui Obra no Acervo” – “Não” ou “Sim”, “Quantas”? – e “Referências”.

Em continuidade às fontes consultadas do MUFPA, há ainda o “CATÁLOGO DO MUSEU DA UFPA” por artista, composto de fichas (frente/verso), apresentando (frente): dados da instituição, nome do artista e da coleção, fotografia da obra e os seguintes itens: “N.º DE TOMBAMENTO”, “CATALOGADO SOB N.º”, “AUTOR”, “TÍTULO”, “FORMA DE AQUISIÇÃO” – “DOAÇÃO”, “COMPRA”, “TRANSFERÊNCIA”, “OUTROS”, “LOCALIZAÇÃO”, “DESCRIÇÃO” e “FOTO”. No verso da ficha há os seguintes itens em duas colunas; na primeira: “CARACTERÍSTICAS DA PEÇA”, “DIMENSÕES”, “DIMENSÕES COM MOLDURA”, “DATA”, “ASSINATURA”, “TÉCNICA”, “OBSERVAÇÃO”, “VALOR DE COMPRA”, “VALOR DE SEGURO”, “ESTADO DE CONSERVAÇÃO”, “TRATAMENTO (DATAS)”, “REFERÊNCIAS CATALOGADAS”. E na segunda coluna: “AUTOR”, “NACIONALIDADE”, “BIOGRAFIA” e “REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS”.

Verificamos no processo de análise a ausência de dados, entre os quais referentes à informação da obra “Mirante” (2005), uma escultura que, pela ação performática do artista, foi transformada na obra “Desapego” (2010), *performance* para vídeo. As etapas de criação/transformação da obra “Mirante” em “Desapego”³⁰, porém, não foram registradas no Inventário Museológico de Artes Visuais realizado pelo Museu da UFPA em 2011. Somente em março de 2022 a *performance* para vídeo “Desapego” recebeu um número de “Tombo”³¹.

O MUFPA situa-se no cruzamento de duas avenidas, cujo acesso principal ao museu se dá pela “Avenida Generalíssimo”. A obra “Mirante”/“Desapego” está situada no Jardim do Museu, que

³⁰ Outras informações no artigo de Britto, Mokarzel e Oliveira (2020).

³¹ Esclarecemos que o MUFPA nomeia este item como “tombo”, entretanto, o termo é de uso antigo, e há muito já se usa Registro na catalogação dos museus.

é o local de acesso ao prédio histórico da Instituição, exatamente no espaço onde se encontram outras esculturas. E, devido à obra ter sido enterrada no Jardim, ela está, portanto, fora do alcance visual do público, estando representada por uma placa com a inscrição: “Armando Queiroz: Mirante, 2005” (Figuras 1 e 2), que consiste na única informação que lhe faz referência. A placa segue a orientação do artista, isto é, ser apenas uma “placa-lápide”³². Neste sentido, Queiroz informa que:

[g]osto da ideia de haver apenas uma placa. Para mim esta placa é lápide. Lápide da obra. Sempre me interessei pelo silêncio, pela sutileza do silêncio. Agora, cada vez mais considero muito interessante pensar em como alguém pode encontrar aquela placa, ao acaso, e se perguntar o que representa, onde está aquele mirante do qual fala esta lápide. Onde está? [...] (QUEIROZ, 2017).



Figura 1: Situação atual da obra Mirante/Desapego no jardim do Museu da UFPA. Em primeiro plano, a placa-lápide e, ao fundo, a obra de Geraldo Teixeira. Fotografia: Rosângela Britto.

³² Conforme entrevista do artista realizada em 2017, no âmbito da pesquisa de Britto acerca da percepção do público sobre a obra.



Figura 2: Detalhe da “Placa-lápide”. Fotografia: Rosangela Britto.

No tocante à pesquisa sobre obras de Arte Contemporânea, as informações prestadas pelo autor da obra são essenciais (o que Lima nomeia no Modelo Estrutural “A Voz do Artista” para depoimentos orais ou entrevistas textuais). No caso dos Inventários Museológicos, tê-los na qualidade de informantes é um ponto fundamental para se ter informações precisas. Nesta perspectiva, indagamos o artista de que modo ele elaboraria os dados da “placa-lápide” da obra/processo “Mirante”/“Desapego”, como solução para o problema de informação insuficiente ao público sobre a sua obra.

Queiroz sugeriu que no totem referenciando as obras expostas no Jardim, o MUFPA incluísse os dados de sua obra e um *QR Code*³³, o que possibilitaria o acesso aos dados da obra e ao *link* no YouTube da *performance* para vídeo “Desapego”. Em relação ao inventário da obra, Queiroz compreende que o museu deveria dar apenas um número de registro ao “Mirante”, que se transformou em “Desapego” pela ação poética do artista. Nos seus termos: “É uma obra que está viva, mesmo que aparentemente não esteja à vista, porque está como memória [...]. Se diferencia das outras obras [...] porque ela [a obra] tem uma outra lógica de vida e como deve ser preservada [...]” (QUEIROZ, 2022).

Neste sentido, pela ausência da escultura, o vazio observado pelo público no Jardim do MUFPA (Figura 1) pode vir a ser ressignificado após o conhecimento, por parte do público, da *performance* para vídeo “Desapego” que, segundo Queiroz, o ato performativo de “desapego não é um descarte, é uma relação de afetividade” (QUEIROZ, 2022), e que, de fato, para o

³³ O QR Code (Quick Response Code) é uma espécie de código de barras em duas dimensões, que armazena bastante informações (KASPERSKY LAB, 2022).

artista, a obra “ao desaparecer não é o apagamento; é um outro estado possível de existência” (QUEIROZ, 2022) da obra “Mirante”/”Desapego”.

Considerações parciais

Ao finalizarmos, apontamos breves considerações que nos parecem importantes e que relacionam Documento e Obra de Arte, argumentando sobre o Sistema de Informação em contexto da Documentação Museológica, enfocando dois acervos museológicos – MUFPA e MAR – que integram obras do artista Armando Queiroz e, assim, indicamos exemplificando as lacunas informacionais verificadas em determinados itens da Documentação em questão.

No que diz respeito aos dados das obras sob a guarda do MAR, tivemos acesso aos itens por meio do *site* institucional, inclusive de algumas imagens das obras; e após agendamento de pesquisa no setor museológico, obtivemos outras informações, especialmente as videoartes. Verificamos, no entanto, que nos itens “Descrição” e “Coleções/Fundos” há dados incompletos sobre a descrição das obras e alguns campos não foram preenchidos. Sobre o arranjo ou ordenação das nomeadas “coleções/fundos”, porém, não houve respostas sobre os critérios adotados para distinção ou junção do acervo em coleções ou fundos. Ao solicitarmos dados complementares acerca das exposições do artista realizadas na instituição, constatamos que os dados não estão organizados para consulta pública. Neste sentido, fomos informados de que a Biblioteca do Museu estaria organizando estas informações em um Arquivo, contudo, ainda não está disponível.

Um outro ponto que merece menção diz respeito aos sete itens elencados por Ferrez (1994) para um eficiente sistema de Documentação Museológica. Os dados coletados nas instituições museológicas se ressentem da precisão imposta pela “clareza e exatidão” para as obras do artista. E, também, o MUFPA, que apresenta os itens de Documentação das obras do artista e a “Ficha de descrição do Artista”, bem como o “CATÁLOGO DO MUSEU DA UFPA” por Artista, incorre em duplicidade das informações na “Ficha” e no “CATÁLOGO”. Ainda há ausência de um manual para preenchimento da planilha Excel. E, por último, há um obstáculo para pesquisadores, sejam locais ou de outros lugares, porque os dados informacionais das obras do acervo do MUFPA não estão disponíveis aos consulentes em meio digital e no ambiente da internet, sendo necessária a consulta *in loco* no Setor Museológico da Instituição.

Referências

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. Tradução Alexandre Krug, Walter Lellis Siqueira. 2. ed. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

BRITTO, Rosângela Marques de; MOKARZEL, Marisa de Oliveira; OLIVEIRA, W. S. Mirante e Desapego: obra em deslocamento, diferentes lugares e um só museu. **Revista Arteriais**, v. 10, p. 141-154, 2020.

BULHÕES, Maria Amélia. O Sistema da Arte mais além de sua simples prática. *In*: BULHÕES, Maria Amélia et. al. **As novas regras do jogo**: o sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk 2014. p.15-43.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Cadernos de Ensaio**, Estudos de Museologia, Rio de Janeiro, n. 2, p. 64- 67, 1994.

GROYS, Boris. A arte na era da Biopolítica da Obra de Arte à Documentação de Arte. *In*: **Arte, poder**. Tradução Virginia Starling. Belo Horizonte: EDUFMG, 2015. p.73-82,

LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos Artísticos e Informação: modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas. *In*: **Interdiscursos da Ciência da Informação**: Arte, Museu e Imagem. Rio de Janeiro: IBICT, 2000. p.17-40.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Acervos artísticos**: proposta de um modelo estrutural para pesquisas em artes plásticas. 1995. 235f. Dissertação. (Mestrado em Memória Social e Documento) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995. Orientadores: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Lamartine Pereira da Costa.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Ciência da Informação, museologia e fertilização interdisciplinar**: Informação em Arte um novo campo do saber. 2003. 387f. Tese (Doutorado) – Instituto Brasileiro em Ciência da Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Disponível em: http://teses.ufrj.br/ECO_D/DianaFarjallaCorreiaLima.pdf (Texto)[http://www.eco.ufrj.br\(Eco\)](http://www.eco.ufrj.br(Eco)). Acesso em: 2 jun. 2022.

MAIRESS, François; DESVALLÉES, André. Avant-Props: Document. *In*: DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. (Orgs.). **Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011. p. 589.

MUSEU DE ARTE DO RIO DE JANEIRO. Novos sistemas de catalogação tornam acervos do MAR acessíveis ao público. **Site do MAR**. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/noticias/novos-sistemas-de-catalogacao-tornam-acervos-do-mar-acessiveis-ao-publico/>>. Acesso em: 8 fev. 2022.

MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. **Inventário do Acervo de Artes Plásticas do Museu da UFPA**. Levantamento do acervo de pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, fotografias e objetos, num total de 831 peças, junho de 2011. Belém: UFPA/MUFPA, 2011.

MUSEU DE ARTE DO RIO DE JANEIRO-MAR. **Relatório de Gestão 2020**. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/gestao/transparencia/>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

MUSEU DE ARTE DO RIO DE JANEIRO-MAR. **Site da Coleção do MAR**. Disponível em: <colegao.museudeartedorio.org.br>. Acesso em: 19 mar. 2022.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Prefácio. *In*: **Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem**. Rio de Janeiro: IBICT, p. 7-14, 2000.

KASPERSKY LAB. Russian Multinational Cybersecurity. **Um guia sobre códigos QR e como fazer sua leitura**. Disponível em: <<https://www.kaspersky.com.br/resource-center/definitions/what-is-a-qr-code-how-to-scan>>. Acesso em: 27 out. 2022.

QUEIROZ, Armando. **Depoimento. Entrevista concedida a Rosangela Marques de Britto**. Pesquisa Coleções e Artistas Plásticos e Visuais do Acervo do Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA): pesquisa sobre arte e pesquisa em arte. Belém: UFPA/ICA, 2015-2017.

QUEIROZ, Armando. **Depoimento. Entrevista concedida a Rosangela Marques de Britto**. Belém. Pesquisa Informação em Arte-Documentação Museológica: Interpretação dos "Discursos" e "Documentos da Arte" e "Sobre Arte" às obras de Armando Queiroz, Berna Reale e Eder Oliveira nas Coleções da Universidade Federal do Pará e do Museu de Arte do Rio de Janeiro. Estágio Pós-Doutoral (UFPA/ICA), Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins (PPG-PMUS/UNIRIO/MAST). Supervisora: Diana Farjalla Correia Lima. Agosto 2021-Julho 2022.

QUEIROZ, Armando. **Desapego**. Vídeo do registro de performance no Jardim de Esculturas do MUFPA. Imagem e Edição: Marcelo Rodrigues. Belém: MUFPA, 2010.



REALE, Heldilene Guerreiro. **Armando Queiroz entre territórios de memórias, conflitos e devorações**: Poéticas no Arte Pará (2005-2007) e Prêmio Marcantonio Vilaça (2009-2010). Belém: TWEE, 2021.

SISTEMASdoFUTURO: Multimédia, Gestão e Arte, Ltda. **Manual**. Porto-Portugal. Disponível em: <<https://sistemasfuturo.pt/>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

AS PERFORMANCES DE BERNA REALE NA COLEÇÃO DE ARTE DE JORGE ALEX ATHIAS EM BELÉM - PA - ANÁLISE A PARTIR DOS CERTIFICADOS DE AUTENTICIDADE DAS OBRAS

LAS PERFORMANCES DE BERNA REALE EN LA COLECCIÓN DE ARTE JORGE ALEX ATHIAS DE BELÉM - PA - ANÁLISIS A PARTIR DE LOS CERTIFICADOS DE AUTENTICIDAD DE LAS OBRAS DE ARTE

Ma. Marcela Guedes Cabral³⁴

Resumo

O trabalho propõe uma análise sobre os certificados de autenticidade das obras da artista paraense Berna Reale localizados na Coleção de Jorge Alex Athias em Belém-Pa, tratando-se, portanto, de um estudo de caso. Primeiramente, buscou-se compreender de modo geral o que são os certificados de autenticidade de obra de arte e quais informações estes documentos podem conter. As noções de documento, documentação artística e documento arquivístico são abordadas com vistas a melhor situar os certificados e as obras às quais eles se referem. Com esta base, foi feita a descrição e análise do conteúdo geral do conjunto dos certificados e ressaltamos os termos que o artista atribuiu às obras atestadas textualmente nos certificados, e apontamos a importância de se referir à performance em toda documentação formulada, emitida e preenchida sobre as obras.

Palavras-chave: Certificados de autenticidade de obra de arte; Berna Reale; Coleção de Arte de Jorge Alex Athias; Arte contemporânea.

Resumen

El trabajo propone un análisis de los certificados de autenticidad de las obras de arte del artista paraense Berna Reale, ubicadas en la Colección de Jorge Alex Athias de Belém-Pa, siendo así un estudio de caso. Primero, buscamos entender en términos generales qué son los certificados de autenticidad de obras de arte y qué información pueden contener estos documentos. Se abordan las nociones de documento, documentación artística y documento de archivo, para situar mejor los certificados y las obras a las que se refieren. A partir de ello, se realizó una descripción y análisis del contenido general del conjunto de los certificados, destacando los términos que el artista atribuye a las obras certificadas textualmente en los certificados, y señalando la importancia de hacer referencia a la performance en toda documentación formulada, emitido y completado sobre las obras de arte.

Palabras clave: Certificados de autenticidad de obras de arte; Berna Reale; Colección de Arte Jorge Alex Athias; Arte Contemporáneo.

Introdução

Este trabalho é realizado no contexto de doutorado em artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – UFPA (PPGArtes), sob a orientação da Profa. Dra. Rosângela Britto e coorientação da Profa. Dra. Marisa Mokarzel. Em linhas gerais, a tese em construção analisa na perspectiva da Documentação Museológica em interface com as Artes Visuais, a presença de *performance* nos acervos no Museu Casa das Onze Janelas³⁵ e na

³⁴ Marcela Cabral é docente do Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Pará – UFPA e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGArtes pela mesma instituição.

³⁵ A denominação oficial da instituição é Espaço Cultural Casa das Onze Janelas ligado ao Sistema Integrado de Museus e Memoriais da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, conforme Decreto nº

Coleção particular de Jorge Alex Athias, com foco nas obras das artistas Berna Reale e Lúcia Gomes. No presente texto trazemos um destaque da pesquisa, apresentando reflexões sobre os certificados de autenticidade da artista Berna Reale presentes na Coleção de Jorge Alex Athias, localizados no escritório do colecionador.

Objetivamos compreender como os certificados de autenticidade podem contribuir com as ações da documentação museológica. Também buscamos evidenciar a importância da ampliação desta documentação de modo a contemplar as informações das obras/documentos de arte criadas de forma que tanto a ação quanto a documentação gerada a partir desta, não somente tem caráter artístico, como é também a obra, uma vez que é parte do processo e finalidade da ação legitimada como obra pela própria artista.

A Artista e a Coleção Jorge Alex Athias

Berna Reale é uma artista visual que nasceu em 1965, na cidade de Belém-PA, onde iniciou sua carreira e vive. A partir de 2009, com a obra “Quando Todos Calam”, *performance* voltada para fotografia, ganhou visibilidade no cenário nacional e internacional, sobretudo como artista desta linguagem. Anteriormente às *performances* Berna Reale já era reconhecida por suas produções em cerâmica e instalações.

Um dos maiores colecionadores de obras da artista Berna Reale é, sem dúvida, o advogado e colecionador Jorge Alex Athias, residente em Belém (PA). Obras de Berna Reale estão distribuídas nos espaços do Escritório Silveira, Athias, Soriano de Mello, Guimarães, Pinheiro e Scaff Advogados, do qual este colecionador é sócio fundador.-

As obras de Reale localizadas no Escritório possuem tamanhos variados, algumas chegam à altura de 157 cm. Dentre as fotografias, que estão em um dos *halls* do Escritório quatro obras da “Série Retratos” (2018), que segundo os seus certificados de autenticidade das obras, medem 150 x 100 cm cada uma (ver imagem 01).

Imagem 01. Berna Reale; Da Série Retratos (da mais próxima para a mais distante) “A Mulher”, “A Morte”, “O Mito”. “O Homem”. Performance para fotografia. Coleção Jorge Alex Athias; imagem da autora.

1.434, de 13/12/2004, foi aprovado o Regimento Interno da Secretaria de Cultura do Estado e, nesse documento, altera-se e amplia-se a estrutura organizacional da SECULT, determinando a finalidade do SIM, no seu art. 5º, “é destinado a sistematizar e gerir a política dos museus no âmbito” da Secretaria. Nessa estrutura, cria-se o Conselho Consultivo de Museologia e, dentre outros museus, o “Espaço Cultural Casa das Onze Janelas” (art. 3º). Entretanto, as denominações mais comuns e usuais aferida pelo público e gestores é “Museu Casa das Onze Janelas” ou “Casa das Onze Janelas”.



Formada em Educação Artística pela UFPA, hoje a artista visual é também perita criminal, cumprindo outra jornada de trabalhando no Centro de Perícias Renato Chaves, da Secretaria de Segurança Pública do Estado do Pará (SSP-PA) desde 2010. Esta segunda profissão, de certo modo tem favorecido seu processo artístico dada a aproximação real com o principal tema das suas obras, que é a violência em suas variadas formas. Isto pode ser notado na fala da artista quando conta, em entrevista para Denise Oliveira do Amaral, sobre suas duas atuações profissionais: "Trabalhar com essa realidade, sem filtros, me instigou a criar performances...." (REALE, 2022).

As performances de Berna Reale são direcionadas à câmera, gerando as fotografias e/ou vídeos que são mais que registros da ação performática. Nesse sentido são as obras, comercializadas ou doadas, presentes nas coleções e galerias. A artista utiliza em seu processo elementos da semiótica, e privilegia os símbolos que acredita ser os mais facilmente reconhecidos e interpretados pelas pessoas dos diversos espectros socioculturais. Corroborar a fala da artista ao dizer "Com o meu trabalho, através da semiótica, tento extrair símbolos dessa violência, de maneira muito específica, às vezes dúbia, para questioná-la. A ironia é um subterfúgio muito interessante" (*ibid.*). Essa ironia e violência podem também ser observadas em suas instalações.

Na maior parte das vezes, a artista se faz presente em suas performances. Assim, Reale performa individualmente, como em "Seus Moldes Não Me Cabem" (2019) e, em coletivo como são os casos das ações "Rosa Púrpura" (2014) e "Ginástica da Pele" (2018). Em outras performances, concebe, produz e direciona a ação a ser registrada, valendo-se da presença de outro corpo quando o seu não dá conta de produzir o discurso a partir dos signos e símbolos que permitam atingir sua proposta com a obra. Para exemplificar, "Comida Batizada" e "Comida Caseira" (2018) nas quais performam uma figura infantil acompanhada de uma figura masculina. Ainda sobre a concepção e produção, Reale performa em locais públicos como as ruas das cidades, principalmente, mas não exclusivamente em Belém, como "Promessa" (2015); em áreas internas e externas de espaços institucionais, como em "Americano" (2013) e "Sim Senhor" (2010), também em locações um tanto isoladas, observadas em "Enquanto Todos Olham a Lua" (2018), e em estúdio como vistas na imagem 01, as obras "A Mulher" e "O Homem" da Série Retratos (2018). Com isso observamos que os processos artísticos de Reale

não têm suas ações voltadas ao público de museus e galerias. Nas performances de estúdio e em locais isolados não há público e nas ações das performances que acontecem na rua, o público que a artista objetiva é justamente o não público de museus. Entretanto, as obras em fotografia e vídeo, inegavelmente circulam muito mais nos ambientes institucionais de legitimação da arte.

Reale tem a iniciativa que alguns e algumas artistas ainda não têm, que é a formalização da transferência da obra por meio de um Certificado de Autenticidade, que deve acompanhar a obra desde sua primeira aquisição. Esta documentação da obra é relevante não somente pela garantia da autenticidade, mas pelo seu histórico de procedências e para questões relacionadas ao direito de sequência³⁶ estabelecido no Código do Direito do Autor e dos Direitos Conexos e na Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1968.

Destacamos uma definição do Dicionário de Arquivologia e Biblioteconomia de Cunha e Cavalcanti, na qual um certificado é um “[...] documento que atesta o caráter oficial de um documento original ou de uma cópia, isto é, declaração escrita da existência de uma coisa ou de um fato” (CUNHA e CAVALCANTI, 2008: p.78). Cumpre destacar que os Certificados de Autenticação de Obras de Arte são documentos de natureza arquivística que objetivam certificar a autenticidade e originalidade da obra de arte, também informam sobre a aquisição, procedência e algumas características da obra como veremos a diante. São considerados documentos de arquivo tendo em vista que esses certificados são produzidos e recebidos no contexto das atividades de venda e aquisição das obras de arte, entre artista e instituição ou colecionador, por exemplo. Conforme Marielena Paes diferencia os documentos de arquivo de outros documentos a partir da sua origem e coleta, sendo considerado “documento de arquivo”: “1) Aquele que, produzido e/ou recebido por uma instituição pública ou privada, no exercício de suas atividades, constitua elemento de prova ou informação; 2) Aquele produzido e/ou recebido por pessoa física no decurso de sua existência” (PAES, 2006 *apud*. TANUS *et al*: 2006, p. 158).

Este documento é passado junto à obra ao/à colecionador/colecionadora ou instituição que adquire. É possível observar que os certificados de autenticidade podem trazer ainda mais informações, além das básicas e podem ser acompanhados por anexos outras informações sobre a obra e o/a artista. Certamente, há outras formas de comprovar a aquisição e procedência da obra de arte, a exemplo dos recibos emitidos pelo/pela artista, instituição que o/a representa ou perito. Na Coleção de Jorge Alex Athias, por exemplo, além dos certificados, que é a maior parte dos documentos de autenticidade, também constam nos arquivos alguns recibos, cartas e bilhetes de galerias, artistas e amigos do colecionador.

Em sua maioria os certificados de autenticidade de obras de arte contemporânea são produzidos pelo/pela próprio/própria artista ou pela galeria que o/a representa. Sobre sua confecção, papéis e modelos para esses certificados podem ser adquiridos em lojas especializadas ou pela internet. Estes modelos têm textos predefinidos, cabendo ao/à artista ou instituição acrescentar as informações particulares à obra e artista em questão. Atualmente pode-se encontrar no papel dos certificados elementos como logomarca, marca d'água, selo holográfico, carimbo a tinta ou relevo referentes à produção e/ou comercialização da obra, como galeria, clube de colecionadores, do coletivo, estúdio e do próprio artista. Os certificados podem ser confeccionados em papel especial ou em simples A4 branco, mas em todos devem constar informações básicas necessárias a garantir o reconhecimento e autenticidade da obra.

Entre as informações básicas recomendadas a constar nos certificados de autenticidade estão: o nome do/da artista, título da obra, ano de conclusão, dimensões, suporte ou mídia e suas características físicas, técnica(s) utilizada(s) pelo/pela artista, bem como a linguagem ou as

³⁶ Direito de sequência é o direito do/da artista ou seus herdeiros receberem o valor de 6% a cada transação envolvendo obra original do/da artista.

linguagens da obra, uma fotografia da obra. É de fundamental importância um breve texto declarando e garantindo a autenticidade da obra e deve ser finalizado com local, data da aquisição e assinatura preferencialmente do/da artista. Nos casos de gravuras, fotografias, vídeos e arte digital, ou outras obras que possam ser reproduzíveis, é relevante que conste no certificado informações como número de tiragem e série principalmente.

Algumas instruções podem ser incluídas no certificado sobre características próprias da obra, a forma de montagem, instalação, exposição e conservação, por exemplo. Pode constar algum endereço eletrônico ou código QR que remeta ao portfólio atualizado do/da artista disponibilizado na internet, ou estar anexado ao certificado uma breve biografia do/da artista e da obra, texto sobre as publicações relacionadas à/ao artista e à obra e listas de exposições do artista e/ou da obra. Ao final do certificado deve haver a assinatura do/da artista com local e data, sendo possível em alguns casos constar carimbo e/ou endereço e contato do artista ou seu representante como uma informação adicional ou uma nota de rodapé.

As noções de documento e documentação de arte

Observa Rayward que para Otlet³⁷ “Os documentos [...] consistiam não apenas em palavras escritas ou impressas. Objetos, figuras e ilustrações, partituras musicais — qualquer coisa que tivesse valor probatório, que ‘documentasse’ algo, era um documento” (RAYWARD, 2018, p. xiii.). Deste modo, a ideia de documento para Otlet é também a “[...] representação da realidade de forma literária [...], gráfica ou plástica [...]” (OTLET, 2018, p. 580).

Nessa perspectiva, Otlet estabelece “Outros documentos, exceto os bibliográficos e gráficos” categorizados como uma parte da documentação, e exemplifica com “A música, as inscrições lapidares, os processos relativamente recentes pelos quais se grava e se transmite a imagem da realidade em movimento (cinema, filme, filmoteca) e o pensamento falado (fonógrafo, disco, discoteca)” (OTLET, *ibid.* p.6), podemos então perceber os registros e processos nos quais a dimensão tempo (duração) também estão presentes, o que nos dá margem para incluir as performances e os vídeos e fotografias que são parte do processo (intencional como obra ou como documento). Entre estes “processos relativamente recentes” que trata Otlet, poderíamos incluir na lista de exemplos da produção daquilo que “se grava e se transmite”, os processos artísticos que abarcam as novas linguagens da arte contemporânea, que não se definem em uma única técnica, mas técnicas e linguagens diversas e híbridas como obras que são instalações, que incluem performances e projeções multimídia etc.

Suzanne Briet que propôs em 1951 a ideia de documento como “[...] todo indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado, com a finalidade de representar, **reconstituir** ou provar um fenômeno físico ou intelectual”, admitindo que esta é “[...] uma definição, a mais adequada atualmente, mas também a mais abstrata e, portanto, a menos acessível (BRIET, 2016, p.1). E, ainda pondera a autora, citando Raymond Bayer, trazendo a ideia de “roupagem documentária”, parafraseando o autor: “Em nossa época de múltiplas e aceleradas comunicações, o menor **acontecimento científico ou político**, quando levado ao conhecimento público, imediatamente assume a solenidade da “roupagem documentária” (BAYER *apud.* BRIET, 2016, p. 2, grifo nosso). Nesta perspectiva, para o museu ou coleção é mais fácil aceitar os vestígios de performances como documentos, tanto quanto a possibilidade da musealização da obra artística de caráter efêmero, perecível, precário ou relacional tendo em vista que o acontecimento artístico, assim como o científico e o político, assume essa “roupagem documentária”.

Mas, o fato de ambos poderem ser aceitos como indícios simbólicos, registrados e conservados, por meio da documentação, para com a finalidade representação de uma realidade ou um fenômeno, não resolve tão facilmente a situação das performances e outras linguagens

³⁷ Paul Otlet foi um dos percussores da Documentação e criador do Código Decimal Universal – CDU.

artísticas dentro dos museus e instituições afins, uma vez que a efemeridade da obra não se fixa no tempo além da duração da ação, tal qual os objetos-documentos ou, como assevera Peggy Phelan: “A única vida da performance se dá no presente” e “A prova documental de uma performance funciona assim como uma espora cravada na memória” (PHELAN, p. 1998, 171). A isto considerando, intuímos que não é a ação que se busca musealizar, mas a ideia da performance. Na arte conceitual, onde a performance tem raízes, a ideia da obra supera. A prevalência do conceito era onde recaía a intenção do/da artista, era este o aspecto por ele/ela cuidado. Assim, a performance, que tem no DNA um gen da arte conceitual, é indócil e resistente à musealização, mas sendo a ideia o que prevalece, seria então o conceito que se busca preservar por meio da musealização.

Talvez mesmo para Briet esse exercício de abstração não fosse tão acessível naquele momento, tendo em vista que a autora ainda considerava a materialidade, a intencionalidade e o processamento como aspectos fundamentais de um documento. Mas, cabe aos museus, seus profissionais e pesquisadores/as de hoje e de amanhã fazerem os exercícios de abstração e extrapolação necessários para desenvolver teorias e práticas de documentação que deem conta das novas demandas não somente dos acervos, mas das sociedades.

Deste modo, os museus e instituições afins salvaguardam performances como ideias por meio de documentos que, deve-se reconhecer, não são a ação performática, mas partes do processo registradas como obra (intencionalmente assim estabelecida pelo/pela artista) ou na acepção de Groys (2015) como “documentação de arte”.

O que muitas vezes possibilita esta recepção, de um documento de arte ser percebido também como obra é o que está na base do que Bénichou chamou de “estéticas da documentação”, tendo em vista a documentação estar integrada ao processo de elaboração e cuidado do/da artista, para com a produção da documentação tão elaborada quanto da ação performática (2013, p.172). Podemos exemplificar com algumas performances de Berna Reale, nas quais a ação dura em torno de quatro horas e os vídeos aproximadamente quatro minutos, assim pode ser observado o planejamento, cuidado e elaboração da obra tanto como ação ao vivo quanto como os registros artísticos desta ação. Uma vez que a artista idealizou além da ação também a fase de acompanhamento de todo o processo, a escolha das imagens e edição do vídeo e criva o que é peça artística, o que é registro do projeto e mesmo o que será descartado.

Seja por fotografia, registro audiovisual ou mesmo uma menção em uma publicação de um artista, crítico, curador etc. uma fotografia ou vídeo de performance, por exemplo, existe como prova, portanto, como documento de um fato da ação performática. Enquanto suas qualidades estéticas, ressalta Bénichou (2013), recaem sobre todo esse processo de elaboração da obra que envolve tanto a ação quanto a produção das obras a partir dos registros, que são documentação de arte apenas por se referirem à ação performática, mas que o/a artista, por sua intenção o investe de potência e autonomia, sendo obra a ação, a fotografia e o vídeo, que foram gestados em uma mesma concepção.

As informações contidas nos certificados de autenticidade das obras de Berna Reale

O caráter representativo de um objeto de museu está relacionado aos seus predicados informativos, que podem estar contidos em sua própria materialidade, intrinsecamente, ou para além dela, a partir de outras fontes extrínsecas ao objeto (MENSCH *apud*. FERREZ, 1994). Muitas vezes para as obras de arte contemporânea as informações extrínsecas são de extrema relevância e impactam diretamente em sua própria preservação. Os certificados de autenticidade, deste modo, trazem informações importantes à pesquisa, à documentação museológica e à sua comunicação, mesmo quando desenvolvidas em uma coleção particular.

Thayná Pontes, discente do curso de Museologia da UFPA, bolsista do projeto “Noções Nativas de Patrimônio Cultural e Ambiental Musealizado no Espaço Urbano de Belém: Análise, Consolidação e Difusão”, coordenado pela prof^a Dra. Rosangela Britto, realizou o levantamento das obras para a atualização do inventário da Coleção de Arte de Jorge Alex Athias. O levantamento tomou por base o catálogo do acervo produzido por Simei Barcelar em 2004, e os certificados de obras de arte encontrados no Escritório de Advocacia. Com o levantamento foram localizadas 483 obras de arte em pintura, escultura, desenho fotografia, vídeo e objeto, das autorias de 300 artistas. No geral os certificados de autenticidade da Coleção são impressos em papéis de formatos, gramaturas e texturas variadas. Em sua maioria constam a imagem da obra, título, artista, técnica, texto de certificação da autenticidade e propriedade, local, data e assinatura do/da artista ou galerista. Como fontes primárias, os certificados estudados apresentam muitas possibilidades de abordagem, mas neste texto analisaremos apenas o conteúdo dessa documentação na perspectiva de a partir destas contemplar a pesquisa e confirmar metadados dos instrumentos documentais, tais como inventários e fichas catalográficas. Neste sentido, cabe informar no geral algumas características dos certificados encontrados na coleção de Jorge Alex Athias e detalhar em específico os certificados das obras de Berna Reale.-

Dentre estes foram localizadas no Escritório de Advocacia cinco obras de Berna Reale em cerâmica, quatro no catálogo e uma não registrada, também 14 certificados de autenticidade de suas obras presentes no arquivo do Escritório de Advocacia, emitidos pela artista, exceto um, proveniente do Clube de Colecionadores de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo e mais quatro fora do catálogo e dos certificados, em um total de 21 obras da artista.

O certificado de autenticidade da obra muitas vezes é assinado pelo/pela artista, e isso não deixa dúvidas sobre a autoria e procedência, nem ao termo adotado pelo/pela artista para designar a linguagem da sua proposição artística. No caso da artista Berna Reale, a artista deixa claro quando se trata de uma obra que teve uma ação de performance como parte do projeto, identificado então como “fotografia” seguida pelo título da obra, “registro da performance de minha autoria”, como pode ser visto na transcrição de um dos certificados.

O certificado do Clube de Colecionadores, inicia com a logomarca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, conforme a imagem 02, na qual também se pode observar o *layout* do certificado, tendo ele escrito abaixo o nome do Clube de Colecionadores à esquerda, no primeiro quadrante do papel. No quadrante à direita da logomarca, o texto de cabeçalho é escrito em fonte 12 em caixa alta: “Certificado Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo Edição 2015”, dados referentes à procedência da obra. Segue a esta informação o nome da artista “Berna Reale”; em fonte 11 seguem informações da obra “Still do vídeo *Cantando na Chuva* 2014”, indica se tratar de uma imagem produzida a partir do vídeo da performance “*Cantando na Chuva*” produzida em 2014, ano da obra (atentemos nos próximos exemplos os termos empregados para se referir aos registros em fotografias e vídeos). “impressão lightjet em papel Kodak profissional endura fosco, refilado” informa sobre o suporte e suas especificidades; “72,5 x 107 cm”, as dimensões da imagem neste suporte, “Edição 1/100 a 100/100” informa que foram feitas 100 cópias deste *still*. Segue a fotografia no centro do documento. À esquerda no quadrante inferior da página consta a rubrica da artista, a informação “1/100 Berna Reale”, que indica ser a primeira cópia da aquela tiragem; outra vez a assinatura rubricada da artista; em fonte 10 “* certifico que os dados acima e a assinatura da artista são autênticos”.

Imagem 02. Certificado de autenticidade da obra de Berna Reale “Cantando na Chuva” (2014) emitido pelo Clube de Colecionadores MAM-SP. Coleção Jorge Alex Athias; imagem da autora.



Quanto aos certificados produzidos pela artista, estes são iniciados pela imagem da obra seguida a especificação do tipo do documento em forma de título, em destaque “CERTIFICADO DE AUTENTICIDADE - OBRA DE ARTE”, e o título da obra, sinalizando o número da fotografia por um sinal de sustenido: “PALOMO #3”, por exemplo. Segue o texto de autenticação que contém também informações sobre a obra: Consta o nome completo por extenso e nome artístico da e a sentença de certificação: “Eu, Bernadete de Lourdes Guerreiro Reale (Berna Reale)”, número do RG e órgão expedidor, “certifico que a (a fotografia ou vídeo, ou frame) “Título da obra””, em seguida informa as dimensões da impressão das imagens impressas, ou a duração, no caso do vídeo. Não foi informado sobre o suporte do vídeo, portanto, não teria como identificar se o vídeo está em nuvem, em CD, DVD, *pendrive*, HD etc. e esta é uma informação relevante para a organização e localização da obra; segue a indicação da tiragem completa com edição, número, série e número de provas da artista (PAs). Por fim, o texto de autenticação conclui: “... registro da performance de minha autoria realizada em (data e/ ou ano) é autêntica e pertence a (nome do colecionador)”. Alguns certificados apresentaram o nome do colecionador número do Registro Geral ou número do registro profissional do colecionador.

O certificado também informa local e data da aquisição, seguido do nome completo e nome artístico da autora e sua assinatura por extenso e rubricada. Também é possível notar que todos os certificados presentes na Coleção de Jorge Alex Athias tiveram a assinatura da artista reconhecida em cartório, conforme pode ser observado na imagem 03, na qual evidenciamos o *layout* do certificado e os carimbos e selo do cartório onde foi reconhecida a autenticidade da assinatura da artista.

Imagem 03. Certificado de Autenticidade: Berna Reale; “A Frio”. Performance para fotografia e vídeo. Coleção Jorge Alex Athias; imagem da autora.



Com as informações constantes no certificado de autenticidade é possível identificar dados que facilitam a identificação objetiva da obra e oferece informações extrínsecas, tais como origem, procedência, ano, que são de grande importância para pesquisa sobre a obra e a artista e, no geral para a confirmação de metadados dos instrumentos documentais.

Vale a pena observar os termos que a artista usa para identificar a obra e sua linguagem. O exemplo que trazemos é de uma das versões do vídeo “Palomo” (2012). Conforme pode ser observado na imagem 04, na qual apresentamos um recorte do Certificado de Propriedade evidenciando a sentença de autenticidade e propriedade, no qual a artista emprega no certificado “vídeo [...] da performance”, o que informa que não se trata de um vídeo de outra natureza, mas de um registro daquela performance. Assim, a artista relaciona não apenas à performance registrada, mas à “Palomo” (2018) enquanto proposição artística como um todo, ao projeto que inclui a ação e a produção dos registros fotográficos e audiovisuais, de modo que se percebe o vídeo como parte do projeto e realização da obra. Observamos que Berna Reale não intencionou uma performance sem registro de modo a se extinguir ao final da ação. Os registros é a forma como a proposição artística é exposta, adquirida e circula.

Imagem 04: Recorte do Certificado de Propriedade do vídeo da obra de Berna Reale, “Palomo” (2012) presente na Coleção de Jorge Alex Athias. Imagem da autora.



CERTIFICADO DE PROPRIEDADE – OBRA DE ARTE

"PALOMO"

Eu, Bernadete de L. Guerreiro Reale (BERNA REALE) RG: [redacted] -SEGUP – PA, certifico que o vídeo de 00:03:04 (três minutos e quatro segundos), reprodução n°1 de uma série de 5(cinco) reproduções e 2(duas) PA(prova do artista) da performance intitulada "PALOMO", realizada em Belém do Pará-Brasil, em 2012, é autêntica e pertence a

Nessa perspectiva, a imagem colecionada da performance direcionada à fotografia ou vídeo, pode ser considerada documentação de arte, aquilo que se refere à arte, mas não é, pois a arte nesses meios já está ausente. Assim, nas palavras de Groys (2015), "a obra de arte, hoje em dia, não manifesta a arte, ela apenas a remete". De modo que nas coleções e museus, enquanto guardadas em reserva técnica, a fotografia das performances seriam registros da arte efêmera que ocorreu e está ausente, documentação de arte, manifestando-se como arte somente enquanto exposta. Deste modo, até ser exposta, o vídeo de "Palomo" seria "[...] a memória da arte do passado ou a promessa de arte do futuro, mas por qualquer uma dessas perspectivas, é simplesmente documentação de arte" (GROYS, 2015, p.124). Deste modo, nesses casos os museus salvaguardam documentação de arte, colecionadores adquirem e investem em documentação de arte e nas exposições o que vemos é documentação de arte.

Bênichou distingue a obra, enquanto aquilo que é dado à interpretação daquilo que é documento, que é fonte que informa sobre a obra. Entretanto a "[...] qualidade plástica que os artistas conferem aos seus documentos" (BENICHOU, 2013: p. 172), torna a documentação de arte também passível de interpretação, exposição comércio e colecionamento, de modo a haver uma valorização desta documentação compatível com a do objeto artístico ausente, este seria também o caso das proposições artísticas de Berna Reale.

Considerações

Os certificados de autenticidade objetivam avaliar a autenticidade da obra de arte, no caso, os certificados das fotografias e vídeos produzidos a partir das ações performáticas de Berna Reale que estão na Coleção Jorge Alex Athias. Notamos que esses certificados são documentos que se referem à obra, mas não da mesma forma que as fotografias presentes na coleção por exemplo, pois os certificados são documentos de caráter arquivístico, dado principalmente à sua finalidade.

Assim, a "documentação de arte", podem ser consideradas as fotografias e vídeos da artista, têm sua concepção dentro processo artístico da performance, o que lhes reveste de qualidade poética e estética, e nos permite perceber esta documentação em compatibilidade com a performance e outras obras de arte. O mesmo não acontece com as fotografias e vídeos, que foram concebidos fora da proposta artística. As performances de Reale são voltadas à câmera

para a produção dessa documentação de arte e, mesmo sendo documentação de performance, também é compreendida uma obra, com força enunciativa própria, ainda que indissociavelmente relacionada à performance, e isto deixa claro a artista conforme visto nas discussões acima.

A análise dos certificados aponta ao mesmo tempo a riqueza e a limitação das informações destes, e ressalta a importância do termo aplicado pela artista e pela instituição, no caso do certificado do MAM - SP ao se referir sobre o trabalho avalizado no certificado “*still* do vídeo da obra [...]”, “vídeo [...] da performance” e “fotografia da performance [...]”, salientando a importância de ter a referência à performance, não somente ao seu título, mas a relevância de ter esta informação associada à toda a documentação museológica da obra/documentação, uma vez que esta referência dá uma noção mais próxima ao projeto artístico como um todo. Suprimir ou negligenciar que a obra/documentação de arte é parte de um projeto que envolve uma ação efêmera seria uma irresponsabilidade técnica que pode acarretar a descaracterização da obra de arte, comprometendo sua interpretação.

Referências

BRIET, Suzanne. **O que é a Documentação?** Trad. Maria de Nazareth Rocha Furtado. Brinquet de Lemos. Brasília, DF. 2016.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. **Dicionário de Arquivologia e Biblioteconomia.** Brasília-DF. Brinquet de Lemos Livros, 2008:

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO. Decreto nº 1.434, de 13 de dezembro de 2004. Aprova o Regimento Interno da Secretaria Executiva de estado de Cultura- SECULT. Belém: Imprensa Oficial, 14 dez. 2004.

FERREZ, Helena Dodd. **Documentação museológica:** teoria para uma boa prática. Estudos museológicos. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. Disponível em: <https://meumuseu.files.wordpress.com>. Acessado em: 28 de outubro de 2012.

GROYS, Boris. **Arte e Poder.** Trad. Virgínia Stralling. Editora UFMG. Belo Horizonte. 2015.

OTLET, Paul. **Tratado de Documentação:** O livro sobre o livro teoria e prática. Brasília-Trad. Taiguara Villela Aldabalde, Leticia Alves *et al.* DF. Brinquet de Lemos Livros, 2018.

PHELAN, Peggy. **A ontologia da Performance:** representação sem reprodução, Revista de Comunicação e Linguagens, nº 24. Edições Cosmos, Lisboa, 1998.

RAYWARD, W Boyd. Organização do conhecimento e um novo sistema político mundial: ascensão e queda e ascensão das ideias de Paul Otlet. **Tratado de Documentação:** O livro sobre o livro teoria e prática. Brasília-Trad. Taiguara Villela Aldabalde, Leticia Alves *et al.* DF. Brinquet de Lemos Livros. p. xi – xxviii 2018.

REALE, Berna. **Ela Virou Perita Criminal Para Bancar Sua Arte:** “A cena de crime me fascina”. Colaboração de Amaral, Denise Meira do. à Coluna Minha História, publicada em publicada em 29 de junho de 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/06/29/ela-virou-perita-criminal-para-bancar-sua-arte-cena-de-crime-me-fascina.htm?cmpid=copiaecola> . Acesso em: 71 de outubro de 2022.

TANUS, Gabrielle Francinne de S.C; RENAU; Leonardo Vasconcelos; ARAÚJO Carlos Alberto Ávila. **O Conceito de Documento em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia.** Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação. São Paulo, v.8, n.2, p. 158-174, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/220> Acesso em: 12 de novembro de 2022.



Organização:



Realização:



UnB



Departamento de
Museologia

FFCH UFBA

Apoio:

