

{ [ (   
**Durante, :**)  
coleção,  
obra,  
corpo: ]  
margeamentos  
e reverberações }

**DURANTE,**

**Cesco Napoli**

1.Coordenação Geral  
2.Curadoria

**Giulia Haa**

Coordenação de Produção

**Mariana Castanheira**

Produção Executiva

**Luciana Assunção**

Assistente de Produção

**Camila Buzelin**

1.Cenografia  
2.Curadoria

**Shima**

1.Social Media  
2.Curadoria

**Efe Godoy**

Curadoria

**Yacy-Ara Froner**

Curadoria

**Martha Zica**

1. Assessoria administrativa  
2. Assistente de produção

**Renata Alves**

Assessoria de Imprensa

**Humberto Teixeira**

Filmagem

**Lúisa Cattabriga**

Fotógrafa nº1

**Henrique Cesar Faria**

Fotógrafa nº2

**Kim Gomes**

Programação de website

**Rita Davis**

Design

**Flavio Vignoli**

Design gráfico ebook

APOIO



Associação Brasileira  
de Críticos de Arte



REALIZAÇÃO



INCENTIVO



CULTURA

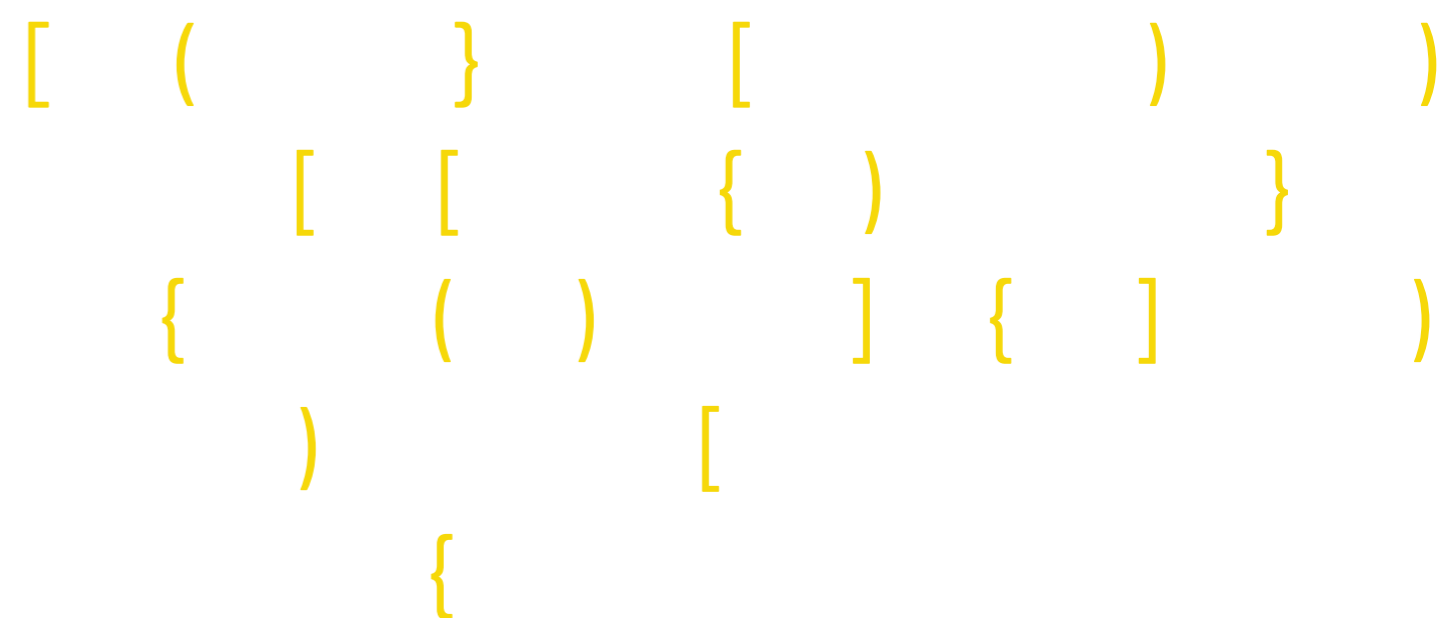


PREFEITURA  
BELO HORIZONTE

TRABALHANDO POR UMA cidade feliz

24/01/2022

Projeto realizado pela Sociedade Civil  
com recursos oriundos da Política de  
Fomento à Cultura Municipal



{ [ (   
**Durante, : )**  
coleção,  
obra,  
corpo: ]  
margeamentos  
e reverberações }

Cesco Napoli  
Yacy-Ara Froner

[Organizadores]

Belo Horizonte

2024

## PREFÁCIO

Cesco Napoli

### DOIS DURANTES,

Este livro intitulado “Durantes, : Coleção, obra, corpo: margeamentos e reverberações” une a décima terceira e a décima segunda edições dos acontecimentos “Durantes,”. São textos escritos pelos artistas participantes e pelos alunos na disciplina “Coleção como Prática Coletiva” que a professora Yacy-ara Froner lecionou no segundo semestre de 2022 na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Estes pós graduandos ajudaram a organizar aquela décima segunda edição e ainda colaboraram com seus escritos. Fica aqui meu agradecimento.

O leitor vai encontrar descolamentos, deslocamentos, margeamentos e reverberações dessas duas edições em textos, ora mais “acadêmicos”, ora em versos, às vezes quase formais e outras vezes indo aos limites de uma anarco-escrita, tal como o texto da **Leticia Diez** e sua defesa do ócio como arte, remontando de modo radical àquilo que é a origem de toda performance, que é simplesmente estar vivo. Estar vivo sem culpa de tomar um chá ou uma cerveja com os problemas:

(...) sair para passear com o problema, tomar um chá ou uma cerveja. Andar de bicicleta com o problema, não fazer nada, levar o problema ao cinema e a uma aldeia indígena. Fazer coisas que você nunca fez na sua vida com o problema, sonhar algumas vezes com o problema. E quem sabe compartilhar esse problema do formato em que o imaginário de algo novo se dê. Tenho certeza que convivendo tanto tempo com o problema não vamos querer expô-lo em cena do jeito tal qual é. (DIEZ, 2024.)

O texto de Diez visita esse limite entre o acadêmico e a atitude anarquista, tal como o texto da professora **Yacy-Ara Froner** que coordena as comissões curatoriais dos acontecimentos “Durantes,” e escolheu falar de um trabalho considerado inadequado pelo Instagram, mas que foi um dos favoritos da curadoria e não entrou na seleção de performances em formato de Reels pelo fato de conter alguns pênis em processo de des-ereção. Trata-se do trabalho de Thaís de Almeida Prado, no qual é possível assistir à queda de um império em um movimento que mimetiza a ruptura da hegemonia do patriarcado, assim como o texto do **Bruno Henrique Fernandes Gontijo** que analisa a ruptura a partir da moldura. Tal qual a parede branca em ruínas em que **Sara Não Tem Nome** se debruça, que ainda demarca o limite, mas já não é capaz de conter a subversão. Tal qual a proposta de **Rafael Perpétuo** com seu delicioso “artivismo” e a benfazeja insolência de **Roberval Borges** e seus Exus cancelados, aquela mesma audácia de **Eli** confrontando o “Cis tema”, ou quando vemos a coragem de **Efe** que

ficou face a face com seu monstro do amor, ou mesmo a ousadia da transgressão da forma, como **Flavio Vignoli** resalta na obra de Márcio Sampaio.

Aquele “estar vivo” ao qual Diez se referiu é a vida acontecendo diante de nossos olhos que se fixam na ponta da agulha que adentra um grão cozido de milho com uma linha que forma um colar que podemos pendurar em nosso pescoço vivo que vive a vida no agora que **Maria Ambuá** e **Izabella Coelho** transformaram em vivência artística. A vida acontecendo diante de nossos ouvidos que escutam o som de um sino, ou de muitos sinos tal qual **Moisés da Silva Melo** para quem o sentido do sino é unir o povo por meio do som, tal qual **Paulo Junior de Sá**, que, ao lado de seu parceiro Tiago Guimarães, compuseram uma trilha sonora de uma exposição, de modo que a música habitasse o museu. **Fabiola Garcia de Oliveira** nos diz daquele museu imaginário que a sala de aula ajuda a construir em nossas mentes e a responsabilidade do professor-curador. **Danieli Di Mingo** nos traz a problemática da performance diante do colecionismo, enquanto **Shima** faz um texto performance inserindo os áudios dos quatro programas “Tropofonia do Corpo à Terra”<sup>1</sup> em um software de I.A que produziu seu *texto-read-made*. **Tiago de Castro Hardy** também performou uma câmera 360º que criou a versão virtual do “Durante,” o inserindo no mundo binário, aquele do zero e do um que **Nanauê** cria como se fosse uma teogonia pós-contemporânea na qual deus é o próprio paradoxo. Ou **Camila Buzelin** que confessa seu cinema individual do tédio em um gesto performático e virtual ao mesmo tempo, onde o corpo existe e não existe. Aquele corpo que tem a pele rasgada por uma cidade que também o habita, tal qual **Thálita Motta** levou e entrou na vida dos estudantes de psicologia que participaram daquele momento único na Gruta - Casa de Passagem. Uma memória recortada como problematiza **Natercia Pons** ao analisar o acervo do Museu Histórico Abílio Barreto, ou mesmo o desejo de **Silvia Amarante** de buscar nas sombras deixadas pelo Barroco mineiro e pelo Rococó aquela arte do século XIX que ficou obscurecida.

## OS DOIS DURANTES,

Em 2023, **Camila Buzelin**, artista que havia performado em todas as edições dos acontecimentos “Durantes,” desde o primeiro, dessa vez performou sua ausência. Sua esperada presença se impôs pela falta e essa falta ganhou forma e cadeira vazia até que foram direcionadas perguntas à ela em um misto de humor, amor e rumor. Ela deu o bolo. Nessa mesma Virada Cultural de Belo Horizonte, onde aconteceu esta primeira etapa da décima terceira edição do “Durante,” **Efe Godoy** desenhou seu monstro do amor junto das pessoas e eis que **Tiffany Rivotril** acontece e um palco aparece. Mas **Nanauê**, que é duro e dura sempre, veio dando mole e Titi pegou

no seu microfone. Então Nanauê inventava músicas e Titi se enrolava no monstro do amor enquanto ovos fritos eram lançados por **Shima**. Era o frigar dos ovos e tudo apontava para um desfecho incerto, mas a torrente que havia caído dos céus minutos antes havia deixado tudo lubrificado e Titi estava molhada. Não tinha como dar errado. Tudo durou como deveria e assim aconteceu a primeira etapa da décima terceira edição do “Durante,”.



Fig. 1 - Tiffany Rivotril (ocupando a cadeira de Camila Buzelin), Shima e Efe Godoy. Foto de Luísa Catabriga. Fonte: Arquivo Festival Durante, 2023.

1. Este projeto, financiado pelo Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte, contou com quatro programas de rádio que foram exibidos na rádio UFMG Educativa e estão disponíveis no canal de Youtube do Durante,. Em cada programa os artistas das três etapas estiveram presentes e no quarto a equipe que produziu o festival conta os bastidores.





A segunda etapa aconteceu na Gruta - Casa de Passagem e **Eli** é ele, ele é Eli em uma montagem em cima de si mesmo. Ele se montou e Eli se mostrou. Ele tinha pedras nos bagos e muita malícia. Foi se montando e se desmontando até que se entregou ao público como quem dá-se a um benfazejo banquete e foi devorado. Lá fora, **Thálita Mota Melo** era a mira de um refluxo. Uma mangueira se esgueirava de um carro pipa e alguém dava ordens em tom militar. Era necessário mirar aquela mangueira na Thálita coberta por uma veste de cobertor sem cobertura. No início foi lúdico e parecia um vídeo game, mas a água era forte e a cobertura de seu corpo era fraca. Tudo foi ficando tenso, as pessoas se solidarizaram com ela e se recusaram a molhá-la, a água foi usada para chegar a vidros empoeirados há décadas embaixo de marquises e desceu aquele caldo preto de vídeo satisfação de quem já lavou uma janela bem suja. Lá dentro da Gruta, um karaokê de canções de protesto convidava as pessoas para cantar junto de **Sara Não Tem Nome**. Ela chegou impecável e pecou com vinho e tudo. Chegou branca e saiu vinho. Cantou palavras e bebeu vinho. Abraçou desconhecidos e ofereceu vinho. Todos vieram. O que faz o artista fazer? O que acontece quando o artista está acontecendo? Por que o artista é ar e tista e não apenas uma pessoa comum com um cigarro na mão, ou uma cigarra que canta sem saber o tom, mas mesmo sem saber, canta e esse canto que vem do não saber é o canto todo de uma vez na voz do mundo. Psicólogos em formação são psicólogos em ação e todas as perguntas foram bem normais (loucas). Depois a ciência dura caiu na prova e dura até hoje.



Fig. 3 - Thálita Motta Melo. Foto de Luísa Catabriga. Fonte: Arquivo Festival Durante, 2023.

Fig. 2 - Shima, Nanauê e Efe Godoy. Foto de Luísa Catabriga. Fonte: Arquivo Festival Durante, 2023.





Fig. 4 - Sara Não Tem Nome. Foto de Luísa Catabriga. Fonte: Arquivo Festival Durante, 2023.



Fig. 5 - Eli. Foto de Luísa Catabriga. Fonte: Arquivo Festival Durante, 2023.



Junto da segunda etapa foram publicados vídeo-performances em formato de *reels*. Foi a Efe que sugeriu e curou todo mundo. **Cristiane de Sá** habitou um território inventado e respirou o vento como uma diva. Parecia a (o) Céu cantando seu ser desabitado. **Lígia Amora** sente a maleabilidade do medo e o apalpa no intuito de rompê-lo, mas ele é espinhoso e resistente, assim como ela. **Xikão Xikão**, Eco e Narciso em um feat daqueles. Tudo é falso em um *deep fake* de frente para um suntuoso e antigo prédio do Banco do Brasil. Todas as curtidas são falsas, mas tudo bem. Tudo é uma farsa, parça! Afinal, o que é o real? Ele quer muitos reais! No Instagram de **Larissa Noé** "Efêmero" está em destaque, mas as palavras insistem em sumir, em se esvaír, em não permanecer. **Tatiane Duarte** foi vista enfiando fios em microfobias de voz feminina cortada por uma voz cortante, mas ela cava um buraco no chão e se enterra pelos pés, mas de salto alto. **Mone Melo** tem pés descalços e um corpo em transição. Manipular objetos e cacos de vidro e aqueles pés descalços que pisam no vidro e a faca que acaricia seu corpo. As mãos de **Antônio Ornellas** coreografam um céu cinzento, um céu cinza brilhante e suas mãos são silhuetas, mas são mãos, mas são mais e dançam para um pássaro que passa de uma ponta à outra. **Hyu** é androindígena futurista invadindo a rede mundial de computadores. Aquela gratidão irônica em caras e bocas hipnotizantes. Um rosto que fascina os facínoras e rompe com todo binarismo: *tank god for the internet!*. A **Núcleo de Pesquisas Tranzborde** é uma tijolada no prato de quem passa fome com objetivo, um jejum espiritual que não está no mapa (da fome). A burguesia fede.

A terceira etapa do "Durante," aconteceu na Casa do Baile. **Maria Ambuá e Izabella Coelho** do corpo à terra. Lotus Lobo foi evocada e o milho vingou. Fomos conectados pelo milho latino-americano e todos juntos debulhamos, cozinhamos e comemos nossos colares e estivemos juntos. Dentro do pequeno auditório podíamos ouvir **Diez e Cristiano Belarmino** conversando poesia e ria-se a orquestra estridente de sinos do lado de fora. **Moisés da Silva Melo** percutiu cada sino e seu som que vem do metal que foi moldado na terra, a mesma terra que Lótus Lobo plantou e que Diez e Cris pisaram até chegarem em uma cidade desconhecida por caminhos sem volta. O milho, a terra, os sinos, as vozes se corporificando, nossos corpos digerindo tudo e durando junto.



Fig. 6 - Maria Ambuá e Izabella Coelho. Foto de Henrique César. Fonte: Arquivo Festival Durante, 2023.



Fig. 7 - Moisés da Silva Melo. Foto de Henrique César. Fonte: Arquivo Festival Durante, 2023.





Fig. 8 – Bate Papo com Cesco Napoli, Cristiano Belarmino, Díez, Maria Ambuá, Izabella Coelho e Moisés da Silva Melo. Foto de Henrique César. Fonte: Arquivo Festival Durante, 2023.

Em 2022, na décima segunda edição do “Durante,” **Carolina Santana** desenrolou longas e lépidas fitas cuidadosamente desenhadas pelo piscinão da EBA/UFMG. Elas cruzaram o espaço no qual **Nanauê** e **Shima** estavam acontecendo. Shima com o arroz e seus caminhos, um arroz orientosulamericano moldado por suas mãos de indígena insulado, um arroz com minúsculas e explosivas partículas de sal que veio da água do mar. *Quem diminuiu água do mar?*<sup>2</sup> Ao lado uma campainha que alternava universos com os quais Nanauê interagia. Pletora de história na fala rápida que construía universos como quem faz um repente ou disputa uma batalha de MCs.



Fig. 9 – Shima. Foto de Luísa Catabriga. Fonte: Arquivo Festival Durante, 2022.

2. Nascimento, Milton. “Travessia” (1967). Trecho da canção “Canção do Sal”.



Fig. 10 – Nanauê. Foto de Cibele Campos. Fonte: Arquivo Festival Durante, 2022.

Um “Durante,” é um rio que flui. Este livro é o sedimento nas beiras. Durante,(s) são “acontecendos” que *not happening*, neste livro estão acontecimentos cimentados em textos, mas nada aqui é o “Durante,”. A escrita é uma forma de remorso e a narrativa uma miríade de miragens. Tudo o que aconteceu em cada “acontecendo” foi *happening* fora do tempo. A esperança é a(o) ponta de lança do artista. Não há o que esperar, *esperança cansa de esperar*, uma cenoura dependurada diante de olhos quadrúpedes, uma mania besta de fazer rir e chorar, um fogo no rabo que nunca sossega, duros, durantes e duráveis.

“Durante,”(s) são o fluxo, este livro é o estanque, mas como é impossível estancar o fluxo do pensamento, do mesmo modo, este livro também rompe com ele mesmo e se esvai no tempo que há de esquecer-lo. “Durante,”(s) são memórias que escapam e não se pode detê-las, apenas rememorá-las, mas elas são duras e duram, então, basta durar com elas e o “Durante,” se impõe. Este livro é uma tentativa de durar, de preencher a erma lacuna da memória da performance, a memória dos “acontecendos”, a memória que esquece tudo o que não dura. Assim que duramos e duraremos, sem perder a ternura, jamais.

Duremos.

3. Buhr, Karina. “Eu menti pra Você” (2010). Trecho da canção “Esperança cansa”.



# SUMÁRIO

{ [ ( **Durante,** :) coleção, obra, corpo: ] margeamentos e reverberações }

1. **Leticia Diez**
  2. **Yacy-Ara Froner**
  3. **Bruno Henrique Fernandes Gontijo**
  4. **Sara Não Tem Nome**
  5. **Rafael Perpétuo**
  6. **Roberval Borges**
  7. **Eli**
  8. **Efe Godoy**
  9. **Flavio Vignoli**
  10. **Maria Ambuá**
  11. **Moisés da Silva Melo**
  12. **Paulo Junior de Sá**
  13. **Fabiola Garcia de Oliveira**
  14. **Danieli Di Mingo**
  15. **Shima**
  16. **Tiago de Castro Hardy**
  17. **Nanauê**
  18. **Camila Buzelin**
  19. **Thálita Motta**
  20. **Natercia Pons**
  21. **Silvia Amarante**
- Minibios**

# O ócio na atividade performativa como subversão à arte

1.

Letícia Diez

## RESUMO:

Como pensar performance e experimentar o potencial do corpo no tempo pode ser uma hipótese de sobrevivência dos artistas contemporâneos? Partindo de estudos de Maurizio Lazzarato sobre Marcel Duchamp se referindo ao ócio criativo e tensionando com as pesquisas em performance e tempo de Leda Maria Martins aqui se cria uma junção de possibilidades problemas onde o neoliberalismo é criticado mas sem sair das negociações de sobrevivência.

PALAVRAS-CHAVE: Ócio, performance, tempo espiralar, produção artística.

## 1

Ao preferir a vida do que o trabalho de artista, se tem a subversão da lógica de produção neoliberal e adoração do corpo do artista utilizando da exploração do trabalho criativo. Assim, Marcel Duchamp desempenhava muito bem suas obras, priorizando o direito à preguiça, o ócio e principalmente fazendo aquilo que a performance tem de mais intrínseco: estar vivo. Criar espaços entre o real e o ficcional. A ação ociosa não provoca uma estética mas uma pragmática existencial. Subvertendo a lógica de mercado, de valor visando o capital e a especulação da obra de arte, utilizando da performance como ruptura e criação de novos mundos.

Para compreender melhor o uso da performance como linguagem precisa-se compreender seu sentido amplo, aqui em ênfase na cultura – já que em outros contextos pode ser referida como alto rendimento corporal ou administrativo – assim, para Schechner, performances são “comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados separados do simples viver.” Já Paul Zumthor diz que a performance é “saber ser” onde “implica e comanda uma presença e uma conduta um *dasein* - verbo substantivado, o verbo que conjuga o “si mesmo” como outro, que conjuga “o em-si” como “sem em-si” e “para além de si”. Comportando coordenadas espaçotemporais e fisio psíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. Relacionando diretamente a produção de arte performance e o viver pessoal e cultural.

Para compreender a performance no tempo e no saber ser, temos que ter em vista onde ela pode se expressar, dando uma vasta gama de possibilidades, para que o conceito não seja reduzido apenas a uma vontade estética e artística, mas sim, um meio de perpetuação de culturas em movimento. Como diz Leda Maria Martins em seu livro *Poéticas do Tempo Espiralar*, “Para além do teatro, dança e música, está também em hábitos e convenções sociais, práticas culturais as mais diversas, seja no âmbito sagrado ou profano, em ritos, cerimônias e outras práticas,



comportamentos repetidos, manifestações políticas, funerais, comportamentos teatrais predeterminados ou relativos à categoria de evento, figurinos e adornos corporais. Tendo dessa perspectiva outras criações dentro da oralidade, escritura, corporeidade e da filosofia.”

Aqui relacionamos o saber intrínseco do corpo passado de gerações por gerações que dependem exclusivamente do tempo para sobreviver e se manterem vivos, ou seja, em eterno movimento e mudança. Sem sair de sua própria existência primária. Re existindo a cada momento. E da linguagem estética da performance em “saber ser” diante de um problema ou questão norteadora de um pensamento-corpo teórico-prático dentro de uma pesquisa performativa. Aqui, pensando em como a própria criação de cena não cai na lógica mercadológica artística contemporânea: o neoliberalismo.

Dentro da vida neoliberal e do mercado neoliberal o artista é visto como aquele que ama seu trabalho e por isso vive nele a todo momento, sendo seu próprio “patrão” e tendo uma ilusão de escolha e de liberdade. Assim, prazos são mais flexíveis, acordos são mais desiguais e o próprio reconhecimento do trabalho artístico é contrariado. Onde na verdade o artista é pressionado a prazos absurdos e concessões onde ganha-se pouco e trabalha-se muito. Exatamente como a economia neoliberal vem mudando o perfil do trabalhador. Por outro lado, a visão dentro não separação de trabalho artístico e vida pessoal pode se fortalecer e subverter a prática artística dentro da performance como ritual pessoal e metodologia do saber ser dia a dia. Saindo da lógica de finalização de um produto, utilizando da sua vasta possibilidade de metodologias de ser no mundo.

Podemos utilizar do exemplo das lutas do movimento trabalhista por direitos, a paralisação, ou seja, o não trabalho, utilizando da subversão da lógica de trabalho de fábrica -cumprimento de horários, dias e gestos repetitivos diante das máquinas – que funcionava muito bem como impacto para os patrões e para a sociedade, porém não foi suficientemente problematizada de forma que as concessões para a volta do “trabalho normal” seguissem a mesma lógica de mercado apenas com algumas migalhas a mais. Ou seja, voltando para a mesma lógica antes criticada. Não quebrando ou saindo desse ciclo por não conseguir criar novos imaginários sem ser aquele já imposto.

A arte contemporânea da cena pós-pandêmica tem enfrentado algumas estagnações perante a produção e ao discurso do que se está em cena também retornar a mesma lógica de mercado, produção, capitalismo, opressões e aquilo que uma sociedade quer expurgar. Ficar na lógica da exposição e não na realização de uma narrativa outra, onde outras perguntas são elaboradas em cena, pode ser perigoso para reproduzir aquilo que se tem como objetivo de transpassar, suspender e romper com as lógicas relacionais de poder pré estabelecidas. Fato esse que muitos sistemas de opressão usam da arte para dominação e epistemicídio. É preciso abrir

espaço para um processo de construção de uma nova subjetividade. Quando se faz sem a recusa ao trabalho artístico e assalariado torna-se presa fácil do capital, transformando-se em mais um recurso de estetização do consumo. Diz, Duchamp.

Assim a performance entra tentado tomar seu lugar para a população utilizando o lugar de subversão e criação de outros imaginários. Como a prática de arte anárquica. Quem inventou o valor de troca? Quem inventou a forma de fazer? Pensar na obra e sua existência não em si mesma, mas na relação entre criação, obra e espectador. A relação é que cria o valor. A criação vira um processo de subjetivação e o artista como um meio. Para além da opressão em moldar uma sociedade e um povo que na história se mostra muito presente, a performance é também o motivo de culturas sobreviverem. Mesmo aquelas que não se sabem que estão ali, estão ali. De uma outra forma, espiralando no tempo entre passado, presente e futuro. Onde o movimento é essencial para sua sobrevivência.

E como pensar tempo em uma sociedade atual onde as tecnologias que supostamente serviriam para nós ganharmos tempo, roubam-no? Como falar e entender o tempo no mundo da internet? onde as informações são milhares, onde as respostas são rápidas, as opções múltiplas onde as pontas dos dedos valem mais que o resto do corpo? E o que realmente vale mais está totalmente dentro da lógica do capital? Onde é mais fácil pensar no fim do mundo do que no fim do capitalismo.

Para pensar nessas perguntas e na questão da cena contemporânea pós pandêmica trago a passagem onde Duchamp diz a respeito da posição não como oposição à arte mas sim como uma anarquia à arte, aos modelos de produção da arte. Invés de “antiartista”, “anartista” onde não se caia na reprodução da mesma lógica daquilo que se quer discutir e subverter. E para sair disso proponho uma sugestão que trago através de Donna Haraway: ficar com o problema. Quando pensamos em uma pergunta para elaborar dentro de uma pesquisa artística parece que queremos responder ou repeti-la de imediato, chegar ao ponto – muito provavelmente por um prazo absurdo de curto - para o compartilhamento com o público. Ou seja, o produto final.

Aqui o ócio nos ajuda a querer ficar com o problema, ficar com a questão sem querer exibi-la tão cedo. Mas vivenciá-la, elaborá-la com tempo, sair para passear com o problema, tomar um chá ou uma cerveja. Andar de bicicleta com o problema, não fazer nada, levar o problema ao cinema e a uma aldeia indígena. Fazer coisas que você nunca fez na sua vida com o problema, sonhar algumas vezes com o problema. E quem sabe compartilhar esse problema do formato em que o imaginário de algo novo se dê. Tenho certeza que convivendo tanto tempo com o problema não vamos querer expô-lo em cena do jeito tal qual é. Mas sim exibir todas as novas possibilidades que foram encontradas durante o processo de ficar com a questão. Pensando na lógica outra de não procurar uma resposta nem uma conclusão, mas sim colecionar relações.

É claro que temos contas a pagar, editais a se encaixar, fomentos a receber e por isso que Duchamp mesmo se posiciona dentro da dicotomia em viver artista numa sociedade capitalista e nos alerta: nem dentro, nem fora, mas sempre no limite. Limite de negociações de sobrevivência. Por isso o processo de criação pessoal do artista é aqui a hipótese de ser o meio da realização de fato da anarquia artística dentro do limite possível entre estar e não estar inserido na lógica de mercado. O processo de criação leva a um dispositivo de fabricação de um novo sensível. A arte é uma das técnicas possíveis para potencializar e ampliar a capacidade de ser e agir.

#### REFERÊNCIAS

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. editora Duke University Press, 2016.

LAZZARATO, Maurizio. *Marcel Duchamp e a recusa ao trabalho seguido de miséria da sociologia*. Edição. Cidade de publicação: Editora, ano.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiral: Poéticas do Corpo-Tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

SCHECHNER, Richard. "O que é performance?", em *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.

2.

Yacy-Ara Froner













## Arte concreta latino-americana e a ruptura com o espaço representativo:

# 3.

### à margem das molduras, marcos recortados e linhas orgânicas

Bruno Henrique Fernandes Gontijo<sup>1</sup>

#### RESUMO:

O presente artigo pretende discutir o procedimento impetrado pelos artistas latino-americanos de matriz concreta que invoca o rompimento de um espaço privilegiado circunscrito pelo artifício da moldura. A vanguarda do invencionismo portenho e o Neoconcretismo brasileiro intentam uma superação da arte desenvolvida no centro europeu a partir do rompimento da moldura como espaço representacional por excelência, como também têm em comum a busca por uma solução para a questão do contorno figura/fundo. Essa análise será realizada a partir da elocubração do conceito histórico da moldura, presente no artigo de Georg Simmel, de 1902, tal como pelo modelo de análise semiótica da retórica do quadro desenvolvida pelo grupo interdisciplinar belga *Groupe µ*.

PALAVRAS-CHAVE: Moldura. Neoconcretismo. Arte Madi. Lygia Clark.

#### INTRODUÇÃO: A FUNÇÃO HISTÓRICA E SEMIÓTICA DA MOLDURA NO QUADRO

O sociólogo alemão Georg Simmel (1858-1918) escreveu, em 1902, “A moldura, um ensaio estético”, um tratado que sintetiza o entendimento comum à época no que se refere à função da moldura e sua aplicação nos quadros. O ensaio invoca uma concepção anterior ao apogeu da Arte Moderna, o que torna sua análise instigante como contraposição aos procedimentos que seriam adotados por um grupo de artistas latino-americanos nas décadas de 1940 e 1950.

Para Simmel (2016), o caráter de tudo o que existe está diretamente relacionado ao fato de constituir-se como totalidade ou parte. A existência, portanto, pode ser autossuficiente, ou seja, guiada por uma essência própria, ou atrelada a um contexto amplo ao qual a formação de sentido está vinculada. Na visão do alemão, a obra de arte, ao contrário dos elementos naturais, pertence ao primeiro grupo, já que está fechada em si mesma, não se subordinando às relações exteriores. As partes da natureza, por outro lado, seguindo o seu princípio fundamental, estão em constantes e cíclicas trocas de substâncias com o meio em que se inserem. Segundo Simmel, a circulação de energia nas adjacências da obra de arte tende a conduzir para o seu centro, “um mundo fechado em si”, para tanto, os seus limites demarcam indiferença ao que lhe é alheio, mas são também um mecanismo de defesa contra o exterior e a integração.

Na visão do teórico, as molduras afixadas às pinturas prestam, simbolicamente, à dupla função de separar o objeto artístico do ambiente e colocá-lo em uma posição indispensável para o consumo estético. A obra de arte passa a pertencer a um espaço inacessível, resguardado, que lhe garante uma existência autônoma,

1. Bruno Henrique Fernandes Gontijo. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; especialista em História da Arte pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas); graduado em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). E-mail: gontijobruno@ufmg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8957-581X>



além de provocar o efeito denominado pelo autor de “dádiva desmerecida”. Esse conceito se baseia no caráter autossuficiente das obras que, apesar de encerrada em si, é capaz de atravessar e proporcionar uma experiência de troca com o fruidor. Para Simmel, a obra de arte “agraciaria” os espectadores com a oportunidade, não de adentrar, mas tangenciar uma dimensão alheia, delimitada pelo “orgulho de seu encerramento” (SIMMEL, 2016, p. 168).

De acordo com a análise perpetrada por Simmel, a própria construção das molduras serviria para destacar a centralidade da pintura. O autor chama atenção para as juntas, aparentemente acidentais, formadas no encontro das arestas entre os lados da moldura. As retas formadas nos quatro vértices da moldura, com inclinação de quarenta e cinco graus, ao serem prolongadas pelo olhar conduzem para o ponto central (imaginário) da obra. O modelo tradicional das molduras enfatizaria, portanto, o efeito centrípeto (de fora para dentro), ao passo que esse resultado poderia ser maximizado com a elevação da parte externa da moldura em relação à inferior, formando uma curvatura capaz de deslizar o olhar do fruidor do ambiente externo em direção ao núcleo da composição. A utilização da estrutura inversa é condenada pelo autor, já que resultaria em efeito contrário: “rejeito completamente uma forma que vem sendo usada com frequência recentemente: a elevação da parte inferior da moldura, criando assim uma inclinação para o lado externo” (SIMMEL, 2016, p. 168).

De fato, a principal preocupação de Simmel no ensaio é destacar as características inerentes à moldura que assegurem o estado da pintura como fortaleza, recusando qualquer variação que abale esse repouso. Para o autor, é imprescindível que haja um isolamento total da obra de arte em relação aos seus arredores, o que justifica a prática de conceder a pinturas menores uma moldura maior, mais “enérgica” e radical, como menciona em seu texto. Quanto menor a tela, mais facilmente ela poderia ser absorvida pelo ambiente externo, além de passar a competir simultaneamente com outros elementos alheios que são “abarcados pelo olhar”.

O fato de o lado da moldura estar cercado por duas ripas serve menos à função sintetizadora e mais à função delimitadora. Assim, todo o ornamento ou relevo da moldura corre como um rio entre duas margens. E é exatamente isso que favorece aquele isolamento exigido pela obra de arte em relação ao mundo exterior. Por isso, é de extrema importância que a estrutura da moldura possibilite um fluxo contínuo do olhar, sempre retornando para si mesmo. A estrutura da moldura não pode, em lugar nenhum, abrir uma brecha ou oferecer uma ponte, pela qual o mundo possa penetrar a pintura ou pela qual a pintura possa fugir para o mundo – como acontece, por exemplo, quando a pintura avança para dentro da moldura. Esse é, felizmente, um erro raro: ele nega a autonomia da obra de arte e suspende, simultaneamente, o sentido da moldura. (SIMMEL, 2016, p. 168-169)

No ensaio, além de discutir a questão conceitual por trás do uso das molduras, Simmel enumera as categorias existentes na época, inclusive aconselhando

a utilização de um ou outro tipo, em consonância com o estilo da pintura a ser aplicada. O autor dissuade a utilização de molduras feitas de tecido, vistas como um fragmento de uma trama maior; desaconselha igualmente ornamentos figurativos, cores, símbolos, ou qualquer outro meio que torne a moldura excessivamente atrativa ou que outorgue a ela uma autonomia artística. A condição subserviente da moldura em relação à pintura exige uma resignação total, excluindo qualquer individualidade para além de servir à obra, o que, para Simmel, exclui a possibilidade de ela também ser arte.

Segundo o sociólogo alemão, a essência da moldura deve permanecer restrita à dimensão do “estilo”, uma generalidade ampla aplicada às técnicas artesanais. As obras de arte, ao contrário, pertencem a um ambiente cultural individualizado, que subverte os objetos do mundo estritamente natural. Simmel destaca o progresso representado pela moldura “moderna” em face do modelo “arquitetônico”, usualmente aplicadas nas pinturas antigas. Nessas últimas, dotadas de pilastras e colunas para sustentar as cornijas, a própria estrutura adquire “uma vida orgânica e um peso que entram em concorrência prejudicial com sua função de ser apenas moldura” (SIMMEL, 2016, p. 172). No modelo “moderno”, no entanto, cada lado pode ser substituído e alternado, seguindo uma lógica mecânica e uniforme, no que Simmel considera condizente com o princípio do desenvolvimento cultural de sua época.

A utilização das molduras arquitetônicas nas pinturas antigas é explicada pelo teórico como própria de um momento em que a experiência artística, como finalidade última, ainda não era experimentada amplamente:

Quando a pintura cumpria funções de adoração, quando era integrada à experiência religiosa, quando se dirigia diretamente à inteligência do contemplador através de mensagens escritas ou de outras interpretações, as esferas não artísticas se apoderavam dela e ameaçavam romper sua unidade artística formal. Contra isso se dirige a dinâmica da moldura arquitetônica, cujos elementos com suas referências mútuas, formam um forte vínculo irrompível e assim a encerram. (SIMMEL, 2016, p. 172)

O historiador Henry Heydenryk Jr. (1905-1994) publicou um dos raros estudos a tratar da significação e história das molduras. Para Heydenryk, que também era descendente de uma das empresas de molduras mais antigas do mundo, a The House of Heydenryk, fundada em Amsterdã, em 1845, a moldura se presta a várias funções que afetam o quadro profundamente. No nível técnico, a moldura protege a tela dos mais diversos danos, no entanto, essa é uma consideração secundária que não explica o desenvolvimento multifacetado e histórico do artefato.

O pesquisador concorda que a atribuição mais importante da moldura é limitar precisamente a extensão da superfície que o observador deve considerar. Uma vez definido o espaço, surge o problema da relação entre área pintada e entorno,

cabendo à moldura, por definição, proporcionar a transição de uma superfície a outra. A moldura é um estágio intermediário, já que “num sentido mais profundo, deve-se fazer uma transição do mundo imaginário da imagem para o mundo real da parede” (HEYDENRYK, 1993, p. 5, tradução nossa).<sup>2</sup>

De acordo com o período histórico, a função da moldura foi interpretada por distintas abordagens. Ela já foi vista como uma parte intrínseca à pintura e sua relação com o ambiente era menosprezada, dado que era considerada como meramente incidental. Em outras épocas, ela era projetada em concordância com os móveis e janelas dos seus arredores, demandando um tratamento completamente distinto. A pesquisa de Heydenryk, entretanto, aprofunda pouco na análise semântica da moldura, já que se presta a decodificar os estilos utilizados ao longo dos séculos pela pintura ocidental. O ponto central da obra focaliza as implicações para museus e colecionadores, proprietários de pinturas históricas, que tiveram as molduras substituídas para se adequar às tendências estilísticas posteriores.

Artistas, diretores, curadores de museus e designers criativos de molduras estão todos contribuindo com sua expertise e energia para uma abordagem melhor e mais ponderada desse importante aspecto da apreciação da pintura. Hoje se entende que para enquadrar bem uma pintura é preciso entender o estado de espírito do artista, sua intenção, e que o fechamento mais harmonioso, o estágio sutil que melhor realça a pintura, é aquele que não desvia da autoridade da obra de arte. (HEYDENRYK, 1993, p. 113, tradução nossa)<sup>3</sup>

Lorenzo Mammi (2004) diferencia três fases na história da arte ocidental para analisar a problemática da arte com o espaço a seu redor. A primeira delas, no período pré-renascentista, a obra de arte se acomoda no estatuto de um objeto material que é inserido no espaço comum. Seu valor está atrelado, basicamente, aos materiais de sua composição (ouro, prata, mármore etc), somado à qualidade do trabalho empregado em sua feitura, além de outros valores intangíveis (imagem sagrada ou milagrosa).

O Renascimento muda radicalmente essa perspectiva, já que os artistas passam a reclamar para si a condição de intelectuais que produzem conceitos ou pensamentos. Portanto, embaralham a separação tradicional de artes mecânicas (produção manual) e artes liberais (pensamentos), para instaurar uma nova categoria que funde as duas instâncias. A obra de arte passa a ser vista como um objeto ambíguo que pertence a um lugar físico, mas também a um lugar mental, como encarnação de um conceito. O problema é equacionado pela solução da moldura e do pedestal, como explicita Mammi:

Se o Renascimento cria a dificuldade, encontra também a solução: a moldura e o pedestal, que na Idade Média, quando existem, são apenas elementos decorativos ou desdobramentos arquitetônicos, assumem a partir de agora uma função autônoma. Tornam-se dispositivos mais ou menos complexos, que administram e graduam a transição da obra ao ambiente, e

vice-versa. Até a mais simples das molduras lança mão de uma série de recursos, que se tornam convencionais a ponto de não serem percebidos conscientemente: os cortes diagonais das juntas, que sugerem uma convergência para o interior do quadro; o recuo progressivo dos planos, das modinaturas e do *passe-partout*, ainda mais graduado pelas chanfraduras, que nos permite mergulhar paulatinamente na imagem. (MAMMI, 2004, p. 81-82)

A gênese do pensamento moderno, terceira fase do esquema proposto por Mammi, enfatiza a separação das realidades material e espiritual, o que ocasiona no enfraquecimento dos “mecanismos de proteção” representados pela moldura e base. Por conseguinte, passam a ser recorrentes procedimentos como o da pintura invadindo a moldura, o inverso, tal como na série de Lygia Clark (1920-1988), que será abordada a seguir, ou o seu completo desaparecimento. Os novos métodos adotados pelo Modernismo ameaçam o estatuto da obra de arte como “coisa especial” e lhe impõe um desafio, já que, desamparada no mundo, precisa modificar as relações com o espaço ao qual pertence e também se integra.

O grupo interdisciplinar belga de linguistas e semióticos da Universidade de Liège, autodenominado *Groupe µ*, sistematizaram, em 1989, uma base para análise semiológica dos quadros a partir dos princípios de contorno e moldura. Os teóricos partem da definição de Meyer Schapiro (1904-1996) do quadro como “um fechamento regular que isola o campo de representação da superfície circunstante” (SCHAPIRO, 1983, p. 13, apud *GROUPE µ*, 1989, p. 115) para ampliar esse conceito no domínio da retórica.

Por contorno, entendem o traço material que divide o espaço em duas regiões, criando o efeito de figura e fundo. Topologicamente, há uma diferenciação entre contorno e limite, já que essa última compreende uma noção de interior e exterior, enquanto o contorno é uma percepção da figura vista, fundamentada na delimitação dos componentes plásticos da pintura. Portanto, não interessa ao contorno a intensidade de sua marcação, desde que seja capaz de gerar uma tensão que contraponha a figura do seu fundo.

Por moldura, os teóricos belgas designam o artifício que, em um dado espaço, nomeia uma unidade orgânica com um enunciado de ordem icônica ou plástica. Independente do material ou da aparência da moldura (que pode ser uma vara, um conjunto de hastes ou mesmo um traço de giz em um muro), o que importa é sua função semiótica como um signo da família dos índices. Para Pierce, o índice remete ao objeto (referente) que pretende representar a partir de sua conexão física, em uma relação causal com o seu significante. No caso do quadro, tanto a tela como a própria moldura são índices puros, capazes de indicar um “outro existente” através de uma conexão existencial.

O artigo “Semiótica e retórica do quadro” (1989), propõe a seguinte compreensão para a semântica da moldura no quadro:

a) tudo o que é compreendido nos limites da moldura recebe necessariamente um status semiótico; b) esse conjunto de signos constitui um enunciado homogêneo, distinto daqueles que

2. In a deeper sense, a transition must be made from the imaginary world of the image to the real world of the wall.

3. Artists, museum directors and curators, and creative frame designers are all contributing their training and energies to a better, more considered approach to this important aspect of the enjoyment of painting. Today it is understood that to frame a painting properly the artist's mood, his intent, must be understood, and that the most harmonious enclosure, the subtle stage that enhances the painting best, is the one that does not distract from the authority of the work of art.

poderiam ser percebidos no espaço exterior a esse limite; c) é nesse conjunto que a atenção do espectador deve se focar. Essa função de indicação poderá, evidentemente, pender para uma outra direção e ser enriquecida por semanticismos variados por processos como a moldura rimada (que estudaremos mais tarde). Iremos compreender que o significante de um signo como esse pode variar. Esse significante pode ser materializado por um “quadro”, no sentido artesanal do termo, mas também pelos plintos, barreiras etc. Todos esses artifícios organizam o espaço de maneira que possamos identificá-lo e delimitar os enunciados. Sendo o espaço interior assim indicado, um outro espaço é ao mesmo tempo exterior: é através da moldura que ele recebe sua condição de exterioridade. (GROUPE  $\mu$ , 1989, p. 115-116, tradução nossa)<sup>4</sup>

O ensaio sinaliza a relação complexa existente entre contorno e moldura. A princípio, o contorno (demarcando os signos isolados) poderia existir sem a moldura (determinando os enunciados), porém, a segunda sempre delimitaria automaticamente o contorno. A moldura, no entanto, tem um valor próprio como signo plástico que não pode ser absorvida na mensagem indicada. A definição de moldura para o *Groupe  $\mu$*  demandaria a consideração de duas instâncias: os espaços indicados (*espaces indiqués*) e os artifícios indicadores (*artifice indiquant*).

Como demonstram os teóricos belgas, a moldura do quadro não delimita o espaço de forma estrita, ela apenas “indica” o espaço situado em sua jurisdição. Também o espaço ocupado pela moldura é suscetível de pertencer ao espaço indicado, tal como veremos no procedimento adotado por Lygia Clark na série “Quebra da moldura” (1954). Assim sendo, dependendo do tipo de moldura utilizado ou do método escolhido pelo artista, a moldura às vezes poderá ser incluída no espaço indicado e, por vezes, excluída dele. Portanto, ela opera como um limite e como um lugar de passagem, “como um instrumento de mediação entre o espaço interior (ocupado pelo enunciado) e o espaço exterior” (GROUPE  $\mu$ , 1989, p. 117).

Como todo sistema semiótico, as propriedades da moldura variam de acordo com a época e a sociedade. Alguns objetos adquirem valor fortemente socializado de moldura e outros não; independentemente de sua materialidade, um artifício só pode adquirir a função de moldura em determinadas circunstâncias pragmáticas. O artigo faz alusão às pinturas rupestre que, para o senso comum, é desprovida de molduras. No entanto, um índice como a luz de uma tocha, por exemplo, poderia criar uma espécie de “moldura”, indicando um espaço com limites difusos. Desse modo, para fins de análise, a retórica do quadro pressupõe o estabelecimento de uma regra e, pela mesma lógica, também a retórica do contorno e da moldura. Uma vez que o espaço emoldurado não é vazio (mesmo que de fato esteja, como o trabalho que Lygia Clark apresenta no “Salão Preto e Branco”, em 1954, como será apresentado a seguir), uma relação se estabelece entre o índice da moldura e a designação impetrada ao enunciado emoldurado.

O *Groupe  $\mu$*  desenvolveu uma tabela para análise da relação que se configura entre a moldura e o espaço emoldurado, com base na norma (padrão) e nas figuras

retóricas de supressão, adjunção e supressão/adjunção. Esses domínios serão contrapostos com as categorias de Figuras do Contorno, Figuras da Moldura (significado), Figuras da Moldura (significante) e Figuras da relação Moldura/Enunciado, conforme apresentado a seguir:

	Figuras do Contorno	Figuras da Moldura (Significado)	Figuras da Moldura (Significante)	Figuras da Relação Moldura/Enunciado
<b>Norma</b>	(1.a) Redundâncias de demarcações.	(2.a) Concomitância do espaço da moldura com o do enunciado.	(3.a) Ocultamento da moldura.	(4.a) <u>Disjunção</u> (monomaterialidade) e <u>Conjunção</u> (Pertinência).
<b>Supressão</b>	(1.b) <u>Expansão</u> : – Simples; – Multiestável.	(2.b) Transbordamento.	(3.b) Destruição.	(4.b) <u>Moldura rimada</u> : – Icônica; – Plástica. <u>Moldura incorporada</u> .
<b>Adjunção</b>	X	(2.c) <u>Delimitação</u> : – Induzida; – Indutora. <u>Encolhimento</u> .	(3.c) Hipérbole.	X
<b>Supressão/Adjunção</b>	X	(2.d) <u>Compartimentagem</u> : – Simples; – Com quebra.	(3.d) <u>Substituição plástica</u> : – Deformação e desorientação; – Detexturação; – Policromia. <u>Moldura icônica</u> : – Simples; – Ostensiva.	X

Tabela 1 - Relação figuras da moldura e espaço emoldurado.  
Fonte: GROUPE  $\mu$ , 1989, p. 118 (tradução nossa com adaptações).

As figuras do contorno têm pela norma (1.a) a redundância das demarcações do enunciado, já que ele será melhor reconhecido quanto maior for a sua separação do mundo no entorno, seja essa demarcação pronunciada ou não pelo uso da moldura. Há duas variações (1.b) para a criação das figuras, ambas pela supressão, ou diminuição do nível da redundância. A primeira, simples, pela supressão total do contorno, em que o enunciado fica em estado de expansão no espaço. Já a segunda produz um efeito de expansão multiestável que leva a uma interseção entre os enunciados. Uma vez que a demarcação não é percebida, ocorre uma produção de contornos que se englobam.

As figuras da moldura, no domínio do significado, ancoram-se no caráter indicial (da moldura) e pelo atributo de criar uma distinção entre o espaço interior

4. a) tout ce qui est compris dans les limites de la bordure reçoit nécessairement un statut sémiotique; b) cet ensemble de signes constitue un énoncé homogène, distinct de ceux qui pourraient être perçus dans l'espace extérieur à cette limite; c) c'est sur cet ensemble que l'attention du spectateur doit se focaliser. Cette fonction d'indication pourra évidemment être infléchié dans telle ou telle direction et enrichie de sémantismes variés par des procédures comme la bordure rimée (que nous étudierons plus loin). On comprendra que le signifiant d'un tel index puisse varier. Ce signifiant peut être matérialisé par un cadre, au sens artisanal du terme, mais aussi par les socles, les barrières, etc.: tous ces artifices organisent l'espace de façon à ce que l'on y puisse identifier et délimiter des énoncés. L'espace intérieur étant ainsi indiqué, un autre espace, extérieur celui-ci, l'est du même coup: c'est de la bordure qu'il reçoit son statut d'extériorité.



(emoldurado) e o exterior, além de criar uma zona de atenção no quadro. Para tanto, a norma (2.a) enfatiza a concomitância dos dois espaços (o dentro e o fora) que coexistem de forma autônoma. O primeiro desvio é impetrado através da supressão (2.b), provocando o efeito do transbordamento do enunciado icônico ou plástico, ultrapassando os limites da tela e se estendendo ao exterior.

A segunda excursão da norma (2.c) opera pela adjunção, incitando a delimitação e o encolhimento. Na delimitação, a moldura reduz os limites prenunciados pelo enunciado, enquanto no encolhimento, o exato oposto do transbordamento, a moldura sinaliza um excesso de espaço dispensado a este. É o caso das pinturas em que parte da tela fica intacta, sem a aplicação da camada de fundo. O encolhimento pode ocorrer como uma estratégia dissimulada do artista para produzir um efeito sob a enunciação, já que propositalmente omite um elemento que, pela lei da regularidade, deveria estar presente. Por outro lado, o efeito do tempo também pode fragmentar e reduzir os elementos das obras, como se percebe nos afrescos romanos remanescentes.

A terceira alternância à norma das figuras da moldura (pelo significado) é decorrente do processo de supressão/adjunção, resultando na compartimentagem (2.d). Nesse caso, o enunciado é subdividido por molduras interiores, tal como um políptico, proporcionando dois tipos de leitura: os elementos dos painéis laterais podem parecer sair do painel central (como no transbordamento); ou pode ser sugerida a existência de um espaço homogêneo (porém segmentado), cujas molduras internas são parcialmente privadas de sua função indexical pela moldura exterior.

No que concerne às figuras da moldura no âmbito do significante, ou seja, não se atendo à sua função indicial, mas enquanto objeto significante, a norma (3.a) conjectura o seu ocultamento. Pelo método postulado pelo Groupe  $\mu$ , a regra é de efeito histórico, exasperando os efeitos da materialidade da moldura (madeira, alumínio etc.), forma determinada (retangular, oval), posição e cores. O percurso histórico da moldura, enquanto objeto, parte de uma armação frequentemente esculpida e adornada, durante o Renascimento e Barroco, para uma fina haste de madeira ou metal, no período pós-impressionista, portanto, a norma conduz ao seu desaparecimento.

A primeira variante à regra, através do procedimento de supressão, conduz à sua destruição (3.b), que, em alguns casos, pode nem sequer ser percebida. Essa figura também se manifesta sugerida ou encenada, através de uma moldura incompleta, quebrada, apresentada à parte ou mesmo pintada na tela, demarcando a sua ausência material. A figura formada pela adjunção, no entanto, é mais comum, categorizada por uma hipérbole (3.c) em que a moldura do quadro (ou a base da escultura) ocupam um espaço de tamanha relevância que passam a ocultar a obra. A terceira figura formada nesse grupo é por supressão/adjunção e o procedimento

ampara-se na complexa oposição icônico-plástica. As substituições plásticas podem afetar a forma da moldura, sua posição, textura e cor; formando uma rima plástica que é estabelecida entre o emoldurado e a moldura. Essas virações alteram a regra esperada para o conjunto e acentuam a oposição concebido/percebido, provocando os efeitos de deformação, desorientação, detexturação e policromia.

No caso da substituição icônica, o outro tipo de figura procedente da supressão/adjunção, a moldura tende a dar continuidade ao enunciado do emoldurado, fazendo dela um signo icônico que atua como se fosse a própria enunciação. No entanto, o papel outorgado à moldura na representação pode se tornar tão importante que seu status se torna problemático, causando um fenômeno de multiestabilidade.

Os quadros com "marcos recortados", introduzidos em Buenos Aires pelos artistas fundadores da Revista *Arturo* (1944) e que, em parte, integrariam posteriormente o *Movimiento Arte Madí*, são concebidos a partir do conceito de substituição icônico-plástico. Percebe-se nesses exemplares uma transfiguração da forma tradicional retangular da moldura, que passa a se articular em concordância com o enunciado central do quadro. Nesse caso, ocorre o fenômeno da "rima plástica" que adequa a composição da moldura com a figura do contorno apresentada no emoldurado.

Ao mesmo tempo em que ocorre uma substituição plástica referente à posição, forma e cor da moldura, sua função puramente indexical é suprimida pelo enunciado icônico. Trata-se, portanto, de uma supressão parcial, em prol de uma nova forma de representação que privilegia o valor de signo icônico da moldura, para além da função de índice atribuído ao modelo histórico.

Por fim, a última categoria elencada na metodologia do Groupe  $\mu$  estuda a relação entre moldura e enunciado inscritos no espaço indicado. A condição paradoxal da moldura reside no fato de ser exterior ao espaço que referencia, mas ao mesmo tempo se confundir com ele. O seu pertencimento total é inconcebível, sob pena de desaparecer enquanto moldura, portanto, sua norma (4.a) é necessariamente de disjunção, já que deve ser plasticamente diferente do enunciado. A perspectiva da conjunção também está presente na regra, pois espera-se que a moldura estabeleça coerência e pertinência tanto em relação ao espaço exterior como com o emoldurado. A figura formada pela supressão (4.b) produz molduras rimadas, em que o enunciado dá à moldura qualquer uma de suas características (abordagem centrífuga). O extremo oposto é o aparecimento da moldura representada, em que o enunciado recebe os atributos do seu invólucro (abordagem centripeta).

Nessa categoria residem as estratégias utilizadas por Lygia Clark na série de cinco quadros que compõem "Quebra da moldura" (1954). Ao fundir as duas instâncias, a artista questiona a relação ambígua existente entre pintura e moldura, desobrigando esta última de cumprir o seu papel histórico e semiótico de mediação/passagem entre interior e exterior.

## ARTE CONCRETA LATINO-AMERICANA E A "QUEBRA" DA MOLDURA

Na edição do jornal *Correio da Manhã* de 06 de agosto de 1960, Waldemar Cordeiro (1925-1973) rebate<sup>5</sup> a crítica de Ferreira Gullar (1930-2016) à exposição dos artistas concretos de São Paulo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Em tom de deboche, a começar pelo título do artigo, "Néo-retórica", Cordeiro denuncia a expressão "arte neoconcreta", nas palavras do artista, "um mero jogo de palavras" para afirmar uma suposta superioridade do movimento carioca frente ao grupo paulista.

O artigo deveria constar entre os textos de "Projeto construtivo na arte: 1950-1962", organizado por Aracy Amaral, em 1977, no entanto, conforme nota presente no livro, não consta na publicação "por absoluta impossibilidade de sua localização" à época. A identificação e análise do conteúdo da réplica de Cordeiro, possibilitada através do acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, é importante para compreender o teor afrontoso com que Gullar responde a seguir. Uma constatação, em especial, presente no texto se correlaciona diretamente com o problema da moldura, conforme pode ser verificado no trecho que se segue:

Na cultura contemporânea não há lugar para Robinsons Cruzoos, mesmo quando se apresentam como concretos, pós ou neos. Citei "supostos problemas novíssimos" referindo-me a falsos problemas noticiados em termos de "furo" jornalístico, como o da moldura por exemplo (aliás, explorado anteriormente à exaustão pelos Madí). (CORDEIRO, 1960, p. 8)

A réplica de Ferreira Gullar viria uma semana depois, na edição do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (SDJB) de 13 de agosto de 1960. Com o título de "Resposta a Cordeiro", o poeta maranhense acusa Waldemar Cordeiro de não ter "conhecimento do assunto" ao mencionar os Madí. Para Gullar, o movimento argentino não teria "exaurido" o problema da moldura, mas somente roçado "inconscientemente", tal como antes dele haviam tentado artistas como Robert Delaunay (1885-1941), Kazimir Malevitch (1879-1935), Vladimir Tatlin (1885-1953), Hans Arp (1886-1966) e Sofia Taeuber (1889-1943). Gullar argumenta que todos esses artistas tangenciaram o problema, mas sem tirar as "consequências necessárias", sem que houvesse uma colocação objetiva, que permitiria uma "nova interpretação dessas experiências", como ele acredita suceder entre os artistas neoconcretos.

Diante desse impasse teórico, é oportuno analisar o instrumental teórico logrado pelo *Movimiento Arte Madí*, durante a década de 1940, em contraposição com os procedimentos concebidos pelos integrantes do grupo neoconcreto no final da década de 1950. Até que ponto existiria uma real "colocação objetiva", como assegura Ferreira Gullar, que diferenciaria conceitualmente a problemática da moldura entre os Madí e Neoconcretos? O discurso do crítico pode ser considerado um esforço para sobrevalorizar o trabalho do seu movimento, mesmo imputando, até certo ponto, silenciamento e apagamento da iniciativa empreitada pelos vizinhos latino-americanos?

Na quarta edição de revista *Arte Madí*, publicada em Buenos Aires em 4 de outubro de 1950, o artista Rhod Rothfuss (1920-1969) escreve novo artigo defendendo a aplicação do "marco recortado". A primeira publicação mencionando o tema é justamente de Rothfuss, no artigo "El marco: un problema de plástica actual", veiculado na edição única da revista *Arturo*.

Se comparado ao primeiro texto, "A propósito del marco", de 1950, é menos conhecido e estudado, já que não conta com a tutela "mítica" angariada por Arturo ao longo das décadas subsequentes. Apesar disso, o segundo artigo de Rhod Rothfuss consegue ampliar a compreensão dos reais propósitos pleiteados pelo grupo ao adotar uma estrutura que estabelece relação imediata entre a temática e o contorno do quadro. Se por um lado as introduções provenientes do Cubismo aboliram a concepção da moldura regular como uma janela pela qual se vê o mundo, para Rothfuss, a solução definitiva para a composição descontinuada seria finalmente equalizada com a moldura recortada e irregular. O quadro enfim deixaria de representar um fragmento do tema para se concentrar na totalidade.

A percepção metafórica da pintura como "janela" provém parcialmente do suporte do quadro, uma superfície formulada a partir de quatro ângulos retos, sob o aspecto de um quadrado ou retângulo. Mesmo a experiência da pintura abstrata nas vanguardas europeias permaneceu recriando o efeito de figura e fundo, ainda que já em Piet Mondrian (1872-1944) houvesse um ímpeto de superar esse entrave, simulando um efeito ótico no qual o plano branco figurasse sobreposto aos planos de cor. Portanto, a vanguarda do invencionismo portenho e o Neoconcretismo brasileiro intentam uma superação da arte desenvolvida no centro europeu a partir do rompimento da moldura como espaço representacional por excelência, como também têm em comum a busca por uma solução para a questão do contorno figura/fundo.

Rothfuss reivindica para si as primeiras experiências nesse âmbito, já em 1943, em exposição realizada no Ateneo de Montevideo. A partir de então, esses experimentos seriam absorvidos, tal como uma doutrina, pelos integrantes do "Arte Concreto Invención", e, com a sua dissolução, pelo grupo Arte Madí. Rothfuss distingue dois tipos de pinturas desenvolvidas por meio da construção/desconstrução das molduras: o "marco recortado" e o "marco estruturado".

O primeiro conceito, já desenvolvido em Arturo, parte do processo de "intraversión" do polígono que é dividido e fracionado, ou simplesmente recortado sobre sua base regular, de modo que a forma resultante guarde a "memória" da forma inicial a partir da qual foi concebido. O "marco estruturado", ao contrário, segue a lógica inversa, portanto, trata-se de uma "extraversión". Os polígonos são formulados partindo de um centro, ou de várias formas complexas, o que demonstra o surgimento de novas concepções e múltiplas perspectivas em transformação sob a tutela da pintura Madí.

Disso se deduz que na pintura com moldura recortada, pois assim ocorre em quase todos os casos, a única forma conscientemente criada adquire uma importância fundamental, em

5. A crítica de Ferreira Gullar é publicada na edição de 16 de julho de 1960, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*.

detrimento da composição da pintura, que se reduz a uma série de caixas conseguidas pelo traçado de linhas entre pontos do perímetro, e por isso sem tema plástico, ou, quando o tem, então é necessário recorrer a formas de preenchimento (fundos) para cobrir os espaços que mediam entre o próprio tema e a moldura, enquanto na pintura de moldura estruturada, esta é o resultado final de um processo de desenvolvimento e composição de um tema estritamente plástico, não necessitando em caso algum de elementos estranhos para a sua normal estruturação. (ROTHFUSS, 2014, p. 113, tradução nossa)<sup>6</sup>



Figura 1: Rhod Rothfuss, Pintura Madí. 1948. Esmalte sobre madeira, 81,5 x 47 cm. Fonte: Fundación MALBA.  
 Figura 2: Diyi Laañ, Pintura Madí sobre marco estruturado. 1949. Pintura sobre madeira, 82,5 x 57 x 1,3cm. Fonte: De autoria própria.

María Amalia García (2021) argumenta que a pintura se estabeleceu como um signo hegemônico da burguesia, portanto, a quebra da sua estrutura, a transgressão dos limites formais que separam o espaço da arte e o espaço físico "real", é um gesto disruptivo por excelência. O suporte pictórico desenvolvido na região do Rio da Prata é concebido em madeira pintada ou papelão, utilizando estruturas irregulares que combinam formas geométricas a uma plástica característica. Ainda que esteja imerso em um contexto que retoma a genealogia da arte abstrata europeia, se relaciona igualmente com certas correntes da pintura moderna da região e com os apetrechos populares presentes no carnaval de Montevideo.

Como explica García (2021), a produção de Rothfuss apresentada na 1ª *Exposición Internacional Madí*, sediada no Salón AIAPE de Montevideo, em 1947, segue duas

vertentes. A primeira delas, os "marcos recortados", é composta por formas geométricas simples que enfatizam o elemento simbólico da quebra da moldura, no entanto, permanece sendo um modelo estático. A segunda tendência é a das pinturas articuladas que agregam segmentos combinados, tal como as esculturas rotacionais Madí, sem uma morfologia cravejada e cujo formato varia conforme o movimento.

Os artistas que aderiram às formulações propostas pelo movimento substituem as formas retangulares tradicionais por outros polígonos, regulares ou irregulares, individuais ou justapostos, tais como triângulos, losangos, pentágonos, hexágonos, formas circulares etc. Santana (2014) acrescenta que a ruptura da estrutura ortogonal "libera a obra do campo ou do fundo para deixar apenas um núcleo que agora adquire as formas planares mais variadas dentro do espaço" (SANTANA, 2014, p. 5).

Por fim, deve ser considerada a influência das estruturas produzidas para os desfiles de carnaval em Montevideo no desenvolvimento da singularidade plástica Madí. Apesar de ser figura central nas formulações teóricas do movimento, em particular no que se refere à conceitualização do "marco recortado", Rothfuss precisou diversificar suas atividades para garantir proventos. Os ornamentos carnavalescos confeccionados pelo artista utilizam planos geométricos de cores puras e, a despeito da diferença quanto ao propósito, há uma conexão que correlaciona os dois universos. García (2021) ressalta o quão subversivo esse procedimento pode aparentar para a tradição da pintura moderna. A dimensão local e popular adquire um papel fundamental no processo construtivo e de desenvolvimento da *avant-garde* rioplatense, tal como faria Hélio Oiticica (1937-1980), na década de 1960, com a criação dos Parangolés a partir do círculo das quadras de samba da Mangueira.

O *Grupo Arte Concreto Invención* surge no ano de 1945 como desdobramento e primeira divisão entre os integrantes da renovadora revista *Arturo*, de 1944. Em dezembro do mesmo ano, ocorre uma nova cisão entre seus membros, consolidando-se dois coletivos: *Asociación Arte Concreto-Invención* e *Movimiento Arte Madí*; o segundo reunindo nomes como Carmelo Arden Quin (1913-2010), Gyula Kosice (1924-2016), Rhod Rothfuss e Martín Blaszko (1920-2011). Após as três exposições realizadas pelo cerne do grupo Madí em Buenos Aires, no ano de 1946, uma nova ruptura ocorre, dividindo de um lado Kosice e Rothfuss, que permanecem em Buenos Aires, e Arden Quin e Blaszko que partem para Paris com a finalidade de promover a internacionalização da plástica Madí.

Ao artista uruguaio Carmelo Arden Quin, membro fundador da revista *Arturo* e do *Arte Madí*, coube a tarefa de disseminar as práticas do movimento para além dos limites da América do Sul. Diferentemente de Rhod Rothfuss, falecido precocemente em 1969, aos 49 anos, Arden Quin viveu e trabalhou como artista até os 97 anos, a maior parte desses anos em Paris, para onde transfere seu ateliê em 1948 e funda o Centro de Pesquisas Madí (1950). Se sobram muitas dúvidas e imprecisões sobre

6. De esto se desprende que en la pintura de marco recortado, al ser éste, en la casi totalidad de los casos, la única forma creada conscientemente adquiere una importancia fundamental, en detrimento de la composición de la pintura, que se reduce a una serie de casilleros logrados por el trazado de líneas entre puntos del perímetro, y por lo tanto sin tema plástico, o bien, cuando lo tiene, entonces es necesario recurrir a formas de relleno (fondos) para cubrir los espacios que median entre el tema propiamente dicho y el marco, mientras que en la pintura de marco estructurado, este es el resultado final de un proceso de desarrollo y composición de un tema plástico estricto, no necesitando en ningún caso de elementos ajenos a sí, para su normal estructuración.



a vida do primeiro, seu contemporâneo, Arden Quin, ao contrário, registrou as memórias do surgimento da vanguarda portenha em livros e entrevistas, além de ter participado de diversas exposições ao longo de sua trajetória.

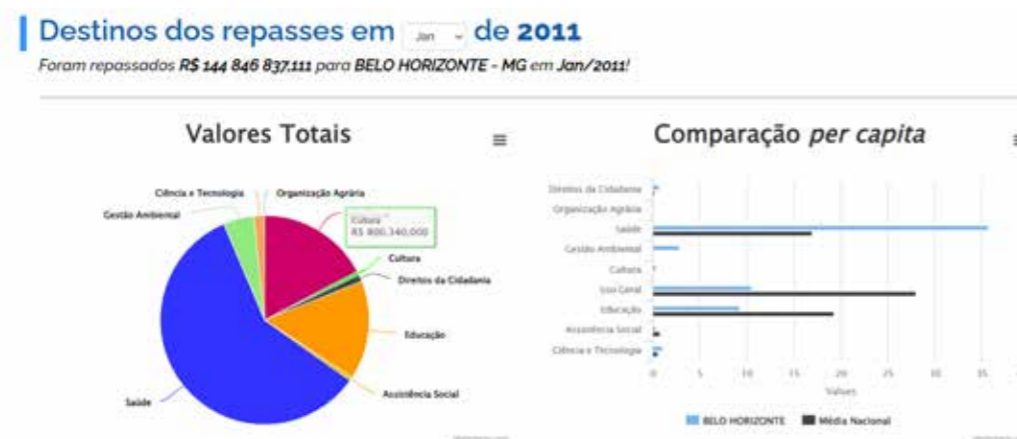


Figura 3: Volante Madi. 1946. Fonte: De autoria própria.

No texto para o catálogo da 1<sup>ere</sup> Triennale des Ameriques de 1993, em Maubeuge, França, o artista ressalta a aparente ruptura pleiteada pelos Madi ao propor novas configurações para o quadro. Para o artista, a “descoberta” da forma se dá pela integração visual do espaço adjacente com a obra que é criada baseada nas tensões das linhas e dos planos de composição. A estrutura narrativa do texto se assemelha ao procedimento teórico de Ferreira Gullar que reivindica uma fissura histórica, ao mesmo tempo em que também sublinha uma continuidade epistemológica do trabalho dos predecessores:

No começo, eram dois ou três planos coloridos, quatro, seis, doze ou mais, sobre uma superfície ou justapostos, compondo uma obra pictural não-figurativa. Assim, desde o início do século XX, notadamente com Kandinsky, Mondrian e Malevitch, ousou-se à época e posteriormente, composições sempre sobre um retângulo, sendo que todas as condições eram reunidas para resultar nele. Digo isso sem ironia nem reprovação, porque no fundo, esses mestres da pintura abstrata, nossos grandes predecessores, sabiam muito bem, que o que empreendiam não poderia ficar por isso mesmo. Portanto, eles não questionaram a regularidade do suporte pictórico. Qual foi a razão para isso? Talvez não tenham tido tempo ou simplesmente não tenham desejado chegar até lá. E essa situação ainda se mantém estabelecida na arte. (QUIN, 2014, p. 25)

As primeiras experimentações artísticas de Lygia Clark envolvendo a temática da moldura datam do ano de 1954, mas, ao contrário do que a maior parte da historiografia registra, é anterior à exibição dos quadros que compõem a série “Quebra da moldura” na 27a Bienal de Veneza, como se demonstrará.

Em maio de 1954, as galerias do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, sediaram o III Salão Nacional de Arte Moderna, que ficou conhecido popularmente como “Salão Preto e Branco”. Faltando um mês para a abertura da exposição, um imbróglia político definiria os acontecimentos daquela edição, levando mais de seiscentos artistas, de todas as regiões do país, a assinarem uma petição contrária à taxa de impostos para materiais de arte. A política econômica do Ministério da Fazenda do governo Getúlio Vargas (1882-1954), sob o comando de Oswaldo Aranha (1894-1960), passou a restringir a importação de insumos considerados supérfluos ou de luxo, mediante a imposição de tarifas elevadas. Os materiais associados à criação artística em pintura, escultura, gravação e desenho foram classificados na mais elevada categoria do sistema promulgado, o mesmo em que figuravam vinhos e perfumes. Um tubo de tinta que era comprado por \$60 ou \$70 chegaram a custar de \$250 a \$300 nas casas especializadas do setor.

Entre os meses de abril e maio, a situação seria noticiada de forma inflamada nas páginas do jornal carioca *Correio da Manhã*, já que os artistas, em ato de protesto, se uniram para submeter ao Salão somente obras executadas em preto e branco. Apesar da circunstância caótica, o Salão de 1954 recebeu 323 obras, em comparação com as 203 expostas no ano anterior. Lygia Clark apresenta uma única obra com o título de “Quadro-objeto”, duas molduras sobrepostas, porém sem tela. Atualmente perdida, “a moldura”, como o trabalho era ironicamente chamado pela imprensa, apesar de não conter as cores preto e branco, denunciava os altos preços que estavam sendo praticados para as telas, portanto se ajustavam perfeitamente no manifesto pretendido pelos artistas.

A pintora Djanira da Motta e Silva (1914-1979), membro do júri do Salão naquele ano, ao ser questionada por Pascoal Longo, em entrevista de rádio, a respeito da aceitação do “Quadro-objeto” enviado por Lygia Clark, responde:

O Salão Nacional de Arte Moderna é uma mostra de artistas de vanguarda, onde tem lugar a exposição de resultados de pesquisas plásticas as mais variadas. As peças que o júri, na sua soberania, julgue bem-sucedidas, são aceitas e exibidas. Tal sucedeu com as molduras expostas. De minha parte, sou pintora figurativa. Entretanto, não mantenho nenhum preconceito contra nenhuma nova manifestação estética. Dei minha aprovação a que fossem mostradas as molduras, intituladas pela autora “Quadro-objeto”. Como protesto contra a falta de telas, considero um trabalho original. E como pesquisa, manifesto meus respeitos. (DJANIRA apud HERKENHOFF, 1985, p. 23)

## Destinos dos repasses em Jan de 2021

Foram repassados R\$ 264.725.605,219 para BELO HORIZONTE - MG em Jan/2021!

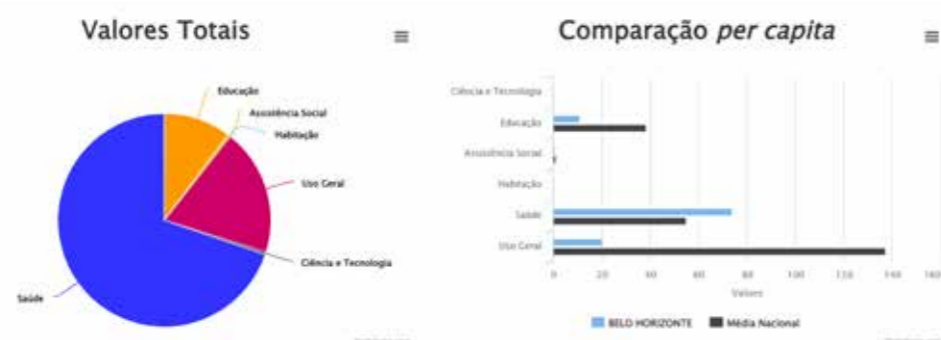


Figura 4: Única imagem conhecida do “Quadro-objeto” (à direita) enviado por Lygia Clark para o III Salão Nacional de Arte Moderna (Salão Preto e Branco).

Fonte: *Correio da Manhã*, 2 de junho de 1954 – Hemeroteca Digital Brasileira.

A pesquisadora Aleca Le Blanc (2018) lança uma hipótese que vincula o “Quadro-objeto” à “Composição No. 5”, da série “Quebra da moldura”, apresentada por Clark no mês seguinte durante a 27ª Bienal de Veneza. Como Le Blanc argumenta, as análises no quadro realizadas pelo *Getty Conservation Institute* indicam uma alteração na cor da moldura que compõe a obra, além de que uma outra estrutura similar figurasse anteriormente no canto superior oposto. A historiadora conclui, portanto, que é possível que Lygia Clark tenha enviado para o “Salão Preto e Branco” a pintura em estágio inicial e que posteriormente tenha mudado sua proposta para enviar a Veneza. De todo modo, independente de as molduras de “Composição No.

5” serem ou não as mesmas que configuraram no Salão, o cerne do problema que atentaria pela sua ruptura já estava lançado.

Nos cinco quadros que compõem “Quebra da Moldura”, Clark acomete contra a posição concreta do quadro, na sua condição de espaço, desmantelando a estrutura enrijecida pela história social da arte. A área física destinada à moldura é incorporada no espaço da tela, se confundindo com a superfície pictórica de cor e espaço visual. Moldura e tela se tornam um só corpo, dispensando a função historicamente relegada aos marcos enquanto isolante e intermediador de lugares distintos e contraditórios.

Em três exemplares da série (Figuras 5, 6 e 9) as molduras recebem camadas de tinta à óleo nas cores azul, verde e azul/vermelho, respectivamente; mas em todas elas, incluindo as com molduras na cor preta, há uma forte ligação entre a estrutura compositiva apresentada na tela e nas bordas. O invólucro da moldura deixa de representar, portanto, o encerramento da obra artística para constituir-se também em parte, paradoxalmente, totalizadora dos planos de cores.

A destruição da moldura, ao invés de provocar fragmentos ou vestígios da sua derrocada, produz um exemplar coeso e íntegro que reivindica uma nova definição para a instituição “quadro”. Se nesses cinco quadros a diferenciação entre moldura e tela continuam presentes em sua materialidade de madeira e tecido, as camadas de tintas e traços gráficos, em ambas as partes, tratam de desorganizar a estrutura semântica e provocar um efeito ótico que confunde o início de um e término do outro. O perímetro espacial destinado à moldura ganha também destaque, se tornando, por vezes, privilegiado em relação à tela (Figuras 5, 9 e 10).

Nas páginas do seu diário, Lygia Clark registra uma das raras impressões, na voz da artista, sobre as telas de 1954. Em um texto datilografado, como de costume, datado de 1957, e com o título de “entrevista para um jornal de Campinas”, Clark traça um panorama geral de sua trajetória artística até aquele ponto, situando os exemplares de “Quebra da Moldura” como o ponto de partida para sua pesquisa rumo a um “novo espaço”:

Toda esta minha pesquisa que considero a formulação primária de um vocabulário para exprimir um novo espaço, começou em 1954, na observação de uma linha que aparecia entre uma colagem e o “parapatou”<sup>8</sup> quando a cor era a mesma e desaparecia quando havia duas cores contrastantes.

Passei a explorar esta linha fazendo quadros ainda com tela e moldura, em que a preocupação era a de arrebentar o núcleo da tela (quadro), levando a mesma cor desta para a moldura. A própria espessura da moldura já começava a entrar também como elemento plástico (em determinados pontos era pintada em relação à própria composição formal do quadro). Parei de trabalhar nesta pesquisa dois anos, pois não sabia como usar este espaço liberto. (CLARK, 1957, n.p)

8. A palavra destacada aparece no texto de Lygia Clark entre aspas, porém ilegível devido às rasuras da máquina datilográfica. A artista pretende dizer que a linha se sobressai no encontro de dois planos com a mesma cor.

Em outra página do diário, também datada de 1957, a artista lança a pergunta: "O que me proponho?". O primeiro tópico pontuado por Clark é a "reestruturação total do retângulo", através da participação das linhas externa que compõem o mesmo retângulo e da participação do espaço externo na superfície construída. A artista deduz em seguida, no segundo tópico apresentado, que esse "jogo" se daria simultaneamente em um espaço "pluridimensional".

Como é comum nos arquivos de Lygia Clark, há quase sempre mais de uma versão datilografada dos mesmos textos, com algumas alterações<sup>9</sup>. Na segunda versão para a mesma pergunta (propósito do seu trabalho), a primeira resposta passa a ser "a destruição do quadro, através da moldura", para logo em seguida citar a "reestruturação total do retângulo". A respeito da escultura, Lygia enfatiza que a base está para a escultura como a moldura para o quadro, promovendo o encontro de espaços distintos. Portanto, salienta a necessidade de supressão do plinto, para que a escultura "nasça desligada, solta no próprio espaço real" (CLARK, 1957, n.p).

Um dos conceitos que a artista começaria a explorar, após o hiato de dois anos em que paralisou sua pesquisa até chegar ao estágio seguinte, é o da linha como um "espaço-limite" entre planos. Esta linha, que futuramente ganharia o nome de "linha orgânica", se ressaltava entre planos de cores equivalentes, mas era absorvida no contraste de cores distintas, atuando para integrá-los. Essa constatação, como declara no diário, é notada já nos quadros de "Quebra da moldura", tanto no encaixe da tela com a madeira da moldura, como também entre as arestas diagonais dos diferentes lados do caixilho. A partir dessa observação, a artista registra no seu fichário a seguinte perspectiva: "cores contrastantes - para que a linha se integre e o mesmo valor para que a linha subsista" (CLARK, 1957, n.p).

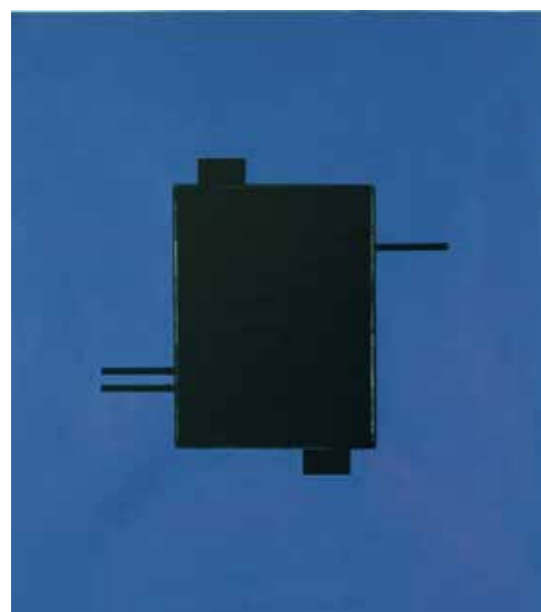


Figura 5 - Lygia Clark, Quebra da Moldura. 1954. Óleo s tela e madeira, 83,1 x 75cm.  
Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.



Figura 6 - Lygia Clark, Quebra da Moldura. 1954. Óleo s tela e madeira, 110 x 80cm.  
Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.



Figura 7 - Lygia Clark, Quebra da Moldura, Composição no 4. 1954. Óleo s tela e madeira, 104 x 82cm.  
Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.



Figura 8 - Lygia Clark, Quebra da Moldura, Composição no 5. 1954. Óleo s tela e madeira, 106 x 91cm.  
Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

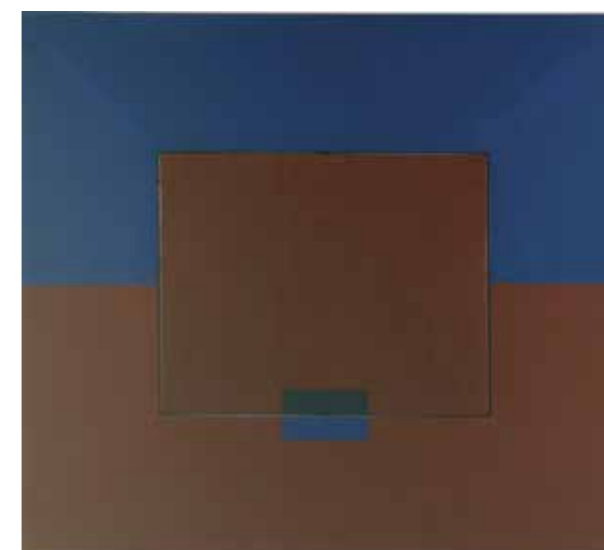


Figura 9 - Lygia Clark, Quebra da Moldura. 1954. Óleo s tela e madeira, 84 x 93cm.  
Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.



Figura 10 - Fundo do quadro "Quebra da Moldura". 1954, 84 x 93cm.  
Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

9. Como se nota nas duas versões da "Carta a Mondrian" e na "Carta ao Luiz de Almeida Cunha", já analisadas nessa dissertação.

Paulo Herkenhoff (2010) atribui à série de Clark o princípio do quadro objeto, caracterizado pela compreensão de uma “tridimensionalidade empírica” presente no quadro enquanto objeto que serve de suporte para a pintura. Apesar de sua bidimensionalidade frontal, haveria um arroubo latente para extrapolar os seus próprios limites. Neste ponto, os quadros que Lygia Clark produziu em 1954 possuem afinidades poéticas com os “marcos recortados” do invencionismo portenho da década de 1940. Como destaca García, “embora existam divergências formais e conceituais entre ambas as questões do enquadramento pictórico ortogonal convencional, ambas capitalizam a tensão inerente à linha de contenção entre o espaço visual e o espaço real” (GARCÍA, 2019, p. 110, tradução nossa).<sup>10</sup>

No artigo “O lugar da obra”, de 11 de fevereiro de 1961, o poeta Ferreira Gullar retoma a discussão iniciada em “Lygia Clark: uma experiência radical”, de 1958. Com o texto, Gullar pretende demonstrar a adequação de suas postulações teóricas enunciadas anos antes das primeiras experiências espaciais de Clark, como se percebe:

Quando, em 1958, num estudo da obra de Lygia Clark, formulei o problema da moldura como um dos elementos centrais de sua linguagem, houve um repúdio generalizado contra essa formulação. Afinal de contas, aquele não parecia ser propriamente um problema estético. E certamente uma estética convencional não poderia tomar conhecimento de questões daquela natureza. (GULLAR, 2015, p. 209)

Gullar é categórico em afirmar que sempre compreendeu o rompimento da moldura como uma necessidade de abrir a obra ao espaço “real”. Para o poeta, o âmago da discussão, que fundamenta o descolamento dos trabalhos artísticos, é o conflito entre artistas e sociedade, distanciando a arte do “caráter convencional da ficção”. Portanto, não está em jogo somente o plano material, mas também o simbólico, em que obra e valores sociais se encontram: “romper com o convencionalismo do quadro é também romper uma situação dada do artista no mundo” (GULLAR, 2015, p. 209).

Para justificar o problema, que já na década de 1950 não era propriamente uma novidade, Ferreira Gullar evoca a linguagem do *De Stijl* e seu principal nome. Uma vez negado o plano do quadro, Mondrian vislumbra a pintura se realizando na arquitetura, o que resulta na sua profecia de integrar vida cotidiana e arte. Esta incorporação, contudo, era prenunciada pelo pintor-teórico holandês de modo gradual e longínquo, a começar pela destruição formal da pintura-quadro, na sua condição de “belas-artes”. Lygia Clark parte da concepção, presente em Mondrian, de quadro como um “corpo em metamorfose”, para encontrar um novo lugar, próprio da obra:

A importância da experiência de Lygia Clark, ao liberar o quadro da moldura, pela assimilação desta à obra, está em retomar o problema em outros termos, já por assim dizer descrente

da integração prevista. Não se trata mais de integrar a arte na arquitetura, mas de integrá-la no espaço mesmo, em pé de igualdade com a arquitetura. A obra funda o seu próprio lugar. (GULLAR, 2015, p. 211)

O “novo lugar” da obra de arte impõe uma questão metafísica, marcada por uma contradição: “a obra que se torna a fundação do seu lugar subsiste à sua aparição e deverá ser guardada em algum lugar”. Portanto, não há parte alguma para a obra de arte, já que ela funda a si mesma. O conflito insuperável está em, apesar de pertencer a uma outra zona, permanecer armazenada em museus, edifícios público ou residencial. É daí que Gullar extrai a lição e conclui que a participação da arte na vida coletiva se justifica pela sua atividade crítico-criadora e de reelaboração das experiências sensíveis: “a obra de arte se espacializa para negar o espaço, se faz presente para poder desaparecer (...) para negar a realidade imediata, é ela obrigada a afirmar essa realidade com todo ímpeto” (GULLAR, 2015, p. 213).

Algumas décadas após a redação do texto em resposta à crítica de Waldemar Cordeiro, em entrevista concedida a Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger para publicação em uma antologia<sup>11</sup> sobre a vanguarda abstrata geométrica e informal no Brasil, Ferreira Gullar se mostraria mais disposto em aceitar as congruências existentes entre as propostas neoconcretas e Madí. Na década de 1980, com o afastamento histórico e o movimento Neoconcreto já consagrado no panorama da arte brasileira, Gullar voltaria a fazer menção à vanguarda rioplatense, assumindo, porém, à época não ter uma total compreensão e conhecimento do trabalho dos argentinos, sendo as semelhanças uma “sincronia” histórica, mais do que uma inspiração.

Nós nem sabíamos o que acontecia no mundo todo. Na Argentina, algumas coisas feitas por aquele movimento Madí tinham a ver com os objetos neoconcretos, com o “não-objeto”.

Também eram um questionamento do suporte, do espaço físico da pintura. Quando eu afirmo isso, mostro o caráter relativamente autônomo que tínhamos aqui, apesar da sincronia existente entre história e cultura. Só assim você pode realmente criar as coisas e aqui o problema da dependência cultural está presente. O Neoconcretismo é uma demonstração de que na medida em que você se desliga dessa dependência, pode não só criar coisas próprias, originais, como pode também se antecipar aos caras que sempre ditaram para nós o que nós temos que fazer. (GULLAR, 1987, p. 102)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi discutido, o sociólogo alemão Georg Simmel defende, em artigo de 1902, a autossuficiência da obra de arte em relação ao ambiente, uma espécie de “ilha” protegida pela moldura e com interação praticamente nula com o seu entorno. Para Simmel, a moldura deveria atuar para impedir a dispersão do olhar para fora dos limites da pintura. De um modo geral, essa era a visão consensual do período e

10. Si bien hay divergencias formales y conceptuales entre sendos cuestionamientos del marco pictórico ortogonal convencional, ambos capitalizan la tensión inherente a la línea de contención entre el espacio visual y el espacio real.

11. COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Ana Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.



que só começaria a ser sistematicamente contestada nas décadas seguintes pelos artistas da Arte Moderna.

Na década de 1940, um grupo de artistas uruguaios e argentinos, reunidos no coletivo Arte Madí, propõe o modelo de pintura com as molduras recortadas, rigorosamente estruturadas em consonância com a composição presente na obra. Nesses exemplares, a borda da pintura cumpre papel efetivo na criação plástica, de modo a evitar que o quadro transpareça uma lógica de continuidade interrompida.

Na década seguinte, a artista brasileira Lygia Clark, signatária do Manifesto Neoconcreto, de 1959, cria a série “Quebra da moldura” (1954) em que os marcos são incorporados no plano compositivo e passam a ter papel central no quadro. É através da experimentação iniciada nessa série que Lygia Clark encontra um novo espaço a ser explorado que excede o campo tradicional destinado à pintura na história social da arte. O tempo passa a ter papel ativo e fundamental na formulação desse percurso rumo a uma “outra” significação.

#### REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; SÃO PAULO: Pinacoteca do Estado, 1977.
- Arturo. *Revista de artes abstractas*. Edición facsimilar: ensayos y traducciones / Edgar Bayley ... [et al.]; coordinación general de María Amalia García. – 1ª edición bilingüe – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018.
- CLARK, Lygia. Entrevista para um jornal de Campinas, 1957. [Folhas não paginadas].
- CLARK, Lygia. *O que me proponho / A escultura atual / Influências de Albers / Sobre as superfícies de linhas externas*, 1957. [Folhas não paginadas].
- CORDEIRO, Waldemar. Nêo-retórica. *Jornal Correio da Manhã* (impresso), São Paulo, 6 de agosto de 1960.
- GARCÍA, María Amalia. Persistent forms: connections between inventionist and neo-concrete art. In: *Sur moderno: Journeys of Abstraction - The Patricia Phelps de Cisneros Gift*. KATZENSTEIN, Inés - New York, The Museum of Modern Art, 2019, p. 108-117.
- GARCÍA, María Amalia. Rhod Rothfuss and the marco recortado: A Synthesis of Cultural Traditions in the Rio de la Plata Region. In: *Purity is a myth: The materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay / Edited by Zanna Gilbert, Pia Gottschaller, Tom Learner, and Andrew Perchuk* - Los Angeles: Getty Research Institute, 2021, p. 27-45.
- GROUPE μ (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet). Sémiotique et rhétorique du cadre. In: *Dossier: topologie de l'énonciation*, no 5. Paris: La part d'oeil, 1989, p. 115-131.
- GULLAR, Ferreira. Concretos de São Paulo no MAM do Rio. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; SÃO PAULO: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 139-141.
- GULLAR, Ferreira. Entrevista. In: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Ana Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 84-102.
- GULLAR, Ferreira. *Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958)* – Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980.
- GULLAR, Ferreira. O lugar da obra. In: *Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil / Ferreira Gullar; organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 209-211.
- GULLAR, Ferreira. Resposta a Cordeiro. In: *Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil / Ferreira Gullar; organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 251-254.
- HERKENHOFF, Paulo. Neoconcretismo: o corpus teórico. In: JIMÉNEZ, Ariel. *Desenhar no espaço: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na coleção Patricia Phelps de Cisneros*. Textos de Ariel Jiménez e Paulo Herkenhoff, tradução de Alex Branger e Cláudio A. Marcondes. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargos, 2010.
- HERKENHOFF, Paulo; FERREIRA, Glória. *São Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954: A arte e seus materiais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- HEYDENRYK, Henry. *The art and history of frames: an inquiry into the enhancement of paintings*. New York: Lyons & Burford, Publishers, 1993.
- LE BLANC, Aleca. The agency of Artists at the Salão Prêto e Branco. In: *Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA) – Palestrantes. / Organizadores Maria Amélia Bulhões, Marília Andrés Ribeiro, Yacy-Ara Froner, Luiz Antônio Cruz Souza* – Belo Horizonte / MG: Editora ABCA, 2018, p. 18-33.
- MAMMÌ, Lorenzo. À margem. In: ARS. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 2, n. 3, 2004, p. 80-101.
- PEDROSA, Mário. A obra de Lygia Clark, 1963. In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. Org.

Otilia Arantes – 1ª ed. 1ª reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 347-354.

PEDROSA, Mário. Lygia Clark, ou o fascínio do espaço, 1957. In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. Org. Otilia Arantes – 1ª ed. 1ª reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 287-290.

QUIN, Carmelo Arden. *A invenção lúdica: décadas de 1940-2000*. Textos críticos Raúl Santana, Nelson di Maggio. Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2014.

ROTHFUSS, Rhod. A propósito del marco. In: *Arte Madí*: edición facsimilar. Gyula Kosice; con prólogo de Liana Wenner. 1ª edición – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 112-113.

ROTHFUSS, Rhod. El marco: un problema de plástica actual. In: *Arturo*. Revista de artes abstractas. Edición facsimilar: ensayos y traducciones / Edgar Bayley ... [et al.]; coordinación general de María Amalia García. – 1ª edición bilingüe – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018.

SANTANA, Raúl. Carmelo Arden Quin: *A invenção lúdica: décadas de 1940-2000*. Textos críticos Raúl Santana, Nelson di Maggio. Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2014.

SIMMEL, Georg. A moldura: um ensaio estético. In: *Georg Simmel arte e vida: ensaios de estética sociológica / organização Gláucia Villas Bôas, Berthold Oelze; tradução Markus André Hediger*. – 1ª ed. – São Paulo: Hucitec, 2016, p. 167-173.

4.

## Coreografia das pedras

Sara Não Tem Nome



a casa dança sozinha.  
na ponta dos pés  
desmorona a cada passo  
em movimento à ruína.  
me apego às paredes brancas,  
à pele descascada dos tijolos nus,  
às vísceras sobre a terra-sangue,  
à coreografia das pedras.

a casa dança sozinha  
a coreografia das pedras.  
na ponta dos pés  
desmorona a cada passo  
em movimento à ruína.

me apego às paredes brancas,  
à pele descascada dos tijolos nus,  
às vísceras sobre a terra-sangue.



# 5.

## Nos querem arquivo

Rafael Perpétuo de Souza<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

a Memória demanda o comprometimento do labor.  
Yacy-Ara Froner

Após quatro anos de um governo de ultradireita (2018-2022), somados a mais dois anos de um governo forjado a partir de um *impeachment* orquestrado por uma coligação cívico-parlamentar em 2014, tomamos este momento para analisar a área das manifestações artístico-culturais, em especial, a economia da cultura e políticas públicas de estado. A afasia então se instalaria, não fossem os focos de resistência empreendidos principalmente por artistas, universidades, gestões populares e coletivos de “ativismo” – o ativismo pela arte ou a arte pelo ativismo.

Este artigo se apresenta como um ensaio antes de tudo, pelo ponto de vista de um artista, mas, principalmente, o olhar também de gestor cultural que atua no âmbito público desde 2005. É um manifesto perante a necessidade de fortalecimento das bases sociais e culturais onde são esculpidas as trajetórias artísticas de diferentes linguagens, em especial, das artes visuais e museus, meu *métier*. Neste contábil de seis anos divergentes (2016-2022), podemos apresentar por meio de análise qualitativa, mas também quantitativa, como a política cultural se tornou um arremedo de política pública de estado, praticamente inexistente no âmbito federal e, desmobilizada em vários dos governos estaduais e municipais atuais.

A falta de aplicação de recursos oriundos de fundos governamentais e mecanismos de fomento, fundamentadas pelo Plano Nacional de Cultura, concatenou em um desastre não somente para a área cultural, mas também para o turismo e, principalmente, para o desenvolvimento social. Vimos um decréscimo no número de artistas que conseguem viver e se desenvolver a partir de seus projetos, exposições e festivais, sendo importante destacar a luta por estabilidades desses profissionais no setor.

Neste texto irei problematizar como a reconstrução de políticas públicas culturais de estado que foram desmanteladas, ameaçadas ou ignoradas poderão ser reconduzidas por meio do diálogo com o meio artístico, mas também a partir da construção de novas políticas de incentivo que possam ampliar o espectro de atendimento entre artistas, promotores culturais e comunidades. Para isso, travaremos diálogo com Jacques Derrida (1930-2004) que, ao conceituar as bases “freudianas” do conceito de arquivo e recalcque em *Mal de Arquivo* (2001), lança questões pertinentes sobre os princípios de inclusão e exclusão dos sistemas culturais e memória, por onde defendemos, que setores da sociedade objetivam

1. Artigo apresentado no âmbito da pesquisa de doutorado intitulada “Trajetórias: Dicotomia e pluralidade na construção de trajetórias artísticas”, sob orientação da professora Dr<sup>a</sup> Yacy-Ara Froner.



nos tornar – nós, agentes culturais – meros arquivos: memórias que podem ser acessadas e até discutidas, mas com o objetivo de serem memória morta. Por meio de Yacy-Ara Froner, discutiremos a censura artística sistêmica, em especial quando aponta momentos-chave do cancelamento dos corpos e de manifestações-chave para entender a guinada extremista que vivemos, além de nos problematizar o sistema semiológico do arquivo como prática coletiva e; por fim, os diversos relatórios da economia criativa, instituições e órgãos públicos e privados que dão conta da quantificação do que foi feito até então.

### SINTÉTICA ANÁLISE QUANTITATIVA DO INVESTIMENTO PÚBLICO CULTURAL BRASILEIRO NO SÉCULO XXI

Se lembrar é viver, podemos rememorar tempos próximos, por muitos esquecidos, onde a arte e cultura brasileira talvez vivessem o seu auge de expansão, crescimento e internacionalização. Esse período aconteceu especialmente entre 2003 e 2010, durante o governo Luís Inácio Lula da Silva (2003-2006; 2007-2010) e, mais modestamente, no primeiro governo Dilma Rousseff (2011-2014). Neste sentido, Yacy-Ara Froner ao falar do início do século XX parece falar do contexto cultural brasileiro do século XXI, naquilo que é o amparo e o desejo de construção de uma cultura forte: "(...) um estado paternalista cuja retórica corresponde a uma imagem idealizada de saber, de onde o crivo da modernidade e da ciência, da memória como história e identidade, consubstancializam o poder do arquivo." (FRONER, 2015, p. 165)

Com o fortalecimento do Ministério da Cultura (MinC) (Figura 1) e suas autarquias como a Fundação Nacional de Artes (Funarte) e Agência Nacional do Cinema (Ancine) a partir da gestão de Gilberto Gil (1942), entre 2003 e 2008, vimos um protagonismo não só das camadas sociais menos beneficiadas, mas também econômico da cultura, onde os índices apontavam, inclusive, que a cultura representava 4% do PIB brasileiro em 2010 (VALIATI, L. e FIALHO, 2017, p. 62). Isso pode ser mensurado pelo crescimento do emprego da Economia Criativa (Figura 2). Sobre esta quantificação, Roberto Freire, ministro da cultura no governo Temer aponta:

O fato de termos a dimensão econômica da cultura pouco contabilizada leva a certa descrença do próprio governo de que o setor tenha um grande impacto econômico. O Atlas vai mostrar o quanto do que se produz de riqueza vem da área cultural, o que levará à conscientização do governo de que, em vez de se cortar recursos da cultura em um momento de crise, é importante fazer o contrário: investir em cultura para movimentar a economia e fazê-la crescer.

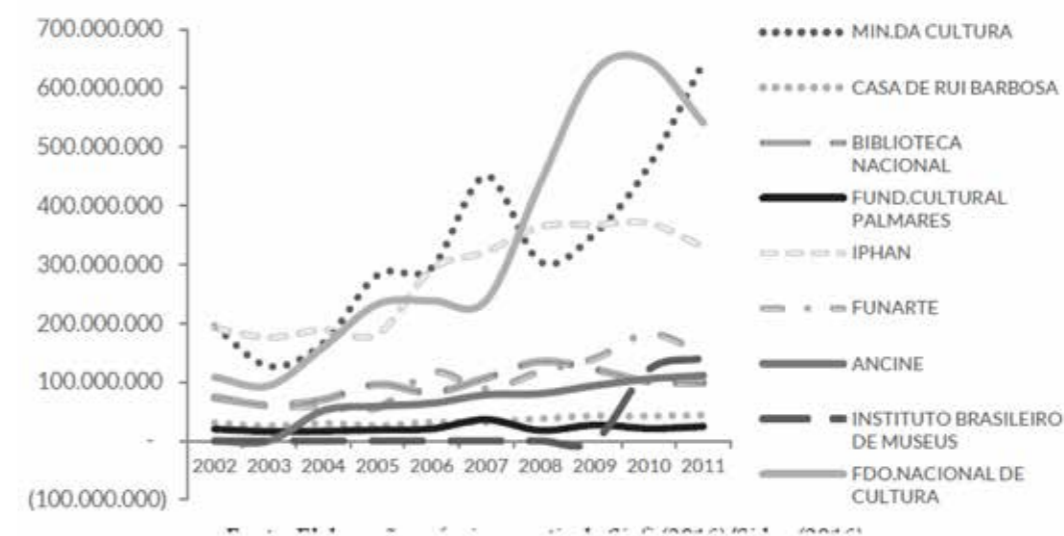


Figura 1: Composição dos dispêndios do orçamento do Sistema Federal de Cultura (2002-2011). Fonte: Atlas Econômico da Cultura brasileira - Metodologia II

Tabela 1 - Evolução do emprego da EC e do emprego total (2003-2010)

ANO	TOTAL DA RAIS	RECORTE OCUPACIONAL		RECORTE SETORIAL	
		TOTAL EC	% EC NO TOTAL	TOTAL EC	% EC NO TOTAL
2003	22.027.834	405.953	1,84%		
2004	23.007.657	426.271	1,85%		
2005	24.083.050	435.983	1,81%		
2006	25.581.910	470.797	1,84%	515.672	2,02%
2007	26.654.605	495.623	1,86%	521.907	1,96%
2008	27.869.569	577.072	2,07%	534.785	1,92%
2009	29.081.100	548.814	1,89%	565.753	1,95%
2010	30.485.676	575.034	1,89%	583.025	1,91%

Fonte: Elaboração própria a partir da MTE (2010).

Figura 2: Tabela 1 - Evolução do emprego da EC e do emprego total (2003-2010). Fonte: Atlas Econômico da Cultura brasileira - metodologia II a partir da MTE (2010).

Ainda que a importante publicação do "Atlas Econômico da Cultura Brasileira" (2017) tenha consolidado dados e apontamentos tão importantes como o próprio Freire defende, a verdade é que, sua profecia não se concretizou. Pelo contrário, ali já estava "descendo a ladeira" e esta parece não ter fundo ou fim no apagar das luzes do governo de Jair Bolsonaro (1955). Ainda que o PIB da cultura tenha chegado em 2021 a 4,52%, em relação à 2019, quando o PIB cultural era 2,5%<sup>3</sup>, houve uma perda líquida de 185.596 empregos<sup>4</sup>. Ou seja, o crescimento devido no período não

3. <https://brasil.elpais.com/cultura/2019-12-27/sob-ataque-de-bolsonaro-cultura-defende-seu-impacto-na-economia-com-receita-de-170-bilhoes-de-reais.html>. Acessado em 22 de novembro de 2022.

4. <https://www.cnnbrasil.com.br/business/setor-de-cultura-e-entretenimento-registra-aumento-de-88-de-vagas-em-2021/#:~:text=0%20faturamento%20deste%20mercado%20%C3%A9,do%20pa%C3%ADs%2C%20aponta%20a%20Abrape..>. Acessado em 22 de novembro de 2022.

se concretizou em números reais, correspondendo à um aumento de dois pontos percentuais em valores totais, mas com um decréscimo montante em empregos e recursos em grande declínio.

Medidas adotadas pelo então presidente da República e sua equipe ministerial, no final de seu mandato, comprometeram mais ainda o campo da educação e da cultura no Brasil: a suspensão de mais duzentas mil de bolsas de alunos de pós-graduação pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), vinculada ao Ministério da Educação (MEC), como medida imposta pelo Ministério da Economia, impactou todas as áreas de conhecimento, porém, mais fortemente as áreas de Humanas, Cultura e Artes, considerando a limitação de recursos de pesquisa para esses campos de conhecimento. O decreto presidencial nº 11.269, de 30 de novembro de 2022, ao dispor sobre a programação orçamentária e financeira, zerou o orçamento de desembolso para a agência em dezembro de 2022, sem nenhuma explicação. O Ministério da Educação e o próprio Ministério do Turismo, onde está alocada a Secretaria Especial da Cultura desde a extinção do MinC, foram as áreas mais afetadas, assim como a Saúde. Esse foi um ato final de um governo que não odeia a Educação e a Cultura<sup>5</sup>, mas tentou arduamente cooptar suas narrativas para sua “propaganda”. Quando não conseguiu, recalçou “freudianamente” esse desejo de possuir, ao tentar enterrar o estímulo acadêmico às pesquisas por meio não mais da repressão, mas da supressão de sua existência. Segundo Derrida,

a repressão (*Unterdrückung, suppression*) opera aquilo que Freud chama uma “segunda censura” - entre o consciente e o pré-consciente - ou ainda afeta o afeto, isto é, aquilo que não pode jamais se deixar recalcar (*repress*) no inconsciente mas somente reprimir (*suppress*) e deslocar-se para um outro afeto. (DERRIDA, 2001, p.42)

Este é um ponto nevrálgico para entendermos os enredos e voltas que a extrema direita faz com a Cultura: ao não ser reconhecida na afetividade dos laços com o sistema cultural como um todos - que a rejeita pois os extremistas a querem amar somente a partir dos seus padrões -, essa se desprende de qualquer contato. Ao fazer isso, os recalçados recalcam seus desejos, passando a odiar qualquer manifestação legitimada por esse sistema. Não à toa, raramente conseguimos encontrar artista ou grupo ligados à direita com alguma relevância criativa ou histórica, afinal, arte trata-se antes de tudo de libertar-se do anterior para construir o presente.

O recalque que aflige a extrema direita pode ser notado em diversas publicações recentes. “O Fim do Ministério da Cultura: reflexões sobre as Políticas Culturais na Era Pós-MinC” é o título do livro recém-publicado por Rafael Moreira, doutor em Ciência Política e pelo jornalista Lincoln Spada, o qual discute a história recente da cultura como política pública no Brasil, tendo ponto de inflexão a extinção do Ministério da Cultura (MinC), realizada no primeiro dia de governo de Jair Bolsonaro,

5. Usaremos no texto o maiúsculo ao nos referirmos às pastas ministeriais e aos campos de saber como forma de diferenciar estes de seus demais usos.

em 1º de janeiro de 2019. Os autores analisam o contexto atual a partir entrevistas, reportagens e análises dos programas excluídos, remanescentes ou daqueles reeditados a partir dos princípios ideológicos excludentes do governo, promovendo um diagnóstico pautado pelo recalque da memória e do recente colapso de um sistema construído arduamente desde a abertura democrática em 1985. Cabe lembrar que o MinC foi criado por José Sarney (1930) em 15 de março de 1985, pelo decreto nº 91.144, tendo à frente José Aparecido de Oliveira (1929-2007). No histórico do Ministério, nomes de peso no campo intelectual, como Celso Furtado (1920-2004), Sérgio Paulo Rouanet (1934-2022), Antônio Houaiss (1915-1999), Francisco Weffort (1937-2021) e Juca Ferreira (1949), além do próprio Gilberto Gil, transformaram a pasta em um impulsionador de criação, identidades, memórias e sonhos, por meio de programas inclusivos e que perceberam a cultura como um dos principais agentes de transformação de um país traumatizado pela tortura e por uma herança econômica nefasta gerada pelo período ditatorial (1964-1984). O MinC foi constituído como a morada sistematizada de políticas públicas de estado que até então, eram feitas, de forma pouco transparente e ampla: “A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto. (DERRIDA, 2001, p.13). O contrário aconteceu: mecanismos começaram a funcionar suas engrenagens de modo estranho e pouco claro, como os sites governamentais e o acesso à informação. Tudo fica nebuloso.

O sistema cultural brasileiro, ao longo das últimas décadas, foi estabelecido sob as bases da valorização do patrimônio local/global<sup>6</sup> e a pluralidade de linguagens, reflexo de um país de dimensões territoriais gigantescas, perpassando por uma diversidade de culturas locais, ainda hoje, pouco reconhecidas pelo público geral e até por especialistas. O desconhecimento é fruto de desmontes que são feitos de forma sistemática e com características neoliberais que oportunizaram a dilatação da desigualdade social e econômica da cultura. Este projeto de destruição na cultura e na economia criativa foi muito bem orquestrado e teve início quando se utilizou de questões que são caras à população: o sentido de moral - advindo não da reflexão individual, mas um senso coletivo de preservação - e o sentido de pertencimento da coisa pública. Há como levantarmos alguns destes momentos desde 2013, onde episódios davam a notar o que estava por vir, mas

2017 marcou o início de uma onda conservadora envolvendo o ataque sistemático às manifestações artísticas no país, sendo o “corpo” o maior alvo da repressão. No website do Observatório de Censura à Arte, é possível ter uma dimensão significativa do mapa da censura e seus perpetradores nos últimos anos. O projeto, de cunho jornalístico, iniciou-se a partir do episódio do *Queermuseu* (2017), evento emblemático que propunha refletir sobre a transgressão do corpo proposta pela Teoria Queer. (FRONER, 2021, p.49)

6. Discutido exemplarmente por Moacir dos Anjos na publicação “Local/global: arte em trânsito”, J. Zahar Editor, 2005.

Sim, ali estava o prato cheio para os detratores. Primeiro, segundo sua narrativa nefasta, a moral era vilipendiada pelos subversivos artistas, especialmente artistas bichas e travestis que supostamente utilizam dos meios artísticos para propagar um modo de vida hedonista e sem pudores. E, também, utilizava-se da narrativa de roubo de recurso público - no mais simplório pensamento dos preguiçosos - e sequestro de órgão oficial, por meio da Lei Rouanet (nº 8.313 do dia 23 de dezembro de 1991), para realizar, segundo sua frágil moral, uma abominação como a exposição *Queermuseu*<sup>7</sup>.

Perdeu-se ali a oportunidade de discutir um tema de grande importância para uma parcela significativa da população, onde poderíamos pensar a cultura Cuir<sup>8</sup> - em sua acepção abasileirada, da qual gosto mais do que o original queer -, abrindo oportunidade para uma camada social se visibilizar e se reconhecer dentro de um sistema social em geral conservador. A identidade de gênero ali foi colocada "sob júdice" do que era aceito ou não por uma suposta maioria. Do ponto de vista artístico e cultural, pensar uma exposição como a possibilidade de criar um imaginário museológico de construção de uma "coleção" de obras que se comunicariam pelo viés do não-normativo, é ouro.

Sobre a Lei Rouanet - ou Lei Federal de Incentivo à Cultura -, esta mudou o mercado cultural brasileiro, ao injetar quase R\$ 50 bilhões na economia do país em vinte e sete anos (DONATO, 2021, p.3). Seu mecanismo é advindo da renúncia fiscal pelo Estado, possibilitando a empresas e pessoas físicas poderem patrocinar espetáculos, exposições, shows, livros, museus, galerias e várias outras formas de expressão cultural, abatendo o valor total ou parcial do apoio no Imposto de Renda. A Lei também contribui para ampliar o acesso dos cidadãos à cultura, já que os projetos patrocinados são obrigados a oferecer uma contrapartida social, ou seja, eles têm que distribuir parte dos ingressos gratuitamente e promover ações de formação e capacitação junto às comunidades, segundo o próprio site do governo<sup>9</sup>. A Lei Rouanet recebeu na última década, críticas que relacionam o mecanismo à desvio de recursos públicos, embora o financiamento seja privado vindo de renúncia fiscal. Segundo estudo da Fundação Getúlio Vargas, a cada R\$ 1 investido, R\$ 1,59 retornam para a sociedade, além da óbvia profissionalização do setor e consequente geração de empregos. (DONATO, 2021, p.3)

A partir da Instrução Normativa Secult/MTur nº 02/2022, publicada em 7 de junho de 2022, que altera a Instrução Normativa Secult/MTur nº 01/2022, publicada no dia 8 de fevereiro de 2022, houve um corte de 90% nos valores que poderiam ser pagos em *pro-labore* à artistas; estabeleceu-se um teto para aluguel de espaços para eventos culturais e manutenção dos mesmos; e diminuiu-se o desembolso total de recursos pela mesma empresa de 60 milhões para 500 mil reais.

7. A exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, aberta em agosto de 2017 no Santander Cultural, em Porto Alegre, foi cancelada um mês após sua abertura, depois de uma onda de protestos nas redes sociais. A mostra, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, reunia duzentos e setenta trabalhos de oitenta e cinco artistas que abordavam a temática LGBTQIAP+.

8. Meu primeiro contato com o termo foi com o artista Maurício Ianês (1973), onde, ao momento do fechamento da exposição *Queermuseu*, fez vários posts sobre o tema. A seguir, tive contato com Jota Mombaça (Natal, 1991), também conhecida como Monstra Errátik e Mc K-trina, professora da pós-graduação que cursei no Instituto Itaú Cultural em 2019. Ver: MOMBANÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar? [S.l.]: Medium, 2015. Porém, a primeira a utilizar o abasileiramento da palavra, foi Larissa Pelúcio. Ver PELÚCIO, L. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? Revista Periódicus, 2014. v. 1, n. 1, p. 68-91. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150>>.

9. <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>. Acessado em 20 de novembro de 2022.

No período de quatro anos (2019-2022), vimos a vertiginosa queda de repasses pelo mecanismo de fomento, além de uma disparidade entre projetos de valores vultuosos aprovados em detrimento de uma quantidade maior de projetos com valores médios - e, portanto, inexecutáveis. Vimos, a partir das mudanças na pasta de Cultura - incluindo seu rebaixamento ao status de Secretaria Especial de Cultura - a estagnação da plataforma Salic<sup>10</sup>, responsável pelo acompanhamento dos projetos, tanto em sua mecânica informatizada quanto no repasse de verbas que são primeiramente depositadas pela empresa incentivadora em uma conta aberta pela pasta de fomento e depois transferida para a conta de movimentação do projeto, fazendo com que, os projetos atrasassem e os artistas ficassem angustiados em relação aos prazos e compromissos firmados, o que provocou, para além do período pandêmico (2020-2022), o enfraquecimento do espaço cultural brasileiro, particularmente necessário nesse momento de crise econômica, social e humanitária. Essa queda diz exatamente sobre o sentido que Derrida apresenta ao conceito de arquivamento: a capacidade de recalcar o afeto é a mesma de arquivar, ou seja, retirar de vista:

Como se não pudéssemos, precisamente, recordar e arquivar aquilo mesmo que recalcamos, arquivá-lo recalcando-o (pois o recalque é um arquivamento), isto é, arquivar diferentemente, recalcar o arquivo arquivando o recalque; diferentemente, sem dúvida, e aí reside todo o problema, dos modos de arquivamento corrente, consciente, patente (...)' (DERRIDA, 2011, p. 82)

Até 2022, o Brasil registrou ao menos duzentos e sessenta e nove casos de censura, desmonte institucional do setor cultural e autoritarismo contra a cultura desde o início do governo Jair Bolsonaro até novembro de 2022<sup>11</sup>. O número consta de levantamento realizado pelo MOBILE (Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística), uma coalizão de organizações não-governamentais criada em 2020 com o objetivo de monitorar e agir em casos do gênero. O grosso das agressões contra a cultura, 91% do total, partiu do Poder Executivo - entre as instâncias federais, estaduais e municipais. O Executivo Federal, durante o mandato do presidente Bolsonaro, foi responsável por 72% dos registros. O Judiciário foi responsável por 6,16%. O restante foi motivado por organismos diversos. O MOBILE pesquisou também casos anteriores à posse de Bolsonaro, como o caso do *Queermuseu*, e localizou dezesseis registros de 2016 a 2018.

A Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados Federais, sob a presidência da deputada Alice Portugal (PCdoB-BA), elaborou um relatório<sup>12</sup> com um panorama da gestão da Cultura do governo Bolsonaro, apontando o desmonte do setor e as ilegalidades praticadas pela Pasta. No texto, são citados fatos como a extinção do Ministério da Cultura, o desmonte da Lei Rouanet, a desarticulação de prazos de execução de projetos pela Ancine, as irregularidades na conservação do acervo histórico da Fundação Palmares, os desmandos e cargos de cabresto no IPHAN e o

10. <http://salic.cultura.gov.br/autenticacao/index/index>. Acessado em 20 de novembro de 2022.

11. <https://movimentomobile.org.br/>. Acessado em 22 de novembro de 2022.

12. <https://www.aliceportugal.org.br/wp-content/uploads/2021/10/Cultura-em-Crise-Panorama-do-Desmonte-pela-SECULT-2.pdf>. Acessado em 17 de novembro de 2022.

descaso na manutenção de instalações de órgãos do setor cultural, em referência ao incêndio que atingiu o depósito da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

Outro exemplo importante é a criação da Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020<sup>13</sup>, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), capitaneada especialmente por progressistas, por meio da iniciativa da deputada federal Benedita da Silva (PT-RJ), na esperança de salvaguardar o brasileiro artista e operário da cultura que via sua fonte de renda ser totalmente minguada durante os primeiros anos da pandemia de Sars-Covid-19. A LAB determinou que a União repassasse em igual divisão o total de três bilhões de reais a estados e municípios brasileiros, sendo obrigatório à estes sua execução por meio de editais públicos, linhas de crédito especiais, renegociação de débitos e custeio de renda mensal ao setor da cultura. Estima-se que mais de setecentas mil pessoas e mais de três mil espaços culturais foram beneficiados<sup>14</sup>. O governo Jair Bolsonaro tentou vetar o projeto de lei, assim como a chamada Lei Aldir Blanc 2 e a Lei Paulo Gustavo que garante repasse ao setor de audiovisual.

No contexto estadual de Minas Gerais, onde especialmente tive a oportunidade de gerenciar o Museu Mineiro de janeiro de 2019 à dezembro de 2021, os dados disponíveis não são claros como veremos a seguir. Ainda que os recursos financeiros da cultura venham aos estados majoritariamente por repasses federais – pelo modelo federalizado dos estados em que nosso país foi constituído – e de impostos estaduais – como o Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) –, entendo que o modelo de gestão da Secretaria Estadual de Cultura e Turismo de Minas Gerais enxerga o turismo como propulsor de capital para a manutenção de programas e políticas culturais de estado e de gestão, ou seja, a partir dos recursos acumulados pelo retorno financeiro do turismo, especialmente do ICMS, é que políticas culturais como o Fundo Estadual da Cultura é financiado. Isso é passível de análise no documento “Principais Entregas 2020 Metas 2021” disponível no site da pasta ([www.secult.mg.gov.br](http://www.secult.mg.gov.br)). No documento, informa-se que R\$126 milhões foram repassados por meio de trinta e dois editais de fomento, lançados em 2020, para incentivar e apoiar o setor cultural, não informado se este total foi empenhado para pagamento ou se somente haviam sido provisionados. Desse total, R\$120 milhões são recursos oriundos da LAB, tendo o governo do Estado de Romeu Zema (2018–2022) direcionado apenas R\$6 milhões à cultura, pulverizados em cinco editais.

Expomos esses dados orçamentários, mas é necessário refletir a importância de construir um entendimento da política cultural de estado que não esteja funcionalizada em concorrências públicas. Elas são ótimas para visibilizar uma gestão e seus feitos, mas uma política cultural se fundamenta no investimento direto em projetos e programas de longo prazo e não nas “gincanas” dos editais que viraram um lugar comum no país, “travestidos” de isonomia.

13. <https://legis.senado.leg.br/norma/32297589>. Acessado em 15 de novembro de 2022.

14. <http://portalsnc.cultura.gov.br/indicadorescultura>. Acessado em 22 de novembro de 2022.

## NOS QUEREM ARQUIVO

Não se renuncia jamais, é o próprio inconsciente, a se apropriar de um poder sobre o documento, sobre sua detenção, retenção ou interpretação. Mas a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo? (DERRIDA, 2001, p. 7)

A importância de apresentar dados quantitativos nesta primeira parte deste artigo vem de uma análise que procura legitimar minha afirmação a partir daqui: eles nos querem arquivo.

Primeiro, precisamos apontar quem está no cerne desse processo.

Ao chamá-los de “eles” quero dizer não somente a extrema-direita, que nomeada assim, parece apenas uma massa amorfa e sem rosto. Estamos aqui apontando para os governos federais, desde o impedimento da realização do segundo mandato da então presidenta Dilma Rousseff, que estiveram à frente do país desde 2016 até 2022.

Em um acesso de criatividade destruidora, desdobram discursos e invertem sentidos afim de manipular as massas; estas, levadas por uma estratégia intrincada, olham para todos os lados, estão dividindo espaços conosco no supermercado, no centro da cidade, nos centros de saúde e, não nos reconhecem artistas, curadores, professores, atores culturais e, até mesmo, brasileiros natos que têm o direito aos mesmos símbolos identitários desse país, apesar de não compor a mesma turba ignara formatada pelo preconceito ou pela incapacidade cognitiva de compreender profundamente os rumos políticos e econômicos do país, fruto do que João Cezar de Castro Rocha (1965), professor da UERJ e do curso de Gestão Cultural do Itaú Cultural denomina “dissonância cognitiva coletiva”:

O psicólogo social norte-americano Leon Festinger publicou, em 1957, um clássico chamado “Uma teoria da dissonância cognitiva”. Acrescento ao conceito da dissonância cognitiva de Festinger a perspectiva coletiva, que está associada à capacidade da produção de conteúdo das redes sociais. Dissonância cognitiva é um desconforto subjetivo causado pela consciência da distância entre crenças e comportamentos, ocorre sempre que há uma distância entre aquilo em que acreditamos e a maneira pela qual nos comportamos.<sup>15</sup>

O que nos leva a pensar e perguntar, quem somos nós?

Devido à intensidade no engajamento pelas redes sociais, veem aos profissionais da cultura, especialmente aqueles de pensamento à esquerda do espectro político, como o diferente daquilo que é o estereótipo do conservadorismo. Se são de direita e “terrivelmente evangélicos”<sup>16</sup>, quem não pensa igual é tudo que fica de fora. O ódio é especialmente direcionado à um estereótipo de “esquerda”: pretos, indígenas, bichas, travestis, sapas, maconheiros, direitos humanos, pobres, asiáticos, imigrantes, refugiados – isso inclui a direita que não corrobora com os líderes da extrema direita. São mediados pelo medo da “(...) liberdade do corpo e a rebeldia dos espíritos; o questionamento sobre o cativo da terra e o capitalismo; a denúncia

15. [https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/10/21/interna\\_pensar,1409943/castro-rocha-brasil-e-laboratorio-de-criacao-de-realidade-paralela.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/10/21/interna_pensar,1409943/castro-rocha-brasil-e-laboratorio-de-criacao-de-realidade-paralela.shtml). Acessado em 21 de novembro de 2022.

16. Refere-se à promessa de campanha do ex-presidente Jair Bolsonaro de indicar ao Supremo Tribunal Federal, um magistrado essencialmente evangélico. <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/10/bolsonaro-diz-que-vai-indicar-ministro-terrivelmente-evangelico-para-o-stf.ghtml>. Acessado em 14 de Agosto de 2023.



e a oposição a toda forma de repressão(...)” (FRONER, 2021, p. 46). A diversidade é o arquivo que querem encerrar.

Froner versa sobre o crescimento da censura no Brasil, que no início da pandemia vive um momento crítico, após aquilo que pensávamos que seria a democracia gozando de sua plenitude e uma suposta segurança. Então, ao ser minada por forças opressoras dos detentores do capital, essa falsa noção de tranquilidade é perturbada. E foi perturbada em outros momentos da mesma maneira, como na ditadura. Froner entende que a arte tem o poder de questionar e criticar, pois toda arte, essencialmente, é política, afinal “é preciso posicionar-se, visceralmente, contra todas as vozes que avoquem o discurso de ódio, o preconceito, o negacionismo e o retrocesso das conquistas políticas da democracia.” (FRONER, 2021, p.54). Neste mesmo artigo da autora, ela relaciona sua forma de escrever aos arquivos, quando separa aquilo que intenta discursar, em pastas de arquivos no computador denominadas “corpo” e “censura”. É intrínseco ao pensamento, a distinção temática e arquivística.

O que precisa ficar claro é que um arquivo se define pela indefinição, isto é, não é absoluto. É uma compactação de algo que vem de outras coisas e, sinteticamente, acaba por ser definido pelas leis da arquivologia.

Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião. (DERRIDA, 2001, p. 14)

A representação do arquivo se mostra, primeiro, como uma compactação em formatos pré-definidos, afim de se adequar ao conjunto. Desenvolve-se um núcleo, daquilo que se julga “puro”, sem objetivo outro que não seja ser arquivo, por isso tão exemplar. Nestes casos, não é que não se miscigene, pelo contrário, sempre estará contaminado, elas são plurais em si mesmas. O que há é um critério em se esquecer aquilo que é minoria, ou seja, aquilo que não seja a parte mais visível da coisa. Este tipo de interferência. Segundo Derrida, é “fantasma” pois a mistura não é coisa séria, logo é não existir. “Ora, este fantasma, não o esqueçamos, é também o fantasma de um expert em fantasmas. O expert até sublinhou, um dia, que o mais interessante no recalque é o que não conseguimos recalcar.” (DERRIDA, 2001, p. 81)

Pois este é um ponto chave para entendermos o motivo pelo qual nos queremos arquivo. O recalque, no sentido freudiano em que Derrida se debruça em *Mal de Arquivo* (2001), convém para entendermos porquê dessa redução à fantasmagoria. Segundo Derrida, um desejo ou uma fantasia que se cria e se recalca, é o ponto diametralmente oposto ao que se expõe, logo arquivar algo ou alguém diz de anular ou desaparecer com um símbolo que incomoda socialmente aqueles que o desejam. Um papel que, segundo Sigmund Freud (1856-1939), é aplicado pelo SuperEu (SuperEgo)<sup>17</sup> no intuito de repressar aquilo que pode ser socialmente execrável ou

tido de mal gosto. Porém a repressão faz com que o suposto sentimento se torne desbotado, mas não o apaga totalmente:

Se temos a impressão de poder não a ter em conta, esquecendo-a, apagando-a, rasurando-a ou objetivando-lhe, já confirmamos, e poderíamos até dizer endossamos (portanto arquivamos), algum “recalque” ou alguma “repressão” (“*repression*” ou “*suppression*”) (DERRIDA, 2001, p. 46).

Na cultura popular, o sentido de recalque, tem um conceito que esbarra no que Derrida aponta aquilo que é reprimido. Porém, o recalque aparece mais como uma explanação de um sentimento que diametralmente se conecta à inveja. Ou seja, um desejo reprimido que não se represa no indivíduo, mas é colocado para fora por sentimentos prosaicos como a inveja, o desejo de ser o outro, como pode-se ver na atemporal música de Valesca Popozuda (1978), funkeira carioca:

(...) Não sou covarde, já tô pronta pro combate  
Keep calm e deixa de **recalque**  
O meu sensor de perigete explodiu  
Pega sua inveja e vai pra  
Rala sua mandada  
Beijinho no ombro pro **recalque** passar longe  
Beijinho no ombro só pras invejosas de plantão  
Beijinho no ombro só quem fecha com o bonde  
Beijinho no ombro só quem tem disposição (...)  
(POPOZUDA, “Beijinho no ombro”, 2014, grifo nosso)

Logo, podemos entender que nos queremos arquivo exatamente por exaltarmos aos seus olhos, características que estão suprimidas no pré-consciente do indivíduo. Este sentido não diz do outro, mas de si mesmo, ou seja, não há uma consideração que haja transferência nesse caso, mas tão somente, o gatilho para o preenchimento daquilo que se suprime. Novamente apontamos para o recalque do afeto que só pode ser suprimido (DERRIDA, 2001, p. 43). Afeto aqui quer dizer ódio. É a disposição de alguém por alguma coisa, seja positiva ou negativa. Já o “recalque” citado por Valesca Popozuda na música “Beijinho no Ombro” inclui o recalque em seu momento de transição do pré-consciente pro consciente, tornando-se neste caso, inveja.

Do núcleo, lembremos que há bordas, o inesperado, o acaso. Assim que nos afastamos do centro, é que a definição daquele arquivo como tal passa a vacilar. O julgamento do arquivologista é subjetivo. Ele escolhe quem entra e quem sai, mas também é condescendente e deixa entrar o arquivo que quer entrar. E assim, uma catalogação passa a ser um conjunto de regras subjetivas em que tudo pode estar dentro e pode estar fora ao mesmo tempo.

17. <https://www.psicanaliseclinica.com/supereu/>. Acessado em 15 de agosto de 2023.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazendo a análise dos dados e o conceito de arquivo em Derrida, podemos entender a tentativa de governos autoritários em tornar a Cultura de um modo geral, em mero arquivo. Há uma tentativa de inviabilizar a realização de projetos e eventos culturais que levam a população conhecimento, entretenimento, pertencimento e apropriação cultural de seus próprios bens. Como podemos ver nos quadros abaixo (Figura 3 e 4), em 2011 foram repassados mais de 800 mil reais à cidade de Belo Horizonte para investimentos em cultura. Já em 2021, sequer houve repasse no mesmo mês comparativamente.

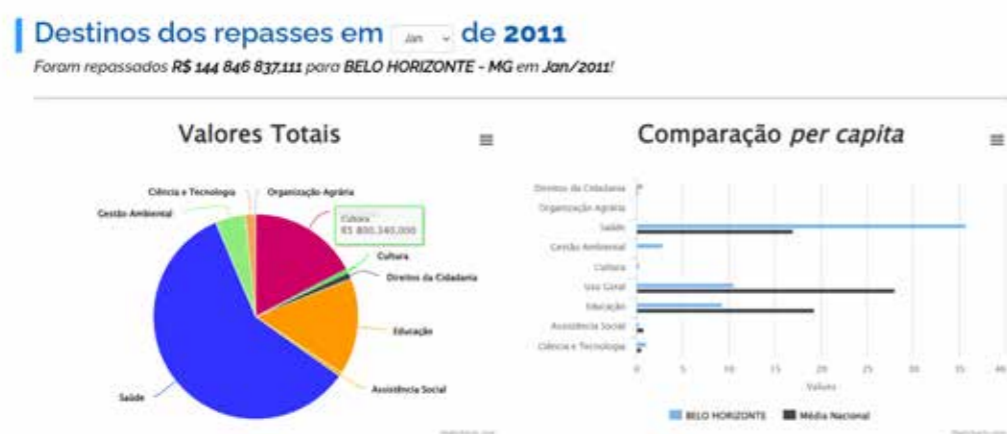


Figura 3: Repasses monetários do governo federal à Belo Horizonte em 2011. Fonte: <http://repasso.icmc.usp.br/>

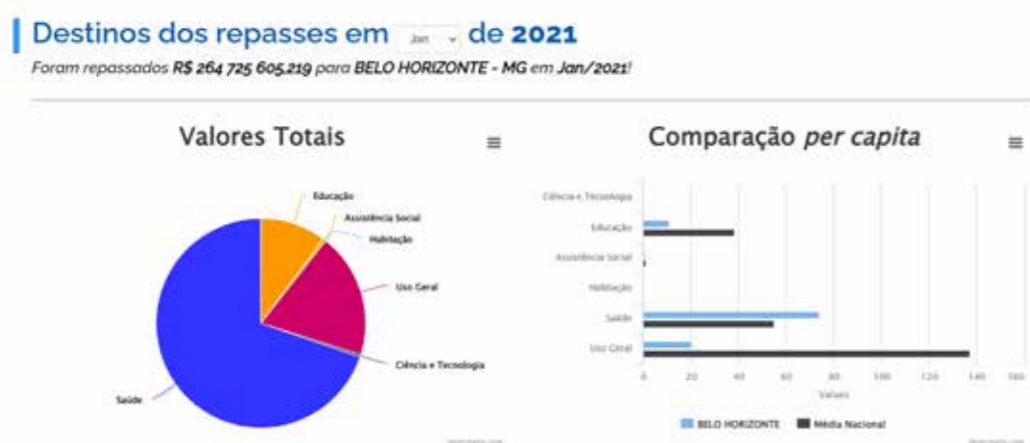


Figura 4: Repasses monetários do governo federal à Belo Horizonte em 2021. Fonte: <http://repasso.icmc.usp.br/>

Analisando os dois quadros, que em uma instância pontual, como a apresentada referente à capital mineira, podemos perceber que o conceito de arquivo em Derrida se justifica, ao desapropriar qualquer espaço orçamentário à Cultura, que tendência a um arquivamento dos artistas, das instituições culturais, às

iniciativas independentes. Logo, todo o sentido de recalque pode ser entendido pois, a concepção de um povo que pensa e age por conta de autoconhecimento, não é interessante à um governo autoritário. Esses quadros, assim como diversos outros que podem ser visitados nos sites relativos à transparência governamental, atestam que, de fato, não há qualquer intenção de incentivar a indústria criativa, que, por sua própria natureza, é a indústria do conhecimento.

A análise que procedo tem, também, objetivo de arquivo, porém em outro sentido do termo: o de não esquecer! Este é um momento exemplar para refletirmos sobre o que se apreende. Em 2023, onde assume nova gestão federal, a campanha "Anistia Nunca Mais!" lançada pela população durante a posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2023-2026) é um instrumento para alertar-nos que a memória é inimiga do apagamento e, principalmente, da reincidência. Nas políticas públicas culturais, sabemos que a fragilidade passa não pela falta de certezas, mas pela invisibilidade do poder que a cultura tem em um conjunto: seja uma aldeia, um grupo pastoral, uma nação. Grupos conservadores sabem das possibilidades que a cultura como setor trabalhista tem, por isso mesmo tentam cooptar e ao mesmo tempo eliminar, categorizando-nos enquanto arquivos que são somente lembranças.

Para isso, apresentamos algumas recomendações que consideramos importantes para recomposição do Ministério da Cultura (MinC), fortalecimento da cadeia produtiva da cultura e incentivo para novas formas de produzir e reverberar cultura.

Uma delas é a revisão do Plano Nacional de Cultura, possibilitado pela Media Provisória 1.129/2022 que amplia de doze para quatorze anos sua vigência. O PNC expõe as bases para que o poder público formule nossas políticas culturais à longo prazo, com claros objetivos e compromissos que procuram no diálogo com os setores criativos – por meio das conferências, municipais, estaduais e nacionais de Cultura – atender aos programas do setor cultural. O PNC contém cinquenta e cinco metas relativas a diversos setores da cultura e da economia criativa que, entre os principais pontos, prevê a abertura de quinze mil pontos de cultura por todo país, a modernização de 50% dos museus e bibliotecas públicas, o aumento de bolsas, prêmios e residências. Nesta conta deverá ser feita pelo MinC, toda uma análise da situação desde a promulgação do atual PNC para entendermos quais condições encontramos, pois, muito provavelmente, com o declínio e abandono das instituições culturais, 50% de modernização dos museus, por exemplo, será pouco.

Além disso, são necessários dois pontos importantes: a criação de novas políticas públicas de estado para salvaguarda de equipamentos culturais, acervos e edifícios que priorizem a manutenção permanente desses. Não podemos lidar mais com o apagamento de importantes – e quase sempre – marginais iniciativas populares ou independentes que minguam pela falta de incentivo. Entendo que é o estado quem deve garantir a sobrevivência destas instituições e, especialmente, a

preservação documental das mesmas. Talvez, não de forma direta, mas criando leis e decretos que subsidiem a sobrevivência, renascimento e criação de instituições culturais que deem conta não só da preservação da cultura nacional, mas também da criação de novas instituições que subsidiem as necessidades da população.

Outra questão importante é a ampliação de editais e prêmios que visem mais do que somente verter valor em espécie, mas formas de fomentar economicamente a produção cultural brasileira, assim como seus criadores. Isso se choca com o anterior, pois entendo que alguns dos parques editais, deveriam se tornar políticas públicas financiadas pelo estado, como os editais de ocupação de espaços na FUNARTE e seus prêmios de incentivo, que, aos nossos olhos viram os editais de ocupação tornarem-se meras obrigações de gestão dentro da autarquia. Isso pode ser muito facilmente observado pois, espaços que recebiam as mais recentes pesquisas de artistas jovens ou em meio de carreira, com projeção nacional e internacional e, passou a receber a mediocridade de completos desconhecidos, entre muitos, nem artistas profissionais. Isso pode ser exemplificado pelos editais de ocupação da FUNARTE-MG, que outrora recebia artistas como Lais Myrrha, Lourival Cuquinha, Daniel Escobar e, hoje são somente editais de cessão de espaço, o que é incoerente já que, pelas regras, o artista pode oficializar um pedido deste sem necessidade de edital.

É fundamental retomar o fomento para tornar o mercado cultural e a economia criativa mais autônomos com incentivos claros e desburocratizados nos próximos anos. Vários estudos como os apresentados ao longo deste texto, deixam claro a capacidade de crescimento do setor, que neste momento precisa ser valorizado e incentivado com injeção de recursos e infraestrutura, inclusive objetivando a internacionalização do mercado, especialmente pelos países do Sul Global e, mais ainda, nossos vizinhos latinos.

Ainda sinalizando questões voltadas ao mercado, é importante trazer para a população, a discussão sobre as PL 3.363/2019 e PL 5.702/2021. A primeira trata da tipificação do crime de Tráfico Ilícito de Bem Cultural (Convenção UNESCO 1970), que cria agravante quando o bem é utilizado para lavagem de dinheiro e, ainda que seja talvez a lei mais sofisticada nestes termos, passa longe do interesse dos legislativos em seu debate. A segunda diz do aprimoramento da Lei de Direitos Autorais (art 184 da Código Penal) quanto ao debate sobre as possíveis violações que hoje, passa longe dos debates atuais, especialmente aqueles realizados na academia, que dizem respeito à apropriação como prática artística e às inovações das tecnologias de ponta, como a NFT que registra o lastro inapagável de um bem cultural. Isso diz respeito ao mal uso das obras e suas imagens, da má conduta econômica e conceitual no uso de um bem cultural – como a utilização de obra sonora sem o consentimento do autor – e, da comercialização de obras de artes visuais quando houver indício de crime nas mesmas.

Neste sentido, o fortalecimento do setor, dos artistas, das instituições e, por fim, das leis, nos dará o exato tamanho que temos e, com o aprendizado dos últimos 6 anos, não deixarmos os erros se repetirem.

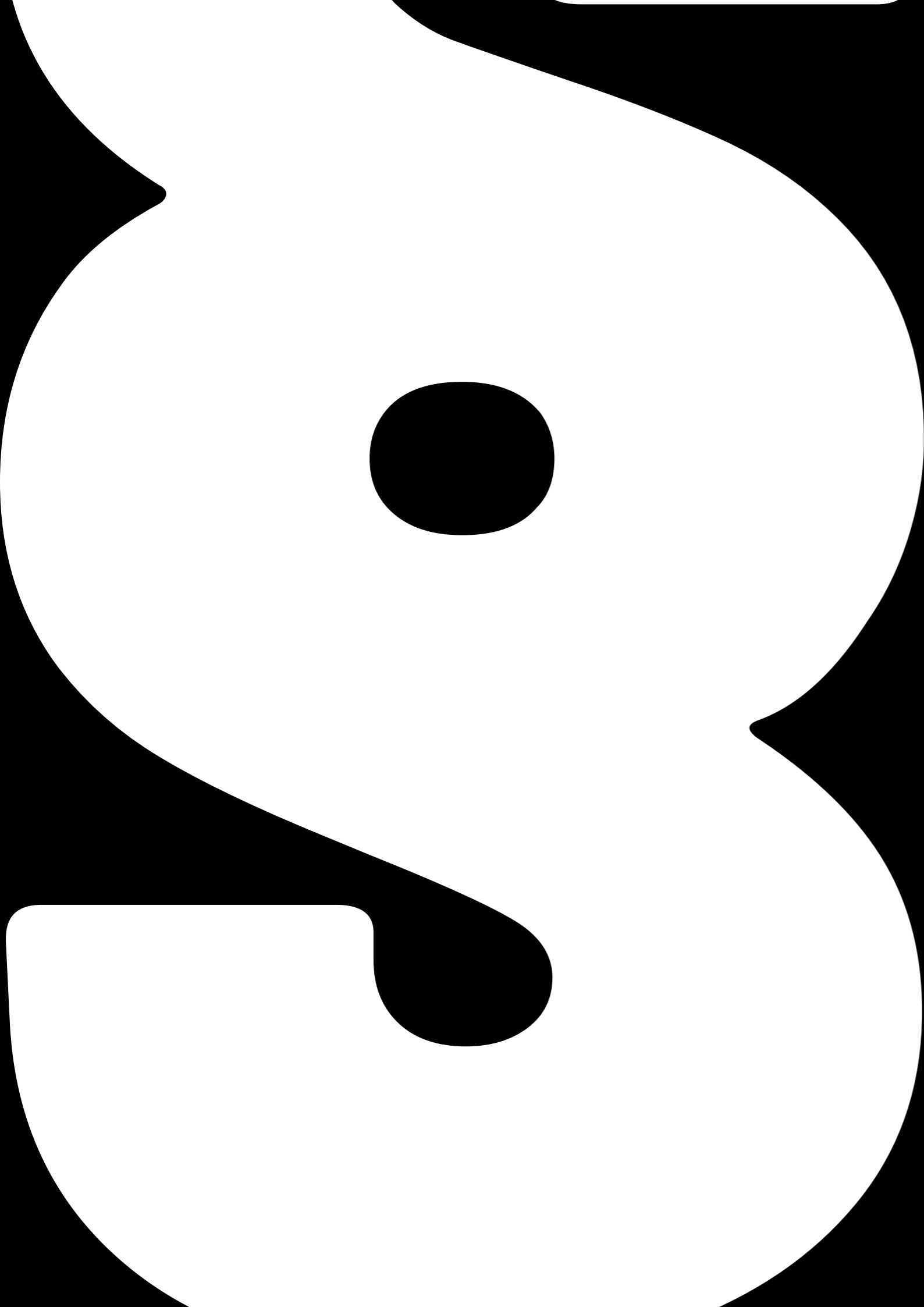
Nos queremos arquivo. Não somos arquivo, mas sabemos que arquivos são memória e, portanto, propulsores de transformação de histórias.

#### REFERÊNCIAS

- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Relume Dumara. Rio de Janeiro, 2001.
- DONATO, A. *Mudanças da lei rouanet e seus impactos*. Painel de dados do Observatório Itaú Cultural, São Paulo, 2021.
- FRONER, Yacy-Ara. *Coleção e arquivo como prática coletiva: a narrativa, a retórica e o semiológico*. Revista Pós: Belo Horizonte, v. 5, n. 9, p. 165 - 177, maio, 2015.
- FRONER, Y. *Corpos Cancelados: os deslocamentos da censura na arte*. In: *Festival Durante: do corpo à terra*. Org. Yacy-Ara Froner, Francesco Napoli, Marília Andrés Ribeiro. Editora ABCA. Belo Horizonte, 2021.
- VALIATI, L. e FIALHO, A. (org) *Atlas econômico da cultura brasileira: metodologia II*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2017.

#### AGRADECIMENTOS

AGRADECEMOS À CASA DO BAILE, PELO APOIO DURANTE A DISCIPLINA "COLEÇÕES: O INTERSTÍCIO DA CURADORIA, DO COLECIONISMO E DA PRESERVAÇÃO"; AO GRUPO DE PESQUISA ARCHE E AO CNPQ, AO FESTIVAL DURANTE, E À CAPES.



## Exus cancelados:

6.

dos terreiros para as delegacias, das delegacias para os museus

Roberval Borges<sup>1</sup>

### ENTRE A CANCELA E O CANCELAMENTO

Lá na porteira eu deixei meu sentinela  
Lá na porteira eu deixei meu sentinela  
Eu deixei todos Exus  
tomando conta da cancela  
Eu deixei todos Exus  
tomando conta da cancela  
[PONTO CANTADO]

Laroyê ao princípio, ao meio, ao fim. Começo a escrever esse artigo numa segunda-feira, o dia de Exu, moro de frente a uma encruzilhada e aproveito o dia para jogar água para Exu nela, pedindo para que ele me livre de todo mal. Antes mesmo de ajeitar meu altar, fazer um café para os pretos velhos e rezar meu terço de cura, saúdo Exu para que as outras ritualísticas ocorram bem. Resolvo escrever para tentar elucidar alguns questionamentos que tive durante a disciplina de Coleção como Prática Coletiva, relacionados a instrumentos ritualísticos de terreiros e suas representações nas artes dentro de um contexto museológico. De fato, é importante ressaltar que esses instrumentos constituem uma representação das religiões afro-brasileiras na historiografia nacional, mas que acabam sendo em sua maioria retirados de seus contextos e de suas utilidades. O que interessa escrever é como esses mesmos instrumentos ainda estão inseridos num contexto colonial e violento para com os terreiros.

Não à toa trago Exu como princípio e pesquisa, começo logo com um ponto cantado muito conhecido pelos adeptos, afinal Exu é um grande guardião dentro da cosmogonia afro-brasileira, tendo essa função de sentinela das cancelas (entrada dos terreiros): *“Lá na porteira eu deixei meu sentinela, eu deixei todos Exus tomando conta da cancela”*. Sendo o princípio dinâmico da vida, tido como o orixá mais humano do panteão africano, Exu é quem abre e fecha os caminhos, responsável por fazer a ligação entre o humano e o divino, entre o consciente e o inconsciente. Exu é o primeiro a receber as oferendas, para que as nossas mensagens a toda espiritualidade cheguem da maneira correta. Na umbanda, além do Orixá Exu temos a importante presença dos Exus catiços (Exus e Pombogiras), todas essas figuras são compreendidas pela cultura judaico-cristã como diabos e seres malignos. Mas por que essas entidades acabam sofrendo o processo de ligação com o diabo e demônios pela cultura judaico-cristã?

1. Roberval Borges é mestrando em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, licenciado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Piauí. E-mail: [robervalborges@ufmg.br](mailto:robervalborges@ufmg.br). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6800-2385> Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5164378192739605>



O processo de demonização sofrido por essas entidades está ligado a Colonialidade, os ideais hegemônicos de dominação promovidos ao longo da expansão mercantilista do século XVI e que dominam as culturas até hoje, que invalidam as relações entre seres de diferentes cosmogonias, sendo responsável pela violência sofrida por grupos que conformam outras religiosidades, principalmente as religiões de matrizes africanas que praticam os Exus.

Quando o assunto é a religião afro-brasileira, estamos diante de um conjunto imenso de religiosidades, como: umbanda, candomblé, terecô, tambor de mina, jurema, pajelança, macumba, xangô do nordeste, etc. Essa pluralidade está espalhada por todo o território brasileiro, o que a colonialidade nos impele a fazer é homogeneizar seus cultos e busca combater suas práticas. As teologias políticas<sup>2</sup> são responsáveis pelos cancelamentos sistêmicos, onde a barbárie contra povos de terreiros encontra uma instrumentalização no Estado, que para além do impedimento de suas crenças pelo confisco de instrumentos ritualísticos, ignoram suas particularidades de ritualística.

Sob essa perspectiva, o presente artigo propõe compreender o cancelamento de corpos exus em coleções e museus, pensando esses corpos por meio da condição dos processos de musealização e do fazer artístico no mundo atual. Esses *corpos exus* que ocupam o centro da encruzilhada nos servem como elemento provocador que permeia a diversidade posta a margem.

Tendo em vista que a perseguição e violência contra os povos de terreiro não são novidades, busco interpretar as apreensões sofridas em terreiros de Catimbó e Xangôs pernambucanos até se transformarem na coleção *Culto Afro-Brasileiro – Um Testemunho do Xangô Pernambucano* do Museu do Estado de Pernambuco, em Recife. Pretendo investigar como esses itens foram e continuam deslocados de suas funções originais de mediação no circuito religioso onde estavam originalmente inseridos. Será possível, através dessa coleção, de obras e de objetos artísticos que representam Exus, mediar as práticas policiais no início do século XX e o contexto de violência atual das religiões afro-brasileiras?

## DESLOCAMENTO DOS EXUS OU DOS TERREIROS PARA AS DELEGACIAS

Atualmente, temos assistido a uma articulação entre alguns membros de igrejas neopentecostais e facções criminosas numa ação fanática contra a liberdade de culto, tendo como principais vítimas as religiões afro-brasileiras<sup>3</sup>. Em lugares que além de serem liderados pelo tráfico, são também abarcados pelas lideranças evangélicas na construção de territórios monoteístas e monoculturais. Em 2017, Mãe Carmen de Oxum teve que quebrar imagens e instrumentos religiosos durante

2. A Teologia Política é caracterizada para além do campo de estudo que explora as interseções entre o religioso e o político. Ela se dedica à análise dos modos pelos quais os princípios teológicos e os ideais expressos nos discursos religiosos impactam a esfera política, a sociedade, a economia e a cultura.

3. Em 2017, uma reportagem da revista Veja, intitulada “Em nome de Jesus, bandidos destroem terreiro no Rio”, procurou relatar a ação de traficantes que obrigaram mãe de santo Carmen de Oxum a destruir seu próprio terreiro em Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro (disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/em-nome-de-jesus-bandidos-destroem-terreiro-no-rio/>); em 2019, vários terreiros de Duque de Caxias, também no Rio de Janeiro, foram fechados ou destruídos por criminosos “em nome do sangue de Jesus”.

uma ação de traficantes. Onde filmaram a Mãe de santo destruindo e depois postaram o vídeo nas redes sociais, nelas um dos traficantes fala: “Taca fogo em tudo, quebra tudo, que o sangue de Jesus tem poder”. Toda essa ação registrada nos remete as violências sofridas aos terreiros e aos povos de terreiros que durante o período do Estado Novo (1937-1945) tiveram seus locais, práticas e instrumentos ritualísticos destruídos e apreendidos.

Historicamente, foram as agressões policiais no Estado Novo - quando foi implantada a Sessão de Tóxicos e Mistificações em 1937 - responsáveis pela destruição de templos ao executar o Código Penal de 1890, especificamente os artigos, 156, 157 e 158, onde era proibida a prática ilegal da medicina (curandeirismo), o espiritismo e a magia ou feitiçaria consideradas charlatanismos, presentes no capítulo III dos crimes contra a saúde pública, criminalizando as práticas rituais relacionadas à cura, às adivinhações e às oferendas aos santos, por meio dos ebós, próprias de religiões de matrizes africanas.

Art. 156. Exercer a medicina em qualquer dos seus ramos, a arte dentaria ou a pharmacia; praticar a homeopathia, a dosimetria, o hypnotismo ou magnetismo animal, sem estar habilitado segundo as leis e regulamentos: Penas - de prisão cellular por um a seis mezes e multa de 100\$ a 500\$000. Paragrapho unico. Pelos abusos commettidos no exercicio ilegal da medicina em geral, os seus autores soffrerão, além das penas estabelecidas, as que forem impostas aos crimes a que derem causa.

Art. 157. Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilegios, usar de talismans e cartomancias para despertar sentimentos de odio ou amor, inculcar cura de molestias curaveis ou incuraveis, emfim, para fascinar e subjugar a credulidade publica: Penas - de prisão cellular por um a seis mezes e multa de 100\$ a 500\$000. § 1º Si por influencia, ou em consequencia de qualquer destes meios, resultar ao paciente privação, ou alteração temporaria ou permanente, das faculdades psychicas: Penas - de prisão cellular por um a seis annos e multa de 200\$ a 500\$000. § 2º Em igual pena, e mais na de privação do exercicio da profissão por tempo igual ao da condemnação, incorrerá o medico que directamente praticar qualquer dos actos acima referidos, ou assumir a responsabilidade delles.

Art. 158. Ministrare, ou simplesmente prescrever, como meio curativo para uso interno ou externo, e sob qualquer fórma preparada, substancia de qualquer dos reinos da natureza, fazendo, ou exercendo assim, o officio do denominado curandeiro: Penas - de prisão cellular por um a seis mezes e multa de 100\$ a 500\$000. Paragrapho unico. Si o emprego de qualquer substancia resultar á pessoa privação, ou alteração temporaria ou permanente de suas faculdades psychicas ou funções physiologicas, deformidade, ou inhabilitação do exercicio de orgão ou aparelho organico, ou, em summa, alguma enfermidade: Penas - de prisão cellular por um a seis annos e multa de 200\$ a 500\$000. Si resultar a morte: Pena - de prisão cellular por seis a vinte e quatro annos. (BRASIL, 1890).

Algumas práticas religiosas, não coincidentemente as cristãs, ao invés de serem reconhecidas como religiões, foram erroneamente rotuladas como

curandeirismo ou charlatanismo, releva no seu cerne uma colonialidade que estava presente na formulação de leis e na execução das mesmas. Isso se reflete nos artigos 156, 157 e 158, os quais proibiam as práticas referentes as religiões afro-brasileiras. Infelizmente, essa falta de compreensão e estigma ainda persistem na sociedade. Seus praticantes, por cultuarem entidades como Exus e Pombogiras acabam também sendo vistos como adoradores do Diabo, tendo suas práticas não compreendidas, estigmatizadas e criminalizadas, como justifica Luiz Rufino.

A transfiguração de Exu em Diabo e a identificação dos sujeitos que praticam Exu – ou qualquer outro referencial que se distingue dos ideais hegemônicos – os produziram como filhos, adoradores ou servos do Diabo. Ser enquadrado em uma dessas categorias, vivendo sobre a colonialidade e o poder das teologias políticas cristãs, é ser mantido na condição permanente de subalternidade. (RUFINO, 2019, p. 283)

Para além da condição de subalternidade, os terreiros não são os únicos que sofrem com a violência sistêmica, mas também os corpos dos povos de axé, inseridos num processo de cancelamento. Parte do processo de “cancelamento” ao longo desses mais de quinhentos anos é também fruto de uma hipocrisia sobre as ritualísticas das entidades como Exus e Pombogiras. Se no Velho Testamento da Bíblia cristã, o perdão dos pecados era realizado através do sacrifício e até mesmo pelo derramamento de sangue dos animais ofertados, hoje, quando o sacerdote das igrejas católicas dizem “Tomai, todos, e comei: isto é o meu corpo que será entregue por vós” e em seguida “Tomai, todos, e bebei: este é o cálice do meu sangue, o sangue da nova e eterna aliança, que será derramado por vós e por todos, para remissão dos pecados. Fazei isto em memória de mim”, na liturgia são consagradas o corpo (pão) e o sangue (vinho) por meio do rito, cria-se um simulacro do sacrifício, aceito por meio da incorporação desta narrativa através da fé.

Ora, se eu acredito que a hóstia é o corpo, e o vinho o sangue de Cristo, qual seria o problema de as religiões afro-brasileiras usarem o sangue e carne em suas ritualísticas?

Essas narrativas que configuram religiões específicas como práticas perigosas para o sistema colonial são resolvidas por meio de seu cerceamento e, para isso, criam-se leis e dispositivos para persegui-las. A questão da legislação social estado novista permitindo e, de certa forma, promovendo a perseguição policial às práticas religiosas afro-brasileiras em todo o país, acabou resultando em inúmeras apreensões. Mas o que fazer com esses instrumentos religiosos confiscados?

Posteriormente, o Código Penal de 1940 retirou o Espiritismo das práticas criminosas, mantendo apenas o curandeirismo, que abrangia a Umbanda e o Candomblé, conforme estabelecido no artigo 283. E os itens religiosos que foram apreendidos acabaram sendo doados, criando-se acervos afros de algumas instituições. Por meio de negociações entre o SPHAN (Serviço de Patrimônio

Histórico Cultural, atualmente IPHAN) e a Polícia Civil, o material confiscado foi transformado na coleção de Magia Negra do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro, sendo o primeiro patrimônio etnográfico tombado pelo órgão em 1938. A composição da coleção no Museu de Magia Negra se centra na concepção de delito vigente na época, o que a distingue das demais coleções. Outras coleções passam por uma proposta criação diferente da coleção de Magia Negra, não compreendendo esses instrumentos ritualísticos como práticas criminosas e consultando líderes religiosos em busca de orientação sobre o significado das peças, visando assim aplicar esse conhecimento na disposição das mesmas no espaço expositivo, como a coleção Culto afro-brasileiro – um testemunho do Xangô pernambucano do Museu do Estado de Pernambuco e, mais recentemente, o Acervo Nosso Sagrado, composto por quinhentos e dezenove objetos sagrados de religiões de matriz africana que foram apreendidas entre o fim do século XIX e o início do século XX pela polícia fluminense, doado ao Museu da República, no Rio de Janeiro.

### **DESCOLAMENTO DOS EXUS OU DA DELEGACIA PARA O MUSEU**

Os terreiros de culto do Xangô de Pernambuco, na cidade de Recife, foram alvos de apreensões na década de 1930. Posteriormente, os itens apreendidos foram transferidos pela Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco para compor o acervo do Museu do Estado de Pernambuco, assim formando a Coleção Afro-brasileira da instituição. A coleção é composta por trezentos e sete instrumentos ritualísticos, entre eles vestes, bandeiras, assentamentos, utensílios, esculturas, santos católicos, ilus, gonguês, chocalhos e maracás.

Foi entre os anos de 1982 e 1983, contado com o apoio da Secretaria de Educação e Cultura (SEC), que a Coleção Xangô do Museu do Estado de Pernambuco, participou do projeto Afro-brasileiros, com a coordenação técnica, do museólogo e antropólogo Raul Lody. O projeto foi desenvolvido colaborativamente com a equipe da Divisão de Antropologia do Museu e líderes do terreiro Obá Ogunté. No final de 1983, o projeto foi finalizado, com a publicação do Catálogo e a abertura da Exposição permanente: “Culto afro-brasileiro – um testemunho do Xangô pernambucano”, que contou com a curadoria de Raul Lody.

Segundo o curador:

Inequivocamente, à coleção Culto Afro-Brasileiro – Um Testemunho do Xangô Pernambucano – apresenta, hoje, um valioso conjunto de objetos que passaram pelos seus espaços sagrados e que assumiram suas marcas religiosas para importantes momentos da vida dos terreiros de Xangô. Além das tecnologias, da criação, adaptação das formas, texturas e cores, esses objetos são portadores da construção religiosa do afro-pernambucano, na sua elaboração, sendo reveladores da compreensão do mundo e das relações de poder entre os planos dos deuses e dos homens. (LODY, 1983, p.17)

A coleção nos aponta muito mais que as relações de poder entre os deuses e homens, mas também as relações colecionador e coleção. Segundo Walter Benjamin (2007, p. 239) "coleccionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da "proximidade", a mais resumida", o que move o colecionador a sua ambição? Penso no papel do colecionador inserido num contexto colonial, e agente fundamental para sua perpetuação.

O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo. [...] O alegorista é por assim dizer o polo oposto ao colecionador. Ele desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próximo. Ele as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar o seu significado. O colecionador, ao contrário, reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo. No entanto, [...] em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador. [...] tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentada (BENJAMIN, 2007, p. 245).

O colecionador como alegorista corrobora com a fragmentação deixada pelo sistema necropolítico (MBEMBE, 2018), a política ou agenciamento que opera contra a continuidade ou manifestação das práticas das religiões afro-brasileiras são dispositivos contra-axé, que articulam e materializam o cancelamento dos corpos de axé, sendo presentes tanto na destruição de terreiros e perseguições racistas-religiosas por teologias políticas e armamentistas, quanto no cancelamento definitivo, o desencantamento dos praticantes. A fragmentação das obras colecionadas nos aponta mais que características iconográficas dos instrumentos religiosos, fazendo-nos refletir sobre o contexto histórico ao qual estão inseridos. Como pensar nesses instrumentos para além da coleção à qual estão inseridos?



Figura 1 - Objeto simbólico de Exu, Título, Fonte: MUSEU, 2003, p. 259.

4. Axé também pode ser interpretado como "Vida". E toda forma de vida tem uma fonte. Invocar a vida é convocar o Axé e suas raízes. Contra-axé é a anti-vida, é a morte, representando todas as estruturas de opressão que precarizam e que corroem a vida das comunidades de terreiro.

Nas religiões afro-brasileiras, assentamento é uma representação do sagrado no mundo material. O ferro (figura 2) fez parte de um assentamento de Exu de um terreiro de Xangô pernambucano, a peça foi apartada do conjunto ao qual eram recebidos sobre elas as oferendas (entre elas sacrifícios de caprinos e aves). Nos terreiros é dado o ejé (sangue) à Exu, para não ser o nosso sangue derramado, essas entidades possuem a grande responsabilidade de proteger não só as pessoas, mas também os locais. Segundo Giorgio Agamben, "pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada" (AGAMBEN, 2007, p. 58), o dispositivo responsável em realizar a separação seria o sacrifício, uma maneira de reverter esse dispositivo seria pelo meio da profanação. E para Agamben

Uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato (contagione) no mesmo sacrifício que realiza e regula a passagem da vítima da esfera humana para a divina. Uma parte dela (as entranhas, exta: o fígado, o coração, a vesícula biliar, os pulmões) está reservada aos deuses, enquanto o restante pode ser consumido pelos homens. Basta que os participantes do rito toquem essas carnes para que se tornem profanas e possam ser simplesmente comidas. Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado. (AGAMBEN, 2007, p. 58-59)

Para além do sacrifício como ferramenta de profanação, quando falamos de religiões afro-brasileiras o sacrifício retorna para seus praticantes enquanto axé. Como diz o ditado "a casa que alimenta Exú não passa fome". A relação entre o sagrado e o profano nas religiões afro-brasileiras são muito próximas, entre o espírito e a matéria, existem muitas camadas. Enquanto em outras religiões, como as cristãs, o deus está num local distante, ou de difícil acesso, nas religiões de matrizes africanas temos a materialização do espiritual, seja por meio da consagração de objetos ou através da incorporação.

Então, como pensar no ferro de um assentamento de Exú, que sofreu um processo de fragmentação, separado do assentamento a qual fazia parte, não só deixando de possuir sua real função, acabando com o conjunto? Como pensar numa coleção com instrumento afro-brasileiro fruto dessas apreensões e não perceber o ainda violento processo de separação?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode perceber, a encruzilhada aqui proposta não foi feita para ser conclusiva. Exú é as dúvidas, as incertezas, as infinitas possibilidades. Logo interessa-me pensar nesses instrumentos apreendidos para além da coleção da qual hoje, me questiono se esses itens deveriam permanecer na esfera do sagrado

ou do profano? Quais usos ou recursos eles possuem? Como esses instrumentos religiosos estão inseridos nos museus?

A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do passado. Trata-se do jogo. (...) o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. (...) Da mesma forma que a religião não mais observada, mas jogada abre a porta para o uso, assim também as potências da economia, do direito e da política, desativadas em jogo, tornam-se a porta de uma nova felicidade." (AGAMBEN, 2007, p. 66-67)

Assim, para Agamben a "profanação" do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa. Mas se em outras esferas esses elementos religiosos são utilizados, como ser devidamente destinados, ou qual o seu destino?

*Cai aqui* no paradoxo da preservação, importante ressaltar a preservação e conservação da cultura material de terreiros, mas para quem sabe minimamente sobre esses instrumentos dentro dos terreiros, são para além de representação, e estão sujeitos a um fim. A compreensão utilitarista desses instrumentos está inserida num modo de vida que não se pauta no tempo ocidental, e os seus usos são configurados por uma ligação entre o corpo e o espírito, sem suas dissociações. Por isso trago a provocação dos reusos de instrumentos que foram apreendidos, e que os terreiros ao quais faziam parte hoje nem mais existem. Se Exú faz o erro virar acerto, como nós podemos fazer com que esses erros e confiscos, virem axé ou outras possibilidades que não desloque esses instrumentos?

A incorporação das narrativas de terreiros, enquanto repertório artístico na elaboração de obras e objetos artísticos dentro do sistema da arte, ou melhor, sistemas da arte, e principalmente os museus, nesse contexto, partem de uma reivindicação de perspectiva de história da arte universal, eurocentrada e brancocêntrica. Artistas como Rubens Valentim (1922-1991) que possui referência direta ao universo religioso, principalmente o candomblé e a umbanda, Rubens tem como inspiração as ferramentas desses cultos, as estruturas dos altares e símbolos dos deuses afro-brasileiros, imagens e narrativas presentes no cotidiano dos terreiros.

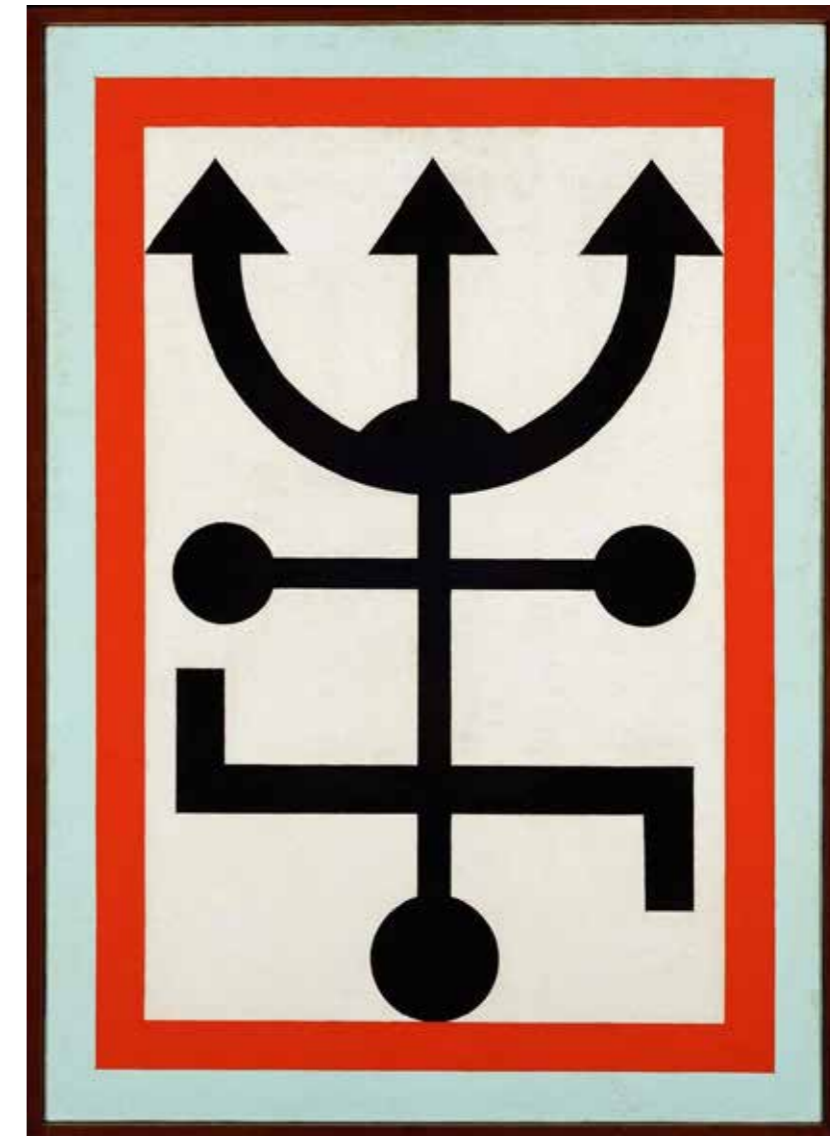


Figura 2 - Emblema, Logotipo poético (1975), de Rubem Valentim.  
Fonte: banco de imagens: <https://dasartes.com.br/materias/rubem-valentim/>

O axé nas produções artísticas é uma reafirmação desse local que há muito foi dado como primitivo ou inferior. O "contra-axé" sendo uma política que visa o apagamento e o esgotamento de possibilidades de mundo, não apenas instaurada como norma reguladora, buscando o apagamento. Pensar no papel dos artistas e da arte de abordar essas pautas, ocupando espaços institucionalizados e formalizados pela branquitude, é também pensar enquanto dispositivos desestabilizadores da estrutura racista e colonial que constitui a sociedade brasileira. Instaurar não só imagens, mas também as vivências de terreiro como local de compartilhamento e sociabilidade, campos que habito e compreendo como fundamental para as violências coloniais.





Figura 3 - Exu (2019), de Jayme Fygura. Fonte: Catálogo exposição Entre o Aiyê e o Orun (2019)

O artista baiano Jayme Fygura (1951) que, após sofrer diversas violências sociais, passou a usar máscara e roupas de ferro, inspirado na imagem de Exú Sete Facadas, o corpo que o artista incorpora esta para além do suporte. Pensar num corpo exu também como potencialidade e enfrentamento das violências, ou elemento provocador que atravessa as encruzilhadas as quais pessoas pretas, pobres, periféricas, e que acabam sendo postas à margem, passam a ocupar o centro da encruzilhada.

Pensar no cancelamento dos corpos exus, é memorar a nossa historiografia, a vinda de povos escravizados que tiveram que sincretizar seus deuses com outros deuses brancos para manterem seus cultos, ou através da resistência dos terreiros em preservar e burlar as leis e polícias que proibiam seus cultos. Problematizar esse corpo "exuziático" é ver a potencialidade que sofremos ao cultuá-lo, é ter prazer, é sorrir, é saber dançar, saber burlar as normas, reinventar as normas. Incorporar Exu é para além de receber a entidade, mas reconhecer seu princípio dinâmico, Exu é a invenção e a reinvenção, é o caos, o erro que vira acerto. Exu é o princípio de tudo, sem ele nenhum começo é possível. Nada na vida se é, tudo se está, tudo que se transforma é propriedade de Exu e como tudo é mudança. Tudo é Exu.

#### REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. 1.ed. São Paulo, 2018.
- BRASIL. Código Penal. Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 15 nov. 2022.
- BENJAMIN, Walter. O Colecionador. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, p.237-247.
- LODY, Raul. MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. Catálogo: Coleção culto afrobrasileiro - um testemunho do Xangô pernambucano. Recife: Museu do Estado de Pernambuco, 1983.
- MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. *O Museu do Estado de Pernambuco*. São Paulo: Banco Safra, 2003.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas: Exu como Educação*. Revista Exitus, Santarém, v. 9, n. 4, p. 262-289, 2019. Disponível em: <<http://www.ufopa.edu.br/portaldeperiodicos/index.php/revistaexitus/article/view/1012/528>>. Acesso em: 15 nov. 2022. DOI: <https://doi.org/10.24065/2237-9460.2019v9n4ID1012>

#### AGRADECIMENTOS

AGRADEÇO A PROFESSORA YACY-ARA FRONER, À CASA DO BAILE, PELO APOIO DURANTE A DISCIPLINA "COLEÇÃO COMO PRÁTICA COLETIVA"; AO GRUPO DE PESQUISA ARCHE E AO CNPQ, AO PROJETO DURANTE, E À EQUIPE DA ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MINAS GERAIS.

7.

Eli

Na Greta por onde o voyeurismo entra, cabe muito mais do que a intimidade de quem se veste, ou despe. Cabem camadas duras e infladas do anseio pela liberdade.

Camadas de pedra, lixo, látex, tinta e ódio. Este último, direcionado, em pedradas, em direção ao Cis-tema falido que nos cerca.

Pra quem observa, mirando por fora das janelas, a beleza da figura que se esculpe a sua frente, aos poucos se apresenta paradoxal

ao se revelar fora da meia luz. Seria esse voyeurismo bem quisto? Ou apenas a invasão do corpo e seus limites?

Após a exposição e hipersexualização de um corpo monstro, que vagava pelas ruas do centro de Belo Horizonte, a quase oito décadas, há o retorno, quiçá vingança, de corpos que, como o de Jandir, a despeito de sua construção rica de existência, foram e ainda são violados em praça pública.

8.

Efe Godoy

“Você é um monstro, uma aberração, não deveria estar aqui” frase enviada por um perfil anônimo num aplicativo de encontros à Efe, a bela dama que vos fala. Sim, recebi essa mensagem, de verdade, acredita? Durante um bom tempo fiquei pensando nesta afirmação de monstruosidade que se coloca à frente da complexa construção de quem vou me tornando, e recentemente me identifico como tal. Monstro está ligado a uma criação fabulosa, fantástica, sendo assim, sou. Aceito. Quero minha imagem ligada a essa mistura. Recentemente assisti o filme “poor things” no cinema e sua tradução para o português “pobres criaturas” me encantou de tal forma que não posso deixar passar despercebida, porque me afetou muito o jeito que a personagem principal tem sede de conhecimento, curiosidade pelo que pode ser prazeroso, e toda narrativa híbrida que envolve a trama. Sinto que sou uma mistura, e já me é repetitivo dizer isso, então opto por dizer: Sou híbrida, transhíbrida, e isso é infinito, já que imaginamos e criamos imagens o tempo todo, inevitavelmente, lotando o mundo de informações que não serão absorvidas por todes, ou seja, sintá-se especial por tudo aquilo que absorve, mas cuidado com aquilo que absorve. Sendo assim, um belo dia talvez ensolarado (sou movida pela luz solar) numa enquete que fiz, on-line, (muito ativa na internet, ela), perguntei aos meus seguidores como era o “monstro do amor”, seu cheiro, se tem chifres, qual a cor, se cospe fogo, se tem garras, canta música,

ou qual for a característica de um um ser dúbio, monstro e ao mesmo tempo amor. Confesso que de cara fui recebendo muitas características de ex-amores, isso me fez rir. Toda essa minha vontade de tentar criar uma imagem de um ser inexistente coletivamente começou a criar forma virtualmente sem precisar do desenho propriamente dito. Foi divertido ler as respostas que evaporaram com o tempo, não era minha intenção guardar, já que a performance que eu pensei fazer lidava com o público no parque. Ao vivão, ao vivasso, durante, entre as coisas, no espaço aberto, depois da chuva. Sinto que foi mais uma desculpa para Desenhar algo que eu ainda não sabia o que era, o poder do DURANTE, de me colocar em estado de experimentar, experienciar o que eu ainda não vivi, a partir de tudo que já vivi. Quero deixar aqui um poema que escrevo agora com o que me atravessou pós performance:

De tudo tanto que recebeu do mundo  
Se sujou  
Ficou imundo  
Confundiram-no com um monstro  
Mas não se abalou

Entendeu que era linde como o espelho lhe explicou  
Ao retornar pra casa pós um longo dia  
Se deitou  
Virou o rosto pro lado  
E vomitou

Antes de dormir num caderninho anotou  
“Nunca engolir o mal que te passou”

Não consigo esquecer o que uma amiga me disse uma vez: a gente pode falar da montanha, mas agente vai tá falando da gente mesma. Um beijo no coração de quem me leu hoje e no dia do Durante, tem que coisa que precisa ser feita, performance pra mim é e sempre será um ritual pessoal só que coletivo, merciii Durante, te agradeço por existir, coexistir comigo. Beijo no braço do abraço da Efe.



# 9.

## Experiência ARQUIVO Márcio Sampaio

Flávio Vignoli

O objetivo deste texto é (re)fletir e (re)configurar algumas das diretrizes conceituais da minha pesquisa sobre o arquivo pessoal de Márcio Sampaio doado ao Museu Mineiro, em Belo Horizonte MG, em 2016. A proposta original do estudo, sob o título “Arquivos de espelhos: o teatro no museu de Márcio Sampaio”, era produzir uma cartografia (ou partitura) utilizando as figuras de linguagem do “teatro de sombras” e “museu de papel”, para produzir uma história transversal da produção intermídia de Márcio Sampaio.

Nesse campo das conduções metafóricas, a metapoética do “teatro de sombras” decorre da fratura entre o que a imagem/registro apresenta em primeiro plano e aquilo que ela passa a significar durante a construção da narrativa. O “teatro de sombras” (pinyin: pi ying xi) conta histórias por meio das sombras projetadas de bonecos, enquanto o titereiro permanece escondido. A luz lançada determina o tamanho da figura e, em uma projeção inversa, aquilo que se distancia da fonte fica maior, enquanto o que está próximo se projeta de forma menor. Dessa forma, nos perguntamos, como nos aproximar de Márcio Sampaio – artista, poeta visual, crítico de arte, curador, gestor, pesquisador, colecionador, professor e artista intermídia? Sob qual título ou codinome, o trataremos? Será necessário criar um título que o condicione em um campo específico no universo das artes?

Por sua vez, se nenhum rótulo é suficiente ou, na linguagem acadêmica, operacional, como, então, se aproximar do objeto de estudo pretendido, o acervo de Márcio Sampaio? E me lanço como artista gráfico, tipógrafo, curador e pesquisador neste questionamento sempre (in)concluso nas/das artes. Uma pesquisa em artes deve ser capaz de acolher o acaso e o labirinto; a angústia de perguntas sem respostas e os encontros fortuitos com respostas às perguntas não formuladas.

### MÁRCIO SAMPAIO, PALAVRAS-PLÁSTICAS

Mesmo uma definição simples de poeta visual não é suficiente para dar conta da produção de Márcio Sampaio. Livros, como *Rubro apocalíptico* (1964), *O ciclo do barro* (1965), *O tempo em Minas* (1977), *Risco de vida* (2000), além participações em antologias poéticas, reforçam o viés literário de sua obra. Contudo, há um imenso arsenal de poesias-objeto que fazem com que o artista tenha mais reconhecimento através de sua poesia visual, principalmente por meio de sua presença em exposições seminais, marcantes das vanguardas conceituais brasileiras da segunda metade do



século XX, como sua participação na inauguração do Movimento Poema/Processo na Escola Superior de Desenho Industrial (1967)(Imagem 1) e na *Arte no Aterro* (1968), ambas no Rio de Janeiro.



Imagens 1(a,b e c) - Convite da - I Exposição Nacional do Poema/ Processo, ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), 1967

Vinculados a uma estética experimental, imagem e palavra se fundem em processos que compreendem a manipulação do objeto pelo espectador, a interferência do ambiente, a integração do som, a apropriação de coisas do cotidiano, gerando princípios de (des)colamentos e (des)locamentos do corpo/objeto artístico, poético. É com a exposição *Poesia além do verso* (2010), que Márcio Sampaio apresenta mais de quarenta poéticas visuais como poesia concreta, poema/processo, poema-objeto e instalações, conduzindo nosso olhar através de um modelo/(des)modelo de sentidos gestados por toda uma geração de poetas-plásticos que romperam esquemas, através de *metaesquemas* - parafraseando os títulos de Oiticica (1937-1980) para suas obras da década de 1950 - imaginários de sentidos polissêmicos, múltiplos, transversais. Sintomas do trânsito entre as imagens e as palavras no campo da criação, onde as nomenclaturas "poesia" e "artes plásticas" perderam os sentidos engessados dos suportes e dos meios exemplares de manifestação.

Uma outra definição que se mostra insuficiente e, principalmente, redutora, é pela não organização de sua crítica nas diversas estratégias de sua produção na crítica da arte: como crítico tradicional - como Mario Pedrosa (1900-1981), Roberto Pontual (1939-1994) e Aracy Amaral -, crítico artista - vislumbrado em Frederico Moraes; e poeta crítico - percurso enfrentado por Ferreira Gullar (1930-2016) e Mário Faustino (1930-1962).

Como artista visual e crítico de arte de uma geração de artistas de Belo Horizonte, Márcio Sampaio não possui uma análise contextualizada das suas diversas fases de desenho, pintura, performance, produção de instalações e objetos. Sua fortuna crítica praticamente se resume a algumas apresentações escritas principalmente por outros artistas visuais como Álvaro Apocalypse em "Desenhos e poemas" (1966); Mário Zavagli em "Caminha na pedra" (1987), Amilcar de Castro em "Márcio Sampaio" (1980). Há, também, algumas poucas críticas mais especializadas e breves

publicadas sobre suas obras, como a análise se seus desenhos feita por Roberto Pontual em *Arte Brasileira Contemporânea* (1976); os textos de Frederico Moraes sobre os movimentos de vanguarda das décadas de 1970 (1970; 1975; 1985) e "A arte brasileira na visão do crítico-pintor" ((1980), uma apresentação mais conceitual de Angelo Osvaldo de Araújo Santos sobre a *Galeria Antropofágica* no catálogo da exposição *Visão da Terra* (1977) e o catálogo composto de texto crítico de Bartolomeu Campos Queirós para a retrospectiva de cinquenta anos de sua carreira na exposição realizada na Grande Galeria do Palácio das Artes de Belo Horizonte, em 2005, intitulada *Declaração de Bens*.

Durante esta pesquisa sobre o arquivo do Museu Mineiro, tenho identificado alguns artistas, como Paulo Bruscky, que possuem uma produção aparentemente diversa de Márcio Sampaio, mas que possuem pontos de aproximação que me auxiliam nas análises críticas comparativas. Para além de uma posição relacional de arquivo como obra, Paulo Bruscky tem sido contextualizado por críticos como Cristina Freire (2006) e Adolfo Montejo Navas (2012), os quais destacam aspectos de uma prática e política que poderiam também descrever Márcio Sampaio:

Nessa chave Fluxus, poderíamos compreender melhor a produção de Paulo Bruscky. Essa aproximação com os artistas Fluxus não se dá apenas na fusão arte/vida, como sujeito e objeto de suas ações, mas também no trânsito espontâneo entre meios e técnicas: livros, carimbos, arte postal, filmes, vídeos, fotografias, ações e performances, além da organização de exposições, edição de livros etc. (FREIRE, 2006, p. 29).

Há um componente precioso que não pode ser perdido na matematização dessa reflexão: quando o processo criativo advém de uma proposta de arquivamento/coleccionismo de coisas do mundo, provendo a elas novos sentidos pelo deslocamento, seja pela reunião proposital de objetos para a geração de um enigma que pode ser decifrado quando o "letramento" é apropriado para a condução de uma semântica/sintaxe metafórica-imagética (Imagem 2); pela formatação de uma proposta que apresenta o arquivo como criação poética de acesso proibido (Imagem 3); ou quando o arquivo poético se pretende forjado por um acúmulo insuportável (Imagem 4).





Imagem 2 (a, b e c) - *Flux Cabinet* - Various Artists, George Maciunas, John Lennon, Jean Dupuy, George Brecht, Ben Vautier, Robert Watts, Geoffrey Hendricks, Takako Saito, Mieko Shiomi, Larry Miller, Ay-O, Claes Oldenburg, Joe Jones, 1975-77 - MoMA

O acesso proibitivo de *Top Secret* (1989), de Nedko Solakov, apresenta um arquivo com inúmeras fichas em ordem alfabética, as quais ele admite a colaboração com os serviços de segurança da Bulgária totalitária. “Esta colaboração começou com a credulidade romântica nos ideais oficiais propagados. Ao fim de alguns anos, o artista deu por fim a colaboração em 1983 com uma voluntária e categórica recusa em continuar... Em seguida, abandonou a União de Artistas Búlgaros” (BOUBNOVA, In: SERRALVES, 2012, p.10). Encerrada em uma redoma de vidro, o público não tem acesso ao conteúdo, ocorrendo a censura da censura, por meio de um “mal de arquivo” que estabelece o sentimento de culpabilidade, remorso, conflito.



Imagem 3 - Nedko Solakov, *Top Secret* (1990) - Serralves, Porto, 2012



Imagem 4 - Paulo Bruscky, *Atelier*, 26ª Bienal de São Paulo, 2004.

E “excessivo” no *Atelier* de Bruscky, montado na 26ª Bienal de São Paulo, em 2004, nos fornece uma pista sobre a “impossibilidade de ordenação” como poética. Por outro lado, o que aproxima Bruscky de Sampaio, para além da relação do “arquivo”, é o princípio da palavra como poética visual.

Os dois críticos destacam conceitos e práticas de Paulo Bruscky que poderíamos considerar em Márcio Sampaio, como da poiesis como invenção de linguagem “dita histórica e etimologicamente como produção nova, inaugural, feita da ‘síntese do sensível e do conceito’, ou no sentido mais próximo daquilo que Dick Higgins salientou como ‘intermídia’ [...] No caso de Paulo Bruscky, essa dilatação / junção das fronteiras da poesia e da própria atividade artística é fundamental, a ponto de ser chamada de poeta e artista visual (como em outros âmbitos Joan Brossa, Marcel Broodthaers, Wladimir Dias-Pino, Augusto de Campos ou Dieter Roth) (NAVAS, 2012, p. 15-16).

Uma poiesis com referências a diversos estilos das vanguardas históricas e expandidas pelos movimentos artísticos Letrismo, CoBrA, Neodadá, Internacional Situacionista, Assemblage e Fluxus que constituirão nas referências de pesquisa e produção para as práticas da poesia visual e experimental de Paulo Bruscky e Márcio Sampaio.



Imagem 5 - Paulo Bruscky, *O que é arte?*, 1978

Imagem 6 - Márcio Sampaio, *Sementeira* - Poema-objeto para manipulação, 1970

Ambos criam um arquivos histórico que permite situar suas ações em um contexto político-social específico no Brasil, a Ditadura Militar (1964-1984), cujo ativismo artístico, público e social, conduzia e era conduzido – em uma via de mão dupla – por uma práxis integrada a poiesis, definidoras das identidades tanto de Paulo Bruscky quanto de Márcio Sampaio como atores participantes da política e da cultura da cidade, seja através de performances, happenings, jornalismo, curadoria e na produção de livros sobre artistas e cultura local. Márcio Sampaio, para além das aproximações com artistas intermédias como Paulo Bruscky, possui como maior referência Marcel Duchamp (1887-1968) com os seus ready-mades e jogos de palavras:

Ao mesmo tempo em que, como mineiro bem mineiro, fui fazendo da ironia, do humor de introvertido, que só se exterioriza depois de muita ruminação, o ponto de apoio de toda a minha linguagem. Como você diz, um duchampismo mineiro que se aliou a Oswald de Andrade (SAMPAIO, 2008, p. 23).

Esta breve introdução (e questionamento) sobre Márcio Sampaio é decisiva no entendimento e diretrizes conceituais do arquivo de Márcio Sampaio para esta pesquisa. Somente destacando que nesta “união entre a memória e a escrita; como território de estratificação do mundo onírico e real; interpretação histórica e constituição de reminiscência” (FRONER, 2013, p. 3989) que configura o arquivo em suas práticas na arte contemporânea, as referências para Márcio Sampaio e suas táticas de poderão ser abalizadas.

## MÁRCIO SAMPAIO, SIMULACROS E (IN)EXISTÊNCIAS

Italo Calvino (1923-1985), em sua obra *O Cavaleiro Inexistente* (1959), relata a aparição de um herói medieval incorpóreo. Sua força existia apenas na crença maior de que ele “era”, acima de tudo, justo e corajoso. Nesse romance de cavalaria às avessas, o herói existia apenas na armadura reluzente, embora vazia. O invólucro era a dimensão do homem, seu envoltório sua razão de ser. Assim, se a pergunta que ronda a obra de Calvino é Quem faz o cavaleiro é a armadura?, a interrogação de Bruscky, *O que é Arte? Para que serve?*, nos coloca um questionamento impossível diante dos arranjos e das articulações geradas pela arte nos últimos cem anos: *É a crítica que faz uma obra de arte ser uma obra de arte? Sem sua justificativa teórica, seus destrinchamento em catálogos de exposições, a obra existe? O texto é o involutório que garante a existência da obra, como a armadura do cavaleiro de Calvino?*

De que forma e em qual medida estas questões afetam nosso acesso e o olhar sobre a obra de Márcio Sampaio, simultaneamente, artista e crítico, poeta visual e curador? A antropofagia de Sampaio nos dá algumas pistas.

Situados em um labirinto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1977, a obra concebida pelo artista Márcio Sampaio para a exposição “Visão da Terra”, organizada pelo crítico Roberto Pontual, apresenta o espaço como um desdobramento conceitual das ideias enunciadas pela “Galeria Antropofágica” (1972) mas ampliadas com vinte e duas novas pinturas e objetos, conforme memorial descritivo do “Labirinto Antropófago”. O labirinto apresenta falsos sem falsidade, pois o artista autodenuncia o ato da falsificação como estratégia poética:

Certifico que esta autêntica tela com assinatura falsa de A. Volpi foi pintada por mim em 24 e 25 de julho de 1979, capítulo de “falsificações táticas” da série ‘Galeria Antropofágica’. Juro e dou fé. Márcio Sampaio [assinatura] (SAMPAIO, 2008, P.12).

Este labirinto produzia um percurso interativo em dois vetores da arte brasileira, de acordo com uma definição sintética (e inventiva) de Márcio Sampaio, a festa e a construção, cada vetor seria ambientado em salas negras ou brancas, onde estariam as pinturas, os objetos e os poemas do artista. Para o vetor construtivo, negro, apropriações de Mondrian (1872-1944), Malevith (1879-1935), além de artistas concretos e neoconcretos brasileiros; para o vetor festivo, branco, apropriações de Ione Saldanha (1919-2001) e Tarsila do Amaral (1886-1973). No percurso das salas, encontravam-se dispersos fragmentos do Manifesto Antropofágico (1928), de Oswald de Andrade (1890-1954), e textos de Hans Staden (1525-1576), Paul Claudel (1868-1955) e do próprio Márcio Sampaio.

Devido a uma impossibilidade de apropriação das obras originais do acervo do MAM, como Klee, Picasso e Mondrian, por uma questão de segurança, Márcio Sampaio



produz para o “Labirinto Antropófago” a série de falsificações táticas, que foram colocadas no espaço como se fossem originais e algumas pinturas representando o verso da obra, com os seus selos de “autenticação da falsidade”, assinado por museus e largados displicentemente nos cantos do labirinto. Este labirinto foi depois remontado, com novos elementos, nas exposições “A ironia possível face a crise”, no Museu Mineiro (1983), e “Declaração de bens” (2005), na Grande Galeria do Palácio das Artes, ambas em Belo Horizonte. O objetivo do “Labirinto Antropófago”, de acordo com Márcio Sampaio, era fazer o espectador percorrer os corredores “artérias” do espaço e se relacionar com as salas “órgãos” para um jogo interativo com os objetos e com as proposições conceituais:

Assim, embora “devorado” pela obra, o espectador, ao sair dele, retorna ao mundo fortalecido pela experiência poética e constata que, afinal, o Minotauro não é o bicho-papão com o qual temos que lutar, a quem devemos vencer para livrar o mundo da violência e da sanha faminta do monstro que destrói a cultura (SAMPAIO, 2008, p. 63).

No texto de apresentação para o catálogo da exposição “Visão da Terra”, Angelo Oswaldo considera que cabe aos espectadores do “Labirinto Antropófago” mastigar e digerir lucidamente o “processo brasileiro de criatividade e consciência crítica, desenvolvido sempre, como indica a façanha cometida contra o primeiro bispo, a partir da matéria importada” (PONTUAL, 1977, p. 119); e, ainda, que Márcio Sampaio tinha se tornado o conservador-chefe do acervo reunido por ele e, como tal, revelasse um inusitado museólogo.

### **MÁRCIO SAMPAIO, ARQUIVO-POÉTICO: (DES)LOCAMENTOSE(DES)COLAMENTOS**

Estamos em 2020, situados em uma sala aos fundos do Museu Mineiro, em Belo Horizonte, nos questionando como se daria esta relação entre a “crítica” e a “arte” na obra de Márcio Sampaio, junto com as suas outras diversas atuações no sistema de arte de Minas Gerais, como curador, professor, pesquisador, conservador, museólogo, colecionador... Destacamos as palavras como vício da tipografia, utilizando a marca para compreender sua existência no papel e, portanto, seu papel no sistema das artes. Como se as marcas evidenciassem sua marca isolada no mundo, ou como se sua aparência de destaque demarcasse campos de importância similares; oposição; relevância relativa. A arte pode viver sem a crítica ou a crítica sem a arte? Há, nesse sistema, a possibilidade de uma existência sem valoração? Pergunta difícil. Melhor não fazer.

Estava começando a fazer uma pesquisa para a Lei Aldir Blanc sobre os coletivos de artes gráficas em Belo Horizonte, nas décadas de 1960 a 1980, como o Grupo

Oficina, Casa Litográfica, Casa de Gravura Largo do Ó, Oficina Cinco, Atelier Rio Verde, Atelier Livre de Artes Plásticas (ALAP) e a Oficina Goeldi, no mais importante arquivo sobre as Artes Visuais de Minas Gerais, justamente o Arquivo Márcio Sampaio. Instalado em uma sala no segundo andar do edifício da Superintendência de Museus e Artes Visuais de Minas Gerais (SUMAV), aos fundos do Museu Mineiro, possui aproximadamente um mil e oitocentos documentos, como convites, folders, catálogos, cartazes, fotografias, jornais, suplementos literários, revistas, livros sobre a arte mineira e a documentação de sua produção como artista e escrito em 40 m<sup>2</sup> com dez estantes metálicas, uma mapoteca, uma mesa circular com três cadeiras para os pesquisadores, e uma pequena mesa com cadeira para o computador da bibliotecária.

Márcio Sampaio já tinha tentado disponibilizar o conteúdo do seu arquivo de forma digital em 2005, em um site para pesquisa com o nome de Centro de Referência das Artes Plásticas em Minas Gerais (CRAP MG), que não teve continuidade devido às dificuldades de financiamento para a sua digitalização, catalogação e manutenção. Não temos notícia se esse acervo foi de fato digitalizado, o que facilitaria nossa pesquisa, mas ter em mãos as pastas transparentes com documentos dos artistas visuais de Minas Gerais e os temas de pesquisas de Márcio Sampaio causa uma sensação inusitada, como a de uma criança em frente a uma caixa de mil peças coloridas de legos, antes de iniciar qualquer construção; ou de um tipógrafo diante de um armário com centenas de caixa de tipos antigos, antes da composição. As possibilidades são infinitas.

Cada artista ou tema pode ter uma ou mais pastas, dependendo da quantidade de documentos existentes; ou uma pasta pode organizar diversos artistas, em plásticos transparentes, sempre em ordem alfabética. As estantes, prateleiras e pastas são identificadas por letras e números, de acordo com o leiaute do espaço. Uma pasta pode conter diversos tipos de documentos, como a pasta “L2”, de Lotus Lobo, que contém quatro convites, dois folders, três catálogos, dez contatos fotográficos, sete recortes de críticas, além de diversos impressos e reproduções fotográficas de obras da artista. Ali encontram-se todas as duzentas e trinta e nove críticas que Márcio Sampaio escreveu para o Suplemento Literário de Minas Gerais, entre os anos de 1966 e 1972, documentando a produção de artistas, eventos e espaços das artes plásticas em Belo Horizonte, Minas Gerais e Brasil; sem contar as diversas apresentações em catálogos de exposições e livros para os artistas Amílcar de Castro (1920-2002), Mário Bhering, Jorge dos Anjos, Álvaro Apocalypse (1927-2003), Nello Nuno (1939-1975), Eliana Rangel, Ana Amélia Diniz Camargos, entre outros.

Durante a pesquisa, que não teve nenhum acompanhamento de bibliotecária devido à pandemia, estávamos tentando entender a maneira de classificação do arquivo para, então, localizar os documentos necessários quando percebemos,

pelo leiaute e mobiliário do espaço, que a estante com os documentos referentes a todas as funções no sistema da arte de Márcio Sampaio se encontrava no fundo da lateral direita da sala, em uma perspectiva que sugeria uma convergência de todo o arquivo para aquele ponto focal. Foi uma epifania: questionei se a estante com a documentação do artista Márcio Sampaio poderia ser uma espécie de “coleção de si”, conceito cunhado por Renato Janine Ribeiro (1997), que refletisse todos os outros documentos das outras estantes, biblioteca, mapoteca do arquivo?

Proporei aqui distinguir duas pulsões, ambas consistindo em guardar documentos, e estes das mais variadas naturezas e sentidos: podem consistir numa coleção de selos, ou de roupas, ou simplesmente numa memória. Mas o que pretendo contrastar é o que chamarei uma coleção de si, aquela que visa a guardar a melhor recordação de si próprio, geralmente graças à mediação socialmente aceita de objetos que ou já se valorizam, ou que um dia irão adquirir maior estima; e, por outro lado, coleções aparentemente menos egoístas, marcadas mais pelo gesto mesmo e puro do entesouramento que pelo papel que este possa exercer na perpetuação de uma identidade gloriosa. Começemos pela coleção de si, pelo meio mais direto de preservar-se. (RIBEIRO, 1998, p.35)

Na inquirição do processo, perguntamos quais outras coleções poderiam também estar sendo refletidas em Márcio Sampaio, como um duplo reflexo formando um labirinto de documentos? Nesta (con)vivência de pesquisa no Arquivo de Márcio Sampaio, na paciência da leitura e no silêncio das anotações, intuíamos se aquele arquivo também não poderia documentar o processo de produção da obra de Márcio Sampaio e refletir uma história das artes visuais em Belo Horizonte e Minas Gerais a partir dos seus documentos?:

O arquivo é excesso de sentido quando aquele que o lê sente a beleza, o assombro e um certo abalo emocional. Esse lugar é secreto, diferente para cada um, porém, em todo itinerário ocorrem encontros que facilitam o acesso a ele e, sobretudo, à sua expressão (FARGE, 2017, p. 36).

Originalmente o arquivo de Márcio Sampaio foi colecionado e arquivado como um arquivo privado de pesquisa e referência sobre as artes visuais de Minas Gerais. A partir desta coleção, Márcio Sampaio publicou cerca de oitocentos textos sobre arte popular e moderna mineira, como “A paisagem mineira” (1977), “Um lance de Dada em Minas” (1985), “A litografia em Minas Gerais” (1985), “Mestres de Ofícios de Minas Gerais” (2003), “Arte mineira: raízes e modernidade” (2005), “Neovanguardas” (2007), “Bibliografia das Artes Plásticas em Minas Gerais”(2008), “Entre Salões” (2009). Ao longo de sua produção e ampliação o financiamento da Bolsa de Pesquisa da Fundação Vitae (1991) e da Lei Estadual de Apoio à Pesquisa / MG (2004 – 2008) para a sua digitalização, catalogação e divulgação em site do projeto. Com uma pequena equipe especializada durante os períodos de financiamento, o arquivo

esteve disponível para pesquisadores, artistas e interessados na arte mineira. Mas, de acordo com Marcio Sampaio (2021), toda a sistematização digitalizada do arquivo foi perdida junto com a plataforma do site produzido.

Em 2017, todo o arquivo foi transferido para o Museu Mineiro / SUMAV com a denominação CEDAM – Centro de Estudos e Difusão da Arte Mineira tendo um “Plano do Arquivo Documental”, elaborado por Márcio Sampaio, em vinte e três tópicos como diretrizes de consignação: 1. Introdução – Minas depois do outro; 2. Em busca da modernidade; 3. Aurora do século XX (1ª década); 4. A segunda década; 5. Anos 20 – contágio do modernismo; 6. Situação das artes no Estado; 7. Anos 30 – acenando para a modernidade; 8. A década decisiva; 9. Anos 50 – afirmação modernista; 10. Anos 60 – reatualização: o salto para o contemporâneo; 11. O papel da crítica – uma avaliação; 12. Alargamento dos horizontes; 13. Panorama geral da produção ao final da década; 14. Anos 70 – a década decisiva; 15. Expansão dos núcleos de produção do Estado; 16. Os Salões de Arte; 17. A grande virada – anos 80; 18. Fechando o século; 19. O século XXI; 20. Desenvolvimento de temas(monografias); 21. Principais artistas de Minas – roteiro crítico e biográfico; 22. Dicionário das artes plásticas em Minas; 23. Reformulação do site. O deslocamento do arquivo de uso privado de Márcio Sampaio para um arquivo de consulta pública determina um questionamento sobre a constituição do arquivo e de seu arquivamento.

A estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. (DERRIDA, 2001, p. 29)

Se originalmente o arquivo MS foi colecionado e arquivado como um arquivo de referência sobre as artes visuais de Minas Gerais – CRAV MG (2005) e CEDAM (2017) – ele também arquia toda a documentação de processo e produção de conteúdo de Márcio Sampaio com diversas pastas organizadas em: acervos; livros; clipping; documentos; exposições individuais; exposições coletivas; homenagens; lista de artistas e sites; participações em juris, comissões e coordenações; memorial; publicações, referências; textos. Esse duplo arquivo, de referência e processo, sugere um outro conceito de arquivo, um arquivo “entre” a referência e o processo, como um arquivo intermídia:

O pensamento do arquivo depende da possibilidade deste conceito, do futuro mesmo do conceito, do próprio conceito de futuro, se é que há um, como creio que sim. Esta seria uma das teses: há razões essenciais devido às quais um conceito em formação fica sempre inadequado ao que deveria ser, dividido, disjunto entre duas forças. E essa disjunção teria uma relação necessária com a estrutura do arquivamento. (DERRIDA, 2001, p. 44)

A pesquisa então propõe uma nova conceituação para o arquivo de Márcio Sampaio,

não mais um arquivo tradicional, de referência, mas um arquivo que mantenha a originalidade criativa de seu arconte, Márcio Sampaio, com todo o seu paradoxo de artista intermídia:

Uma obra de arte contemporânea é boa à medida que é paradoxal, que é capaz de materializar a mais radical autocontradição e de contribuir para estabelecer e manter o perfeito equilíbrio de poder entre tese e antítese. Nesses termos, até mesmo a mais radicalmente parcial das obras de arte pode ser considerada boa, se ajudar a compensar o equilíbrio distorcido do campo das artes como um todo (GROYS, 2015, p. 15).

Qualquer produção não paradoxal ou parcialmente paradoxal precisa ser compreendida como redutiva e, conseqüentemente, falsa. Groys considera que a única interpretação adequada para um paradoxo é também uma interpretação paradoxal: “Portanto, a maior dificuldade de lidar com a arte moderna é nossa relutância em aceitar interpretações paradoxais e autocontraditórias como adequadas e verdadeiras” (GROYS, 2015, p. 14-5). Nesse arquivo paradoxo, que arquiva o arquivante, também arquiva uma cartografia (ou partitura) representada nesta pesquisa pelas figuras de linguagem do “teatro de sombras” e “museu de papel” para produzir uma história transversal da produção intermídia de Márcio Sampaio. Para Foucault (2008), o arquivo se instaura na articulação dos “enunciados-acontecimentos” que representam as circunstâncias e os domínios de seu aparecimento com os “enunciados-coisas” que representam as suas possibilidades e utilizações:

O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento” (FOUCAULT, 2008, p. 147).

E que entre a tradição e o esquecimento, o arquivo faz aparecer as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente: “É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados” (FOUCAULT, 2008, p. 148). Ao comentar a obra de Foucault, Deleuze identifica um novo arquivista que rejeita a hierarquia vertical ou horizontal das pesquisas e, como um arquivista-arqueólogo, investiga as camadas em constante mobilidade, de forma transversal. Para Deleuze, Foucault define a figura de um “anarquivista”:

Há que se perseguir as séries, atravessar os níveis, ultrapassar os limiares, nunca se contentar em desenrolar os fenômenos e os enunciados segundo uma dimensão horizontal ou vertical

- mas formar uma transversal, uma diagonal móvel, na qual deve se mover o arquivista-arqueólogo (DELEUZE, 2006, p. 32).

Neste deslocamento do arquivo privado para o público que se possibilita todo o questionamento da coleção e de suas narrativas. Mas não somente de seus documentos de memórias e esquecimentos, mas principalmente do espaço social do próprio arquivo:

Digamos por enquanto assinatura freudiana para não ter que decidir entre Sigmund Freud, o nome próprio, por um lado, e, por outro, a invenção da psicanálise: projeto de saber, de prática e de instituição, comunidade, família, domiciliação, consignação, “casa, ou “museu” no estado presente de seu arquivamento. Para nós, o que está em jogo se situa justamente entre os dois (DERRIDA, 2001, p. 15-6).

Um arquivo intermídia onde a obra de Márcio Sampaio constitua a instância e o lugar de autoridade – o arconte, que eram os responsáveis não apenas pela segurança física do arquivo, mas também tinham o direito e a competência hermenêutica:

Tinham o poder de interpretar os arquivos [...] Não requer somente que o arquivo seja depositado em um lugar sobre um suporte estável e à disposição de uma autoridade hermenêutica legítima. É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de consignação (DERRIDA, 2001, p. 12;13-15).

Uma outra consignação seria definida para o arquivo, não mais indexado pelo “Plano do Arquivo Documental” mas por uma indexação que (re)produza os deslocamentos internos e externos de sua constituição com todas as suas tensões, contradições ou aporias que “que esboçam um movimento de promessa ou de futuro não menos do que de registro de passado, o conceito de arquivo não pode evitar de conter em si mesmo, como todo e qualquer conceito, um certo peso de impensado” (DERRIDA, 2001, p. 44). Denominado “processo ARQUIVO experiência MS” que apresente o arconte Márcio Sampaio e toda a sua produção intermídia com uma nova estrutura técnica do arquivo arquivante para determinar, sempre de acordo com Derrida (2001), a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro:

Pensamos o futuro a partir de um evento arquivado – com ou sem suporte, com ou sem atualidade –, por exemplo a partir de uma injunção divina ou de uma aliança messiânica? Ou, ao contrário, uma experiência, uma existência em geral pode receber e registrar, arquivar um tal evento apenas na medida em que a estrutura dessa existência e de sua temporalização torna este arquivamento possível? (DERRIDA, 2001, p. 102).

## CONSIDERAÇÕES PARA UMA “NARRATIVA EM PAPEL”

O papel é o suporte onde, numa tipografia, o chapista imprime o texto confeccionado com os tipos de chumbo nas chapas. O registro final é rápido, e não contabiliza ou denuncia todo o processo anterior: encontrar os tipos nas distintas caixas, conforme sua singularidade; distribuí-las no componedor, onde são dispostas e espaçadas, formando palavras e linhas; assentar o conjunto na bolandeira; amarrar a chapa e transferir para a rama; prender com cunhas e lingotes na máquina impressora e, como mágica, acionar o mecanismo que irá imprimir em cada folha toda a cor.

Antes da mensagem escrita, há uma temporalidade invisível e inaudível, cuja sonoridade da prensa se perde no instante da impressão.

Um arquivo guarda essa invisibilidade. Não importa a materialidade disposta em pastas, caixas, estantes. Não importa o material digital acessado online. Há de se tecer o invisível e o inaudível que conduziu, como em um labirinto ou como em um sonho, os caminhos de cada imagem, cada texto, cada excerto ou fragmento retirado de outrem pela escolha do colecionador.

### REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.  
DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.  
DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.  
FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008  
FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: CEPE, 2006.  
FRONER, Yacy-Ara. *Excessos e exceções; coleções e retrospectivas: da ordem ao caos, de Regina Vater a Nedro Solakov*. 22º Encontro Nacional ANPAP. Belém: (...), 2013.  
GROYS, Boris. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.  
NAVAS, Adolfo Montejo. *Poesis Paulo Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.  
SAMPAIO, Márcio. *Declaração de bens*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2008.

### AGRADECIMENTOS

AGRADECEMOS À CASA DO BAILE, PELO APOIO DURANTE A DISCIPLINA “COLEÇÕES: O INTERSTÍCIO DA CURADORIA, DO COLECIONISMO E DA PRESERVAÇÃO”; AO GRUPO DE PESQUISA ARCHE E AO CNPQ, AO PROJETO DURANTE, E À CAPES.







# 10.

## Paisagem como paisagem\*

Ambuá

A terra possui um potencial integrador e germinativo, e foi nessa perspectiva que nos anos 1970, durante o festival Do Corpo à Terra, Lotus Lobo abrigou nesse corpo granuloso e fecundo sementes de milho que, uma vez assimiladas, reinventariam a paisagem do Parque Municipal, situado em Belo Horizonte.

Aconteceu, no entanto, que, nesse solo maculado pela ditadura da época, o milho não vingou, nos deixando um legado imaginativo, de sonhar esse milharal indomável desrespeitando os limites da paisagem domesticada do parque, talvez alimentando pássaros e passantes, e depois devolvendo-se ao chão em decomposição e recomposição sem fim, alcançando assim, numa travessia multiforme, a contemporaneidade de hoje, passados mais de 50 anos. O que “não aconteceu” oferece sempre a vantagem da escassez de margem, a possibilidade de se rascunhar imagens sem os limites que o real estabelece.

Esse mesmo (e inevitavelmente outro) milho é elemento central na história dos povos latino-americanos. Talvez o maior elemento unificador no qual toda Abya Yala se veja, assim como é aquele com que fazemos cabo de guerra à colonização que segue seu curso na contemporaneidade, afinal, entre os ingredientes originários daqui, é o mais cobiçado pela indústria internacional – agora transgênico, afogado em defensivos e destituído de variedade de espécies, o milho, ou sua pálida lembrança, ocupa no Brasil 77 milhões de hectares, sendo majoritariamente utilizado para o consumo alimentar como ração, não apenas humana. E se os povos originários desta terra resguardaram mais de 300 espécies, são hoje utilizadas em larga escala no máximo 5, geneticamente modificadas. Há vozes que nos falam de ontem e hoje, mas carecem de ouvidos afinados para ouvir.

Isso nos diz que as violências impetradas pela política colonial dominante atuam concomitante e analogamente em paisagens externas e internas ao corpo. E também que o corpo humano, esse ser que ocupa à galope este planeta, é uma espécie de agenciador de paisagens, já que o que ele come influencia diretamente na forma como as terras são ocupadas. De maneira inventiva, é esse agenciamento que performamos em Digestão, uma performance que consiste no convite aberto a todos os presentes a se somarem em um tapete de palha para descascar, debulhar, costurar e dispor no espaço cordões de milho, produzindo uma instalação-paisagem no espaço, uma escultura poético-política.

Ao adentrar o espaço performático, tornam-se todos agentes dessa construção. É preciso conversar entre si, fraturar o silêncio para encontrar modos de se acomodarem no tapete, se sentirem à vontade diante de desconhecidos, partilhar a linha, tomar decisão de quando interromper o fio e como pendurá-lo. E se normalmente nos colocamos por alguns minutos diante do milho na tarefa de roer suas bagas, alongamos esse tempo por horas, atravessando cada grão com uma agulha que fia uma narrativa consonante e dissonante, diversa, mas comum.

É possível que nesse tempo descubramos também mais uns sobre os outros, nos ajudemos em algum processo, nos recordemos de receitas e memórias, pamonha, angu, broa, canjiquinha, e nos aproximemos. É possível que descubramos que a linha possui duas pontas e pode ser um fio de conexão entre as gentes. É possível que descubramos que é preciso esticar as pernas vez ou outra, que é preciso reconhecer os limites do próprio corpo. É possível que percebamos o acúmulo de resíduos se formando na bacia e notemos que a parte comestível tem menor volume que a comestível. É possível que vez ou outra encontremos lagartas que chamam o milho de casa e comida. É possível que imaginemos esse cordão como um colar, um japamala, ou que vejamos no milho um chifre ou mesmo um dildo. É possível que o tempo e espaço seja atravessado por pessoas que apenas passam e observam,







e que pelo olhar do outro nos reconheçamos como composição de uma paisagem movente. É possível que cheguem sons de outros lugares e que nos distraiam enquanto costuramos, provando a fluidez e capacidade de difusão da atenção. É possível que Lotus Lobo se faça presente nesta ação pelo caminho que abriu e pelo qual passamos hoje, assim como é possível reconhecer na planta adulta a semente. É possível que reconheçamos nessa tarefa um gesto antigo, repetido por inúmeras gerações de trabalhadores manuais e contadores de causos. É possível que do tapete onde nos sentamos possamos criar um canal de escuta contemporâneo-ancestral. É possível que esse exercício seja um catalizador de possibilidades de formas de estarmos juntos e compartilharmos e cocriarmos o tempo, o espaço e os territórios reais e imaginativos. É possível. E é possível que tomarmos agência no campo das possibilidades seja um modo de reorganizarmos nossas raivas, angústias e desacordos para gestarmos o que ainda não é, mas é possível que seja algum dia.

O dia passa no ritmo da costura e a noite cai. Sinos ressoam no espaço. Os milhos estão cozidos e espacializados ao redor de nós. Tudo é fonte de vida e tempero. Tudo cheira. A fome avança. A digestão, assim como a história do milho, não é pacífica. A vida translada de um corpo a outro e a paisagem que somos come a paisagem que gestamos. Uma coisa decompõe a outra na feitura de uma terceira. Digestão. Tudo come e dá de comer.

\* Texto elaborado a partir da performance-instalação *Digestão*, realizada por Ambuá junto à artista e parceira Izabella Coelho, a qual teve sua primeira edição no Festival Durante (Casa do Baile, 27 de outubro de 2023, Belo Horizonte).

## QUAL O SENTIDO DO SINOS!

A arte se faz com o corpo, o som é uma arte produzida pelo corpo!

Os sons dos sinos são usados para emitir uma mensagem ao seu entorno, onde, cada toque representa uma informação a ser passada na comunidade.

O corpo produz!

O corpo cava o buraco no chão, o corpo enterra o molde do sino no chão, o corpo despeja sua matéria prima (o bronze) no molde, o corpo tira o sino do chão, o corpo entoa as badaladas soando sua nota musical.

A terra abraça o molde do sino, a terra resfria o fervor do bronze limitando-o ao espaço que lhe convém, sem saída ou escapatória aceita sua forma estabelecida pelo corpo, vindo de um processo de fabricação milenar dentro da terra, onde o calor bate, rebate e sem muito o que fazer, dá forma ao sino, dá forma ao corpo sonoro que quando tocado sai do seu estado de repouso emitindo uma vibração sonora pelo ar, o som.

“O som vai até onde o Povo está”.

O sino precisa do corpo para ser tocado, para sair do seu estado de repouso, o corpo que está em contato direto com a terra é quem dá sentido ao sino.

A peça chave, a peça fundamental para que isso aconteça é o corpo, é o personagem chamado Sineiro.



O sineiro ao tocar o sino, desperta o som transformando-o num corpo sonoro.

Os sinos anunciam as horas, os festejos, as celebrações e de acordo com o povo e o tempo, possui diversos significados e funcionalidades em determinadas épocas.

Hoje em dia, dizem por ai, "Ative o sininho das notificações".

Os toques dos sinos causam reações nos ouvintes, resgatam memórias de sua infância em suas cidades.

O MÚSICO TOCA O SEU INSTRUMENTO COM O SEU SENTIMENTO PARA O PÚBLICO, MAS, O SINEIRO TOCA O SEU INSTRUMENTO COM O SENTIMENTO DOS OUTROS, COM TOQUES DETERMINADOS DE ACORDO COM A MENSAGEM A SER PASSADO, DITADA PELO MOMENTO, PELA INFORMAÇÃO A SER DIVULGADA.

OS SINOS CARREGAM O SOM DA ETERNIDADE E PARA ALGUNS, O SOM DO SINO É A VOZ DE DEUS

ENTÃO, QUAL O SENTIDO DOS SINOS?

O SENTIDO DO SINO É O POVO, POIS, SE NÃO TEM O POVO NÃO PRECISAMOS DOS SINOS.

SINOS DE LUZIA

Compositor: Moisés Melo

23/04/2022

Quem vem de longe pra essa terra abençoada, de passo em passo, no badalar dessa marcação. Somos da terra, rica cheia de histórias, que se guardam na memória dos luzienses de coração.

A rua direita tanto pra baixo quanto pra cima, os seus casarões testemunham essa entoada, seu repicado, seu badalar nos ensina, que os sinos de luzia renovam a nossa fé.

Sinos, sinos de luzia

Anos após anos soam os dobres, badalos, repiques, cadenciando missas, cortejos, celebrações. Herança marcada no tempo tradição secular do nosso povo, tradição do nosso povo, tradição do nosso povo.

Sinos, sinos de luzia

12.

Paulo Junior de Sá







# 13.

## O museu imaginário da sala de aula de artes

Fabiola Garcia de Oliveira

### INTRODUÇÃO

O artigo trata da utilização de imagens de da História da Arte dentro da sala de aula, tendo como ponto de observação o conceito de *Museu Imaginário*, criado por André Malraux (1901-1976), descrições de elementos visuais a partir de Fayga Ostrower (1920-2010) e afirmações sobre a importância da imagem no ensino de arte, através de Ana Mae Barbosa. Tem como objetivo apontar os caminhos já existentes e outros possíveis para que a docência em Arte faça sentido e conexão na vida do aluno, ainda que o contato visual com grandes obras ocorra de forma distante. A imagem no ensino de Arte é de suma importância e não só agrega conhecimento, como permite fruição. Além da ampliação do repertório visual e cultural do aluno, o entendimento de Museu Imaginário permite e impulsiona a formação de plateia, aguçando a curiosidade e o interesse de um público que se constituirá em visitantes de museus físicos, que são os alunos.

Todavia se faz necessário ressaltar que a educação básica pública em nosso país não destina um espaço digno ao ensino de Arte, tão pouco de disciplinas que privilegiam o pensamento artístico. A carga horária de aula é mínima e os espaços destinados às aulas não são diferenciados e nem apropriados para vivências de experiências artísticas. Esse pouco contato que o aluno tem com a disciplina de Arte na escola interfere diretamente nos sujeitos que saem da escola ao terminarem os seus estudos. O mínimo de aulas de arte acarreta em pouco interesse que gera distanciamento de centros culturais, museus, apresentações e tudo mais que possa envolver expressão artística. Ainda que os museus virtuais estejam disponíveis para visita on-line, é necessário que o público tenha interesse nessa visita. Em algum momento da vida da pessoa ela deve ter o primeiro contato com uma obra de arte, seja da antiguidade ou da contemporaneidade, para que desperte nela o desejo de querer ver mais. Esse primeiro contato pode surgir em família, quando esta apresenta um histórico de interesse cultural, mas é dever também da instituição escolar oferecer essa degustação artística. Oferecer o acesso, ainda que remoto ou impresso em reproduções, a obras de arte que contam a história da humanidade é um compromisso que perpassa pelo ensino de arte, dentro da estética contemporânea.

### IMAGEM DE MUSEU NA SALA DE AULA

Desde o período da educação infantil passando pelo início do ensino fundamental

e fases de alfabetização, a imagem se constitui em elemento indispensável nas escolas. As junções de letras e depois de palavras começam a fazer sentido a partir da associação às imagens. O visual e o gestual se fazem presente em todas as fases que antecedem o entendimento de arte como linguagem e expressão. As crianças cantam, dançam, pegam em tintas, sentem texturas e fazem as primeiras garatujas muito antes de dominarem a leitura e escrita. A manifestação expressiva e artística vai perdendo lugar ao longo dos anos de estudo, até que o aluno com dez ou doze anos para de dançar porque sente vergonha e para de desenhar porque diz não saber. Essa pausa está associada a várias questões, porém a maior delas pode ser a falta de identificação e pertencimento às diferentes manifestações artísticas e culturais. Os estímulos visuais que o professor apresenta nas diferentes fases de ensino interferem totalmente em como esse sujeito vai lidar com as próprias criações.

Se, por exemplo, como estímulo visual para aulas de desenho, é oferecido ao aluno apenas desenhos técnicos de Leonardo Da Vinci (1452-1519), ainda que sejam os esboços inacabados como cita Malraux, o estímulo vai inibir e não expandir. É necessário que haja apropriação de reproduções de desenhos de diferentes épocas e autores, ainda que em escalas desproporcionais, numa espécie de galeria de arte impressa em papel. Esse álbum de imagens permite à arte-educação movimentar a engrenagem da abordagem triangular: ver, fazer e contextualizar. E sendo assim, através do acesso a essas reproduções reunimos em nossa memória mais obras de arte do que um museu pode conter.

Dessa forma, a história da arte e as imagens de obras-primas oferecidas às crianças ajudam no entendimento delas sobre o lugar e o tempo que essas obras são situadas. Toda forma de arte parte de um significado e todos os significados possíveis vão fazer parte do entendimento do seu contexto. Os álbuns de fotografias de obras de arte e as pequenas galerias impressas chegam de diferentes maneiras, seja pelo arquivo exibido em vídeo pelo professor, seja pelos livros didáticos ou apostilas, seja pela rápida busca na internet. O fato é que o Museu Imaginário fica cada vez mais próximo da realidade de muitos dos brasileiros, um país com muitos estados e com inúmeras cidades do interior, das quais não possuem museu físico.

A metodologia e a abordagem de análises de obras clássicas e contemporâneas em sala de aula devem ser de escolha do professor levando em consideração a abordagem pretendida. O mais importante é que as obras de arte levadas para a sala de aula sejam analisadas e lidas como textos visuais. E essa leitura é enriquecida pela informação acerca do contexto histórico e social da imagem apresentada.

Portanto, para a sala de aula, a imagem é tudo, e nas aulas de arte as imagens funcionam como impulso ao processo criativo. Porém existe uma linha tênue que divide a função do professor da função do curador. Uma curadoria segue critérios diferentes de um planejamento de aula e essa diferença deve ser respeitada e entendida.

## **O MUSEU NA EDUCAÇÃO**

O museu enquanto espaço cultural físico tem papel fundamental na educação e sabendo dessa importância, oferece oportunidade de parceria com escolas. As visitas guiadas com turmas de alunos ocorrem com frequência em lugares onde o museu existe. Através de uma visita o aluno tem a oportunidade de ler uma obra de arte, ainda que seja com o direcionamento do monitor, o que ocorre na maioria das vezes, mas ainda sim, é uma primeira leitura, para que outras ideias e questionamentos possam surgir. O estreitamento de laços entre escola e museu torna o processo de alfabetização cultural mais rico e atrativo para o aluno, pois o contato visual direto com obras de arte é infinitamente mais significativo do que a página de um livro com a impressão da obra.

Muitos museus disponibilizam além de visitas guiadas para turmas de alunos, materiais didáticos destinados à professores que queiram aprofundar a visita e continuar a apreciação estética após a visita presencial. Os materiais são, em sua maioria, de boa qualidade e obedecem a critérios pedagógicos coerentes com o processo educacional.

O fato de associar o museu com a educação nos faz pensar o quanto existe de dinamismo nessa parceria. O museu enquanto espaço de intelectualização cultural assume assim um papel muito maior que simplesmente organizar e expor acervos. O cuidado com a história da humanidade e a forma de comunicação sobre a história são levadas em consideração quando o acervo almeja ir além da contemplação apenas. Dessa forma, como preocupa-se Malraux, o museu seria o lugar das coisas prontas e acabadas? Pensamos que não porque as infinitas comunicações e leituras fazem das obras de arte, objetos permanentes e atemporais. Nada pronto. A cada olhar uma nova possibilidade interpretativa e sensorial, tal qual a educação através da arte. Malraux ainda explica que uma obra feita não está necessariamente acabada e uma obra acabada não está necessariamente feita (pág. 54. 2011).

Faz-se necessário reafirmar que o hábito de visitar museus, de apreciar obras de arte e curadorias específicas de uma determinada exposição, pode surgir nas famílias, mas deve também ser estimulada dentro das escolas. As cores originais, a moldura, a marca de uma pincelada precisa não são aspectos secundários, como parecem ser nas reproduções. O prazer de admirar não pode ser substituído pelo prazer de simplesmente conhecer (Malraux, pág.86. 2011). A função do museu nessa perspectiva não é a de apenas reunir obras, mas organizá-las e apresentá-las de maneira comunicativa e expressiva.

## **O MUSEU IMAGINÁRIO DA SALA DE AULA**

O conceito de *Museu Imaginário*, de André Malraux, constitui na ideia de um conjunto

de obras de arte que fazem parte das lembranças e memórias de cada indivíduo, sem que os mesmos conheçam as obras em si de fato, mas apenas através do contato com a reprodução das imagens. O que poderia inibir um possível desejo de visitas presenciais a um museu, pode ao mesmo tempo ajudar na divulgação de obras e agregar conhecimento a inúmeros grupos de pessoas. O museu imaginário auxilia na arte-educação a medida que permite leituras e apreciações de objetos artísticos impossíveis de serem alcançados através do contato visual próximo. Conhecer obras de arte e grandes espetáculos sem pisar em teatros e galerias é a realidade de muitas pessoas que se interessam por arte e pela história da humanidade, e também realidade de alunos de escolas públicas.

Visto que a imagem na aula de arte faz parte do processo de ensino e muitas vezes é o fio condutor dos processos criativos dos alunos, é indispensável que a história da arte seja ensinada e contextualizada. Para isso existem legislações educacionais que visam garantir a entrega desse conteúdo aos alunos, como por exemplo, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação nº 9393/96 e a Base Nacional Comum Curricular (2017). Nesse espaço de ensino é possível identificar a existência do Museu Imaginário, através de álbuns de fotografias que reproduzem as obras de arte e até mesmo fragmentos estáticos de espetáculos de dança, teatro e música. Esses álbuns são materializados em livros didáticos, em banners, em apostilas, em pendrive e em tudo mais que o professor der conta de utilizar, pois a intenção dessa ação é democratizar as obras de arte. Pensando nesse contexto, fornecer contato visual, ainda que através de impressões, é o meio real de criar e manter o museu imaginário dentro da memória dos indivíduos.

Um ponto a ser discutido é a qualidade das impressões que vêm sendo apresentadas aos alunos e à sociedade de modo geral. Reproduz-se uma quantidade cada vez maior de obras que obedecem apenas aos critérios de divulgação e pecam por detalhes preciosos como por exemplo, cor e proporção. Se a reprodução de um registro rupestre ao lado da reprodução de um grafite contemporâneo brasileiro numa mesma página, permite a comparação, a discussão sobre manifestações artísticas e sobre o poder de comunicação da imagem, por outro lado, ela peca em apresentar registros artísticos sem proporções reais e com variações de cores que passam por tipo de impressões diferentes. Em um livro, as reproduções vêm geralmente no mesmo formato, uma escultura primitiva surge quatro vezes maior do que ela realmente é. As obras perdem escala e chegam a parecer fictícias. Isso quer dizer que é possível conhecer e apreciar uma obra de arte de várias maneiras, porém nem todas podem suprir a expectativa de experiência estética do observador.

Em consulta ao site de busca Google, por exemplo, pela obra "Sol Poente" da pintora brasileira Tarsila do Amaral (1886-1973), é possível encontrar a imagem disponível em várias plataformas. Apresento aqui, duas delas, onde é possível perceber a variação de cor, perda de nitidez e excesso de brilho, que pode ocorrer pelo tratamento de imagens impressas através de aplicação de filtros.

Sol Poente, 1929  
Tarsila do Amaral  
Óleo sobre tela  
54,00cm x 65,00cm



Reprodução fotográfica Eduardo Castanho/Itaú Cultural



Reprodução disponível no site Diário do Nordeste

"Sol Poente" é um dos quadros mais conhecidos de Tarsila do Amaral. Pintado em 1929, a obra apresenta um sol que se espalha em camadas vibrantes de laranja e amarelo, por todo o céu de uma paisagem natural povoada por formas que remetem a cactos e capivaras. Sol Poente marca o ápice da fase solar da artista. Em 2022, a obra fez parte de um escândalo envolvendo um roubo familiar, já que pertencia a um acervo particular. A obra foi resgatada pela Polícia Civil da cidade do Rio de Janeiro.

A apreciação da obra "Sol Poente" exposta aqui em duas versões visuais diferentes e acompanhada da descrição evidencia as divergências possíveis que ocorrem no âmbito de reproduções de obras de arte. Ao mesmo tempo mostra o quanto podemos conhecer sobre as obras de artistas sem nunca ter estado frente a frente com nenhuma delas. Quantas obras fazem parte da nossa memória e das nossas lembranças como objetos artísticos próximos sem nunca ter estado de fato, próximas de nós.

As vantagens e desvantagens da existência de um museu imaginário aparecem não só no ambiente escolar, mas também nos questionamentos sobre a existência do museu virtual, e nos princípios e meios condutores que possam ser utilizados em curadorias de um determinado acervo a ser exposto. Se por um lado as fotografias de obras de arte perdem cor, volume e formato, por outro lado a reprodução é a causa da nossa intelectualização. Ou seja, ainda que haja variações de apresentação de uma mesma obra, ainda assim a reprodução democratiza essa obra de forma a dar um lugar à ela em nossa memória.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista a existência de um movimento visual de reproduções de obras de arte em constante crescimento, é possível afirmar que existe à margem do museu, um vasto domínio de conteúdos artísticos manipulado pelo homem. O museu não é o lugar de armazenamento e esquecimento, ele é dinâmico e busca público. O

público, por sua vez, busca no museu o contato visual próximo com obras que ele já conhece, como se precisasse ver de perto aquilo que já conhece de outra forma. Sendo assim, muitos museus recebem pessoas em busca de apenas uma determinada obra, que sempre será a obra mais conhecida nacionalmente e mundialmente.

Portanto a existência do museu imaginário é algo precioso dentro de cada um de nós porque ele motiva a busca e essa busca, muitas vezes nos leva a mais descobertas, a mais acervos poucos divulgados pelos álbuns de fotografias de reproduções de obras de arte. A experiência estética alcançada em visitas ao museu não será substituída por museus imaginários, porém os museus imaginários podem nos levar para as visitas reais porque vai nos permitir ter a arte em nossa memória e em nossas lembranças. Por outro lado, o lamento da perda de qualidade, cor e proporção das obras que são apresentadas por meio de reproduções é real e por isso, preocupante. As considerações sobre esse pensamento tratam de buscar mais questionamentos e mais respostas sobre os dois pontos de vista. Não se finda aqui a dúvida de como proporcionar ao público, acesso à obras de arte que estão em diferentes lugares e contam diferentes histórias.

#### REFERÊNCIAS

MALRAUX, André. *Museu Imaginário*. Portugal: Edições 70 Ltda, 2011  
BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no Ensino da Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva Ltda, 2019  
OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2004  
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1633/sol-poente>  
<https://www1.folha.uol.com.br/webstories/cultura/2022/08/sol-poente-de-tarsila-do-amaral/>  
[https://www.google.com/search?q=sol+poente+tarsila+do+amaral&rlz=1C1CHZN\\_pt-brBR959BR959&sxsrf=ALiCzsamO37XXEAtE90-0cNFH-YmaGEIwg:1669405793990&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwi0utiajcr7AhUPppUChQBUdtIQ\\_AUoAXoECAMQAw&biw=1366&bih=568&dpr=1#imgrc=CZCApkQf\\_gENMaM](https://www.google.com/search?q=sol+poente+tarsila+do+amaral&rlz=1C1CHZN_pt-brBR959BR959&sxsrf=ALiCzsamO37XXEAtE90-0cNFH-YmaGEIwg:1669405793990&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwi0utiajcr7AhUPppUChQBUdtIQ_AUoAXoECAMQAw&biw=1366&bih=568&dpr=1#imgrc=CZCApkQf_gENMaM)  
[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19394.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm) <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>

#### AGRADECIMENTOS

AGRADECEMOS À CASA DO BAILE, PELO APOIO DURANTE A DISCIPLINA "COLEÇÕES: O INTERSTÍCIO DA CURADORIA, DO COLECIONISMO E DA PRESERVAÇÃO"; AO GRUPO DE PESQUISA ARCHE E AO CNPQ, AO PROJETO DURANTE, E À CAPES.

# 14.

## Arte, colecionismo e performance

Danieli Di Mingo<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

Este texto é um recorte do resultado de debates profícuos sobre os processos de musealização, considerando a coleção como narrativa, memória e poética, realizados no decorrer de disciplina acadêmica ministrada por Yacy-Ara Froner no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, intitulada "Coleção como prática coletiva". Junto a uma base de leitura pertinente; ao entendimento sobre performance, acrescida de estudos sobre o registro, busca-se discorrer, sobre Arte, Colecionismo e Performance, à luz de alguns autores, entre eles Jacques Derrida (1930-2004), Walter Benjamin (1892-1940), Gombrich (1909-2001) e André Malraux (1901-1976). Considerados como referenciais da narrativa hegemônica, os autores supracitados vêm, neste ensaio, corroborar com a perspectiva da arte de acordo com a conceituação dos museus vistos como instituições ocidentais surgidas no Período Moderno (considerado entre 1453-1789), a partir de doações de coleções particulares, os quais tratavam a arte como signo de erudição e distinção social<sup>2</sup>. Não se trata aqui de uma revisão bibliográfica, contudo, o objetivo do artigo consiste em contextualizar cada tema de modo que se possa interpretar a ligação entre eles.

Integrada à disciplina, a *12ª Edição do Festival Durante*, com o tema "Deslocamentos e descolamentos do território do corpo objeto: memória e performatividade", agregou às discussões sobre o interstício do Colecionismo, da Curadoria e da Preservação, os princípios narrativos do *corpore* artístico no sistema das artes a partir do crivo dos desvios.

### ARTE

"A arte existe porque a vida não basta" (2005). Esta frase dita pelo poeta maranhense Ferreira Gullar (1930-2016) para expressar sua percepção sobre as razões do ser humano criar coisas novas e fazer arte, recebe muitas interpretações. Ele continua quando diz que "o ser humano está sempre inventando a sua vida, portanto a arte não revela a vida, mas é mais uma forma de ver a vida" (2005). O ser humano tem a capacidade de criar e encontra formas de superar seus limites. Segundo o crítico de arte John Ruskin (1819-1900), "as grandes nações escrevem a sua autobiografia em três manuscritos: o livro dos seus feitos, o livro das suas palavras e o livro da sua arte."<sup>3</sup>

1. Artigo apresentado no âmbito da pesquisa de mestrado, intitulada "A formação das coleções e a construção da memória artística da cidade de Belo Horizonte", sob orientação do professor Dr. René Lommez Gomes.

2. De acordo com Bourdieu (2007), entende-se que a distinção social é o processo relacional por meio do qual os agentes e sujeitos sociais desenvolvem estratégias, práticas e dispositivos de comunicação para disputar conhecimento e reconhecimento dos seus referenciais distintivos no espaço social.

3. RUSKIN apud PROENÇA, 1994, p.06.



Williams<sup>4</sup> (1921-1988) nos apresenta a evolução da definição da palavra “arte” a partir de uma análise em que aborda o sentido e não somente o significado, demonstrando que os signos são moldados pelas mudanças sociais. Deste modo, ele certifica que a vida social e as mudanças nas sociedades norteiam o sentido de termos que vão sendo adaptados ou adequados à realidade que está inserida em cada época. Esta concepção nos interessa ao refletirmos sobre pensar a arte não somente como sendo estática, posta em obras artísticas, mas percebê-la como movimento onde os objetos figuram como atores na interação com os sujeitos que os observam. Para o autor, desde o séc. XIII o significado de arte refere-se a qualquer tipo de habilidade, derivando da última palavra rastreável em latim *artem*. Ele nos diz que, ainda no séc. XVI, qualquer pessoa habilidosa era considerada uma artesã ou artesão, e que até os finais do séc. XVII esta definição era utilizada para outros assuntos como a matemática, a medicina e atividades como a pesca com vara. Nas universidades medievais eram considerados arte, a lógica, a geometria, a aritmética, a gramática, a retórica, a música e a astronomia. Contudo, o sentido de “arte” foi sendo modificado e no séc. XVIII constitui-se a diferença entre artesão e artista, onde o primeiro seria o trabalhador manual especializado sem propósitos intelectuais. É no séc. XIX que o adjetivo “artista” passa a ser reservado para pintores, escultores, escritores e compositores, enquanto para outras especialidades como intérpretes, atores e cantores, o adjetivo era artista de espetáculos. Ainda segundo Williams (2007, p. 61), a expressão “sem arte” antes de meados do séc. XVII significava inábil ou destituído de habilidade, e posteriormente, sobretudo a partir do séc. XVIII, adquiriu um sentido positivo de habilidade criativa demonstrando como o sentido da palavra se altera em diferentes períodos.

Assim, a palavra “arte” foi sendo associada às diversas habilidades e trabalhos humanos com divisões fundamentais sobre produção, valores e propósitos. Neste ínterim insere-se para o resultado da arte o sentido à produção industrial ou o fazer em escala; de artesão a artífice, de artífice a operário. Toda obra de arte é um artefato signo da cultura material, mas com o advento da produção em série ocasionada pelo capitalismo, o objeto fruto de habilidade ora depende de seu propósito para ser discriminado entre objeto de arte e objeto utilitário. Surge, assim no séc. XIX, a diferenciação entre arte e belas-artes, quando o conceito de arte se generalizou, o qual relaciona-se com o desenvolvimento de cultura e estética. O autor, com a percepção sobre grupos ou formação cultural, entende que toda a produção artística pode ser considerada social, pois o artista nunca expressa um ponto de vista isolado e individual, expressa antes o ponto de vista do grupo ao qual pertence.

Outro autor, Giulio Carlo Argan (1902-1992), define duas delimitações para a arte: cronológica e geográfica. Acredita que a arte trata de manifestações que ocorreram desde a “mais remota pré-história até os nossos dias atuais” (ARGAN, 1992, p.13), considerando uma difícil delimitação cronológica para este fenômeno.

4. Raymond Williams, de origem galesa, foi um acadêmico, sociólogo e teórico da comunicação e da cultura, crítico de arte, contista e novelista. Participou ativamente do movimento operário, onde iniciou sua trajetória intelectual. Atuou junto aos partidos do campo progressista, incluindo o Partido Comunista da Grã-Bretanha, bem como, com o Partido Trabalhista Britânico. Sua trajetória e pensamento marxista estão refletidos em textos, nos quais aborda temas como política, cultura, literatura e cultura de massas (TAVARES, 2008).

Quanto à delimitação geográfica, Argan entende que a arte se encontra em “todas as áreas habitadas da comunidade humana, qualquer que seja o seu grau de desenvolvimento cultural” (ARGAN, 1992, p.13). Considera ainda que a arte consiste num modo de produção de valor entre outros, o que constitui uma forma paradigmática de trabalho.

De acordo com Gombrich (1909-2001), que faz uma crítica à noção de Arte com A maiúsculo dando uma elevação que a torna uma atividade pernóstica e presunçosa, fora da realidade e do acesso de todos. E afirma que não há arte certa ou errada tampouco jeito de se gostar e apreciar arte. “Não existe uma coisa chamada Arte. Só existem artistas.” (Gombrich, 1978, introdução)

A arte, pois, está vinculada à cultura humana como forma de expressão, como registro de sua existência, como testemunho, como manifestação de suas ideias. É a expressão da cultura humana manifestada por meio da música, da escultura, da pintura, do cinema, da dança, do canto. A arte só precisa fazer sentido. Fazer sentido para quem cria, também para quem a contempla. Contudo, que sentido é este? O que é fazer sentido quando se inventa coisas da vida para dar mais significado à vida? O que faz uma abstração do artista tomar forma e talvez sentido para outrem? Importa aí uma forma de comunicação que adentra o humano, que desperta nos indivíduos significados que remetem ao seu repertório, às suas vivências. A arte nos provoca a pensar, a descobrir outras ideias, a nos surpreender, compreendendo-a ou não. As muitas formas de arte reverberam realidades e abstrações de modo que os indivíduos sintam-se representados por aquele registro, seja de uma canção, de uma imagem, de um objeto ou de uma performance. O fazer sentido da arte relaciona-se com o sentir do humano.

## MUSEUS E COLECIONISMO

A humanidade está presa em um lugar no espaço-tempo, somos seres sociais condicionados aos territórios e às passagens. Isto significa dizer que tudo o que está tem um tempo de duração: a vida, os objetos, as expressões humanas. A humanidade é fascinada pelo tempo enquanto o teme porque é efêmero. Assim, podemos nos referir aos museus como sendo o local onde ficam abrigadas coleções para preservação da cultura material<sup>5</sup>, para pesquisa e exposição, momento da comunicação das coleções museais com o público. Mais do que isso: os museus são espaços institucionalizados, fechados ou não, onde preservamos a história, a cultura e as ideias. Os museus são os lugares onde estão preservados e salvaguardados objetos que registram a relação entre o Homem e a realidade.

Como locais para acomodar espacialmente as coleções de forma organizada, os museus surgiram para os eruditos que podiam coletar e guardar exemplares da

5. Entende-se por cultura material todo tipo de patrimônio cultural concreto de determinado povo; são elementos materiais que ajudam a identificar e caracterizar um grupo social e sua história. Toda materialidade é revestida de intangibilidade.

realidade. Contudo, ao longo do tempo, os museus foram sendo transformados, no sentido de tornarem-se mais inclusivos e polifônicos, abertos ao diálogo crítico, integrando a preservação do passado com o presente com a prospecção para o futuro. O mundo dos museus evoluiu amplamente com o tempo, tanto do ponto de vista de suas funções quanto por sua materialidade e a dos principais elementos que sustentam o seu trabalho.

Os museus trabalham com os objetos que formam as coleções e, por conseguinte, formam seus acervos por meio de diferentes processos. Estes processos incluem aquisição, salvaguarda e descarte de objetos. Dentre essas formas de aquisição, o recebimento de objetos advindos de coleções particulares figura de maneira marcante nos museus. As coleções dentro dos museus devem ser conservadas de acordo com procedimentos e técnicas desenvolvidas e apropriadas para que os museus cumpram o seu compromisso de salvaguardar e preservar o patrimônio cultural a ele conferido. Variados são os objetos e as coleções musealizadas, o que deriva em diferentes tipologias de museus.

O colecionismo está diretamente atrelado aos museus, especialmente aos museus de arte. A formação das coleções de arte no Brasil tem o mesmo habitus de outros lugares: aqueles que têm maior poder aquisitivo têm a possibilidade de apreciar e adquirir objetos e obras de arte. E assim foram se formando coleções particulares que, em algumas circunstâncias, foram ora doados, ora negociados com instituições de preservação, sendo os museus essas instituições privadas ou públicas.

De uma forma geral, a coleção significa um conjunto ou uma reunião ordenada de objetos de interesse científico, cultural ou estético. Busca-se, neste texto, aproximar a aceção de coleção aos museus e à prática do colecionismo, haja vista estarem as coleções no cerne dos museus. As coleções passam da esfera privada para a esfera pública, com isso os museus são herdeiros de muitas coleções particulares. Na Era Moderna<sup>6</sup> a prática do colecionismo ganha expressão quando os nobres e a crescente burguesia passam a perceber o potencial das artes e das ciências como artifício político e econômico. Deste modo, o Renascimento é forjado pelas coleções principescas acondicionadas nas Câmaras de Maravilhas e nos Gabinetes de Curiosidades. Os colecionadores acumulavam ou guardavam objetos de naturalia e artificialia de acordo com suas lógicas de organização e essas coleções privadas foram ganhando contornos artísticos e registros, como os catálogos *raisonné*. Neste contexto, o conceito de coleção vai sendo alterado ao longo do tempo de acordo com o entendimento que ora se aplica às práticas sociais de então. Segundo Desvallées e Mairesse (2013, p. 32)

uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos etc) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabiliza por reunir, classificar, selecionar e

conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. Esta formação conjunta de objetos deve ser significativa e coerente.

Outro conceito define coleção como qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial em um local fechado e preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público (POMIAN, 1984). Inclui as bibliotecas e os arquivos em sua definição, diferenciando-os por suas especificidades; e discute o valor de troca e o valor de uso dos objetos afirmando que os objetos dentro de uma coleção perdem seu valor utilitário, o que lhe dá o status de objeto de coleção. Em uma coleção, um objeto pode ser interpretado de diferentes maneiras se for trocado de posição, como também adquire outro sentido quando é deslocado para outras coleções. Isso nos leva a outra reflexão de Pomian que diz sobre o visível e o invisível nas coleções:

As coleções – pelo menos aquelas que foram passadas em revista, porque a interpretação daquelas que se formam nas sociedades modernas do Ocidente ainda está por fazer – são apenas uma componente daquele leque de meios usados para assegurar a comunicação entre os dois mundos, a unidade do universo. Compreende-se então a diversidade dos objectos que as formam, dos locais onde se encontram e dos comportamentos dos seus visitantes, diversidade que corresponde aos vários modos de opor o invisível ao visível, e que não exclui todavia uma homologia das funções mas, pelo contrário, é ela própria um sintoma disso. Todas as coleções estudadas cumprem uma mesma função, a de permitir aos objectos que as compõem desempenhar o papel de intermediários entre os espectadores, quaisquer que eles sejam, e os habitantes de um mundo ao qual aqueles são exteriores (se os espectadores são invisíveis, trata-se do mundo visível e vice-versa). Mas esta função diversifica-se em múltiplas funções homólogas pelas razões apenas expostas. (POMIAN, 1984, p. 67)

Para Benjamin (2009, p. 239), “coleccionar é uma forma de recordação prática, e de todas as manifestações profanas da proximidade, a mais resumida. Portanto, o ato mais diminuto de reflexão política faz, de certa maneira, época no comércio antiquário”. É o entendimento de que uma nova função é estabelecida para o objeto quando este é dissociado de sua utilidade original. Isso acontece quando o objeto é inserido em uma coleção.

De acordo com Froner (2015, p. 167), “há um paradoxo na arte de colecionar: vítima da seleção, congelado e destituído de sua função, o objeto morre em relação à sua essência e presença no mundo. O ato de colecionar condena e torna evidente o deslocamento do objeto no tempo, determinado seu passado, no mesmo momento em que distancia o objeto do espaço social, e de sua função.” Pode-se depreender disso que as coleções ao mesmo tempo em que mantêm os objetos estanques em um universo e tempo definidos, permitem ao serem vistos que sejam suscitadas

6. É percebida como o período que vai do séc. XV ao XVIII, sob a perspectiva europeia, situado entre a Idade Média e a Era Contemporânea.

memórias de tempos diferentes, porém remetendo a passados distintos de sujeitos diversos, de memórias individuais à composição de uma memória coletiva.

## PERFORMANCE

Pensar em coleções de arte pode nos provocar asfixia ao imaginá-las guardadas em caixas ou em salas, ou despertar em nós encantamento e liberdade por sua exposição e estéticas variadas. O que dizer dessas sensações que coleções e obras de arte nos propiciam?! Os acervos musealizados somente são ativados, ou seja, realizam a sua função social ao serem vistos, pesquisados, ao serem acessados. As coleções reafirmam seu valor latente no momento em que são visitadas e fruídas. Os objetos e as obras musealizadas são portadores de histórias, de vida, ao contrário do senso comum ou de pensamentos obsoletos que podem se equivocar em repetir que os museus são lugares de coisa velha, sem usos, mortas. Cabe aqui destacar que, quando o objeto entra no museu ele não “morre” ao perder a sua utilidade. Na verdade, ele continua sua existência sob outros aspectos, tem sua vida estendida com os olhares, interpretações e ressignificações colocadas sobre ele, tanto pelo museu como pelo público, que também o faz.

Derrida (2001) nos diz que o “mal do arquivo”, aqui entendendo arquivo como coleções, que essa memória preservada por meio da cultura material, sejam documentos ou objetos, está de alguma maneira sob a tutela de instituições específicas que detêm a escolha de como organizá-las, interpretá-las e construir narrativas. Denota uma discussão sobre quem tem o poder sobre a memória e como isso se dá, falando em verdade material e verdade histórica. O autor faz uma crítica à concepção de arquivo quando evoca os arcontes, que no contexto grego eram os magistrados, “aqueles que comandavam” e não tinham apenas o privilégio da guarda de documentos, mas também exerciam sobre eles “o direito e a competência hermenêuticos”. Quem detinha os arquivos tinha o poder de interpretá-los.

(...) o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do arkheion grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse lugar que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os arcontes foram seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. (DERRIDA, 2001, p. 12-13)

Diante disso, pode-se reportar aos museus no que diz respeito à política de acervo,

a escolha do que será preservado; à expografia, as exposições e as narrativas produzidas; à documentação museológica, como serão feitas as pesquisas e o que ficará registrado. Os museus são campos políticos, considerando-se que as instituições de memória são detentoras de informação, de signos e símbolos que representam a identidade de grupos sociais. Com isso, as narrativas criadas a partir de seus acervos, de suas coleções, são uma forte ferramenta de afirmação de ideias coletivas. Independentemente se se trata de um passado longínquo ou não. Pensar as escolhas que são feitas nas instituições de memória pode provocar um deslocamento no sentido da preservação da memória e do patrimônio para a sociedade; quando não se pensa a sociedade como um todo, mas partes dela as quais são consideradas interessantes de serem perpetuadas pela materialidade presente nos museus. História, memória e poder estão vinculados às instituições de preservação.

A esta constatação recorreremos novamente a Derrida (2001) para refletir sobre a menção à pulsão de morte dos arquivos, ou coleções, com o congelamento da memória.

(...) Como a pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição (Destruktion), ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como mneme ou anamnesis, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à mneme ou à anamnesis; (...). Pois o arquivo, (...), não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. (DERRIDA, 2001, p. 22)

Se se destrói o arquivo ocorre uma amnésia? A este pensamento nos voltamos para as performances, que acontecem e não se pode arquivá-las ou guardá-las em coleções. A não ser por meio de registros. (...) A pulsão de morte não é um princípio. Ela ameaça de fato todo principado, todo primado arcôntico, todo desejo de arquivo. É a isto que mais tarde chamaremos de mal de arquivo (DERRIDA, 2001, p. 23).

Outra perspectiva sobre a qual se reflete é a performance dos objetos que compõem as coleções. A interação entre sujeito e objeto, a relação entre o espectador e as coleções, pode ser considerada como uma performance proveniente de uma mediação implícita na qual o objeto materializado e revestido de significados desperta no sujeito memórias que o fazem se voltar para universos pessoais. Uma performance é uma ação criativa,

é um ato inventivo único, presencial, perceptualmente denso e, portanto, irreproduzível, para sempre perdido na cadeia irreversível dos acontecimentos; um evento corpóreo e contingente que se realiza diante de testemunhas concretas como uma experiência imediata e intransferível. (...) a atividade performática é vista como uma ocorrência ou execução de

uma notação prévia e relativamente organizada; uma espécie de encenação repetível que atualiza, por meio de conformidades minimamente codificadas, a condição virtual de uma obra preexistente que nela se manifesta. (FREITAS, 2022, p.05)

Refletir sobre os objetos, as obras de arte e as performances na arte em consonância com os sujeitos, aproxima-se do pensamento de Malraux (2011) a respeito da interação entre museu real e museu imaginário, onde o autor elabora o conceito de que um conjunto de imagens vistas em um museu forma o repertório visual do ser humano. Por meio de reproduções do que é exposto pode-se reproduzir também uma coleção de imagens vistas, o que leva ao conceito de museu imaginário. Pois, se o sujeito não visitou de fato determinados lugares mas tem acesso a reproduções imagéticas de obras de arte, ele pode formar em sua memória uma coleção imaginada.

A reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a ou sugere-a. (...) Leva-nos a contemplar as obras-primas que nos são acessíveis, não a esquecê-las; e, sendo acessíveis, que conheceríamos nós sem a reprodução? Ora, a história da arte nos últimos cem anos, desde que escapa aos especialistas, é a história do que é fotografável (MALRAUX, 2011, p. 121).

O autor problematiza o significado de museu na sociedade diante das novas possibilidades de reprodução de imagens, como a fotografia, o que permite a multiplicação de obras de arte emblemáticas. E considera o museu um confronto de metamorfoses, o museu como o princípio e o fim do modelo de sacralização das coleções, donde retira a sacralização do objeto, mas não a sua aura. Uma forma de despertar o imaginário da arte nos espectadores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendeu-se neste ensaio estabelecer uma interligação entre as temáticas Arte, Coleccionismo e Performance como uma proposição para refletir em torno da arte estagnada, da arte em movimento e do movimento entre espectador, sujeito social, e as diversas formas de arte.

Observa-se nas três temáticas a cultura material imbricada da intangibilidade da memória e de percepções. A arte das performances, a arte dos objetos, a arte da fotografia, são apresentadas em diferentes suportes.

O homem e o artefato constituem um par inseparável que caminha em direção a uma dupla de evolução. Todas as esferas – biológica, psicológica e social estão constantemente permeadas pela massiva presença do objeto, comprovando que não há atividade humana que dispense o suporte material, a começar da sua condição mais básica: a do espírito existir e, sobretudo, manifestar-se. (DOHMANN, 2013, p. 31)

O caráter estético da arte, a sua função social e todos os sentidos dados por ela à realidade fazem com que novas possibilidades sejam pensadas para a preservação das memórias individuais e da memória coletiva. O sentido de preservação acompanha o colecionismo na busca por acumular e guardar exemplares da vida comum.

Assim, é possível compreender as movimentações, os deslocamentos e os descolamentos de sentido e de suportes na afluência de interesses da humanidade em criar, em preservar, em se compreender, em registrar, em promover fruição, e ainda, em pensar práticas que possam perpetuar-se no tempo e no espaço.

Importa, pois, refletirmos sobre as temáticas apresentadas confrontando-as entre conceitos de hegemonia, colonialidade, imperialismo, de um lado, e, de outro, interação sociedade-instituições de memória, repertórios pessoais e construção coletiva da memória. Dentro de uma articulação social possível, de modo a provocar um movimento cultural de inclusão e acessibilidade para a contínua construção da sociedade, com base em estética, informação, conhecimento e pensamento crítico.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna - do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo : Cia. das Letras, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador*. In: Obras Escolhidas II. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOURDIEU, P. *O Amor pela arte*. São Paulo: EDUSP, Porto Alegre: Zouk, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed). *Conceitos-chaves de museologia*. Tradução e comentários Marília Xavier Cury e Bruno Brulon. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, 2013.
- DOHMANN, Marcus. *A experiência material: a cultura do objeto*. Rio de Janeiro: Rio books, 2013.
- FERREIRA GULLAR - *A necessidade da Arte*. Direção: Zelito Viana. Produção: Mapa Filmes. Plataforma: Canal Curta!. Publicação: 2005. Duração: 18 minutos. Disponível em: [https://canalcurta.tv.br/filme/?name=ferreira\\_gullar\\_a\\_necessidade\\_da\\_arte](https://canalcurta.tv.br/filme/?name=ferreira_gullar_a_necessidade_da_arte). Acesso em: 22 de Nov, 2022.
- FREITAS, Artur Correia de. *Reperformance: a presença em questão*. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.
- FRONER, Yacy-Ara. *Coleção e arquivo como prática coletiva: a narrativa: a retórica e o semiológico*. In: Revista Pós, n.9, Belo Horizonte: UFMG
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1978.
- MALRAUX, A. (2011). *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70.
- POMIAN, Krzysztof. Memória. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2000. Vol. 42.
- PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- TAVARES, Hugo Moura. *Raymond Williams: pensador da cultura*. Revista Ágora. Vitória, 2008. pp. 2-27.
- WILLIAMS, R. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

## AGRADECIMENTOS

AGRADECEMOS À CASA DO BAILE, PELO APOIO DURANTE A DISCIPLINA “COLEÇÕES: O INTERSTÍCIO DA CURADORIA, DO COLECCIONISMO E DA PRESERVAÇÃO”; AO GRUPO DE PESQUISA ARCHE E AO CNPQ, AO PROJETO DURANTE, E À CAPES PELA BOLSA DE MESTRADO.



**ENTRETECENDO NARRATIVAS:**  
UMA DANÇA DE VOZES E EXPERIÊNCIAS

No éter radiante da conversa, vozes entrelaçam-se em uma sinfonia única, revelando a magia da performance e do corpo como expressão artística. Na dualidade do ser, performances transcendem conceitos binários, desafiando mentes acostumadas à rigidez. O corpo, veículo de expressão, metamorfoseia-se, navegando por entre a construção identitária e os trânsitos pessoais.

**A DANÇA DA DESCONSTRUÇÃO:**  
LÚDICO E PESADO COMO FIOS CONDUTORES

No território das performances, a dicotomia entre o lúdico e o pesado emerge como fio condutor, explorando a capacidade de uma ação performática em ser, ao mesmo tempo, uma brincadeira e um mergulho profundo na psique coletiva. A água, multifacetada, torna-se metáfora para a diversidade de relações, desde o lúdico ao sério, revelando camadas inesperadas da experiência humana.

**O ENTRELAÇAR DA ACADEMIA E DA ARTE:**  
PESQUISA E VIVÊNCIA COMO TERRENO FÉRTIL

No caleidoscópio de expressões, o artista se lança ao desconhecido, explorando os limites da linguagem e da compreensão. A pesquisa sobre os processos criativos, longe de ser uma jornada linear, é um convite à imersão nas múltiplas camadas da existência. O jogo entre o lúdico e o sério, o festivo e o trágico, tece uma tapeçaria de narrativas que desafia a simplicidade das categorias pré-estabelecidas.

## O CAOS POÉTICO DA ARTE:

### IMPROVISO E LIBERDADE NA EXPRESSIVIDADE SINGULAR

Na atmosfera radiante do diálogo, as palavras dançam no éter, revelando a expressividade singular de cada participante. A improvisação se torna a essência, um convite para a celebração do efêmero. A busca incessante por sentir cada nuance da existência, mesmo nos momentos mais caóticos, transforma-se em um ato de resistência contra a monotonia.

## A SINFONIA DA INTENSIDADE:

### UMA DANÇA CAÓTICA NA EXISTÊNCIA

No centro desse caos poético, a arte emerge como um eco de paixões incontidas. A performance, efêmera e visceral, desafia a lógica e dá espaço para a revelação do inexplorado. O convite para criar trilhas sonoras para a vida torna-se uma ode à espontaneidade, um mergulho profundo nas águas do sentimento.

Nesse diálogo etéreo, a conversa desvela uma tessitura de sentidos, explorando o poder transformador da arte no contexto urbano. O festival, palimpsesto de expressões, oferece um espaço para experimentação, um convite à interação profunda. A música, elemento intrínseco, busca uma aproximação única, indo além da performance convencional. Livros, como testemunhas e agentes, incorporam reflexões e poesias, ampliando o alcance da experiência.

A gratidão permeia as palavras, um reconhecimento da importância de cada participante nessa jornada. A experiência artística é celebrada como uma oportunidade de manifestação singular no tecido da cidade. A voz, potente e marcante, reverbera nas memórias, construindo uma narrativa coletiva. A vida do festival persiste, continuando a ecoar em cada interação, em cada encontro.

# 16.

## Entre nuvens: experiência de registro em um “não lugar-imersivo”

Tiago de Castro Hardy

### INTRODUÇÃO

A internet, cada vez mais presente nos espaços, proporciona uma interação do público e impulsiona a extroversão da cultura, colocando muitos desafios concernentes às questões relacionadas à memória e à identidade cultural, que vêm sendo exploradas por interesses comerciais e políticos, em uma sociedade globalizada e consumista. Atualmente, aplicativos e websites permitem criar espaços digitais/virtuais, nos quais as imagens, informações, memórias e experiências podem ser compartilhadas, proporcionando novas formas de consumo e de conhecimento cultural. As incursões 360° são exploradas por plataformas sociais como Youtube, Facebook e o Google sob formatos espetaculares, assim como as experiências sociais imersivas no Metaverso. Este artigo relata o processo de registro em câmera 360 de uma palestra e uma performance realizadas no “12º Festival Durante,” esboçando a possibilidade de utilizar a tecnologia imersiva em favor do registro/arquivo da performance e da palestra, considerando a problemática geral da relação entre presença e arquivo no campo das atividades performáticas e as relações da memória, do corpo e do espaço (virtual).

Francesco Napoli (2021), organizador do “Festival Durante,” busca na arte a experiência da “vivência corporificada” e “as habilidades particulares, ou o específico de cada trabalho artístico” a qual o autor relata como lentes de aproximações e afastamentos (abeiramentos)”. Ainda segundo o autor “O corpo que vivencia a arte é interpelado pelo acontecimento artístico e não pela teoria ou crítica sobre a arte e sua perspectiva” Napoli (2021, p.47).

O espaço virtual ou o “lugar” na internet é a conexão, o acesso em tempo real (ou não), alterando as percepções de espaço tempo. O Festival de “videoperformance” proposto por Francesco Napoli (2021), discute essas relações de lugar e tecnologia, ou o que o autor, seguindo Silvano Santiago (2000), chama de “entre-lugar”:

As apropriações hoje se diferem das apropriações modernas tal como elas foram concebidas na década de 1960, a partir de uma mudança de lugar. As apropriações feitas pelas neovanguardas, por exemplo, persistem e são ativas, mas mudaram de lugar, estão agora num “entre-lugar”, esse no qual habilidades particulares são capazes de inventar possibilidades de descolonização do olhar, tanto no sentido tecnológico, quanto existencial. Reelaborar os conceitos modernos, como o de apropriação, é uma tarefa fundamental na contemporaneidade, que tento fazer nesse trabalho por meio de um festival de videoperformance. (NAPOLI, 2021, p.58).

Diversos autores enfatizam que a relação com a tecnologia é um processo que envolve, além desta, a sociedade. Feenberg (2004) afirma que o mundo da tecnologia é o meio no qual os agentes interagem com o computador, e este mundo adquire significados a partir deste processo. Latour (1993) também valoriza os aspectos sociais da tecnologia que, para ele, se aplicam a uma forma particular de explorar a existência do próprio “ser”: a tecnologia seria o “outro”, entendida como uma forma de mediação de experimentos tecnológicos. Levy (1993), por sua vez, destaca a importância desta mediação: “Uma interface homem/máquina designa o conjunto de programas e aparelhos materiais que permitem a comunicação entre um sistema informático e seus usuários humanos (LÉVY, 1993, p. 108). Trata-se, portanto, de uma racionalidade que cada vez menos percebemos visualmente e que cada vez mais se incorpora aos nossos hábitos (SANTAELLA, 2013).

Com isso, a *Artificial Intelligence of Things (AIoT)*<sup>1</sup> muda as relações entre o homem, o espaço e objetos que, segundo Beiguelman (2016), caracterizam um “nomadismo tecnológico”, os celulares redimensionam a discussão da cultura para escalas de telas que cabem no bolso, impulsionados pela expansão dos raios de cobertura 5G e pela popularização dos recursos de geolocalização.

Sendo assim, se podemos arquivar lembranças e momentos na “nuvem”, as relações de memória (mesmo que do “outro”), podem ser revividas e experimentadas em outro espaço/tempo? É possível perceber a “aura” artística em um espaço virtual em algum (“entre lugar”)? “longe é um lugar que não existe”?

### “ENTRE NUENS E MEMÓRIAS”

Conforme Halbwachs (1968, p.133) “lembrar não é reviver”, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens de hoje as experiências do passado, pontuando a diferença entre a história documental e objetiva. Já Ortiz (1992, p.7) diz que a lembrança existe em função dos grupos e que para a memória ser vivenciada, necessita de uma “referência territorial e sendo atualizada em um espaço comum.” A questão é se este espaço comum poderia ser em um espaço imersivo na Internet.

Bauman (2012, p. 28) explica que as mensagens costumavam circular dentro das comunidades, contribuindo para um processo de “memorização seletiva”, mas já na “cultura moderna”, a crença no progresso, a busca da inovação, a objetividade, os novos meios de transporte e de comunicação alteraram a forma de divulgação do conhecimento e das informações, proporcionando uma mudança na experiência e na percepção do tempo e do espaço transformando o “futuro presente para o passado presente” Huyssen (2007).

As descontinuidades aprofundadas nos sécs. XVIII e XIX trouxeram alterações profundas na escala da relação homem-natureza, mediada pelas inovações tecnológicas em velocidade crescente: eletricidade, mídia e comunicações (telégrafo, cinema, rádio, telefone, cinema, fotografia), transportes (automóvel, trem, navegação a vapor), medicina etc. Posições como Fordismo e Taylorismo num espaço tecido e regido tecnocraticamente por organizações corporativas num cenário em que ocorrem duas guerras mundiais, passaram a multiplicar e reproduzir em série eventos de desumanização e reificação em escala global (GONÇALVES, 2014).

Dessa forma, a partir do momento em que a memória transcende seu local original, perde referência territorial, a vivência dos grupos e suas lembranças. A memória passa a ser selecionada por quem as expõe. Bauman (2012, p. 28) observa que a distância geográfica possibilitava a manutenção de identidades culturais e com o surgimento da rede mundial de computadores, a barreira espacial entre os movimentos tende a diminuir e as trocas de informações passaram a ser quase que instantâneas e disponíveis de forma global. Já Gonçalves (2014), citando Rubin, destaca que:

O esforço exigido pelo trabalho cultural parece dar lugar a uma assimilação leve, e mesmo plena de divertimento, da cultura. A cultura parece convergir para o lazer. Não por acaso, cultura, entretenimento e turismo conformam um amalgama poderoso na situação contemporânea... (RUBIN, 2002, apud (GONÇALVES, 2014)

A curadora do festival Durante, professora Yacy-Ara Froner (2015) afirma que no contexto da comunicação massiva e da indústria cultural, os espaços de exposições, coleções e arquivos mantêm a narrativa, mas por outro lado, congelam o tempo, colocando em dúvida o conhecimento didático e as interpretações científicas.

Ossignossomente existem em um espaço de permuta gerenciado por de uma cadeia organizada - e desorganizada - de textos, subtextos, meta-textos agenciadores, potencializadores e, por oposição, despotencializadores de significados (FRONER, 2015, p.175).

O estado da arte das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) atrai novos públicos e proporciona formas diferentes de acesso à cultura e lugares, mesmo que virtualmente. Desta forma, o meio digital pode facilitar o acesso ao conhecimento de acervos de vários lugares do mundo, “tornando em área de contato, de tradução de dois espaços, de um código para o outro, do analógico para o digital, da máquina para o homem” Lévy (1993) propiciando desta forma novas interfaces para o arquivo, estudo e a extroversão cultural.

A cultura digital, Segundo GUASH (2011), gera uma nova “cultura da memória” fazendo com que a digitalização dos materiais armazenados significa “transarquivamento: a organização da memória dá lugar às etapas de circulação, mais construtivas do que reconstrutivas”. Ainda segundo GUASH (2011), as histórias

1. Representa a fusão da Inteligência Artificial (AI) com a Internet das Coisas (IoT), criando um sistema mais integrado e autônomo.

e as memórias pessoais mudam à medida que são contadas e continuam a mudar à medida que são contadas novamente, Benjamin (2009) diz que o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las no nosso espaço (e não nos representar no espaço delas), afirmando que a presença física da pessoa é o que permite sentir a “aura” do objeto. Para Napoli (2021), a “perda da aura não deve ser compreendida como o único destino da arte moderna e contemporânea o autor cita (GROYS, 2015,p.87), que afirma que o nosso tempo “(...) desempenha o complexo papel de remover de locais e colocar em novos locais, de “desterritorialização” e “reterritorialização”, de remover e restaurar a aura”.

Segundo Benjamin, somente através do flâneur que a aura emerge novamente. Groys traz a ideia benjaminiana para os dias de hoje: “No entanto, agora está claro que a instalação pode ser contada entre as figuras de iluminação profana, porque transforma o espectador em flâneur”(GROYS,2015,p.86). Dessa forma, se faz necessário que o público se desloque até as obras para vivenciá-las. Isto, segundo Groys, a partir de Benjamin, reativaria sua aura. Uma instalação, dispositivo muito utilizado por Oiticica, por exemplo, chama o espectador a adentrá-la e vivenciá-la naquele aqui-agora irrepitível, transformando tal espectador em flâneur (Napoli 2021, p.118).

Conforme previa Negroponte (1995, p. 159), “a vida digital exigirá cada vez menos que você esteja num determinado lugar e a transmissão do próprio lugar vai começar a se tornar realidade”, esse fato foi impulsionado pela Pandemia da COVID-19 que acelerou de certa forma a comunicação e a interação digital virtual. O isolamento social, medida adotada para a contenção do vírus, impulsionou as comunicações entre as pessoas via internet em tempo real, fazendo com que encontros, shows, compras etc., passassem a fazer parte de um novo modo de viver.

Essa circunstância específica, impulsionou o acontecimento da décima primeira edição do Festival Durante, o qual foi apresentado com performances exibidas online, sendo um novo modo de apropriação o qual fez segundo as palavras do Organizador:

percebi que o que faz com que a performance consiga se emancipar da vida - que já integra o conteúdo digital, esse no qual a performance vai disputar seu lugar - é justamente um novo modo de apropriação, que se difere dos anos 1960 e que caracteriza a arte de nosso tempo (NAPOLI 2021, p.58).

Surge um desejo de pensar possibilidades de propostas artísticas que fossem capazes de driblar o isolamento social sem transgredir as normas sanitárias, ao mesmo tempo em que denunciasses as contradições que a realidade evidenciava (NAPOLI 2021, p.170).

Se partirmos do preceito que a performance é uma arte do aqui-e-agora, imediata que age no tempo diante de testemunhas oculares, Freitas discutindo sobre as questões sobre “reperformance” observa que:

Num mundo hipermediatizado como o nosso, é compreensível a simpatia nostálgica angariada por essa visão, como se a potência da experiência ao vivo, essa bisneta da aura de Benjamin, fosse ou pudesse ser a panaceia de uma vida medíocre, no sentido de mediana, porque afogada no oceano ordinário de telas, logins e redes sociais (FREITAS, 2022, p 6).

As memórias da performance seriam apenas dos que tiveram a oportunidade de assistir e vivenciar o momento? A performance estaria predestinada a desaparecer?

Assim como na história oral, a autenticidade do testemunho não depende da legitimidade da experiência. Performances vistas in loco, quando revisitadas na “tela da memória (*memory screen*), são tão subjetivas e valiosas quanto uma imagem fotográfica ou um vídeo” (Jones,1997, p.12 apud Freitas 2022). Sendo assim, Napoli (2021) observa que:

Entendo que a arte e, mais precisamente a performance, se torna lugar exuberante para gestos, ações, intervenções, apropriações e reflexões descoloniais. Aquilo que existe entre a arte e a vida se torna o “não-lugar” que a arte forja e se permite inventar livremente, rompendo com a própria noção de arte e, paradoxalmente, se discernindo da vida por meio de um gesto artístico. Mais precisamente a performance, pois como a revolução digital nos impele a transformarmos nossa vida em conteúdo digital, se valendo das mesmas plataformas por meio das quais a própria performance também acontece, há um imbricamento entre “mundo digital”, “mundo real”, arte e vida (Napoli 2021, p.58).

Com isso, o registro da performance com a utilização de recursos como vídeos, fotografias, anotações etc. fazem com que a performance sobreviva culturalmente cumprindo o papel discursivo tão importante quanto a presença diante da ação, mesmo que a experiência de uma fotografia ou de um texto seja diferente da experiência ao vivo.

### **“ENTRE LENTES E TELAS”**

Atualmente a “Inteligência Artificial das Coisas” (AIoT) altera o modo como as pessoas acessam o conhecimento, armazenam, recuperam e compartilham de dados (SANTAELLA et al, 2013, p.29). Surgindo uma nova “possibilidade de interagir com os dados no espaço público, criando estratégias de participação mediada digitalmente no espaço”(COLANGELO e DAVILA, 2012 apud BEIGUELMAN, 2016, p. 13). A informação e o conhecimento em um mundo ubíquo passam a ser cada vez mais seletivas. Dessa forma, quem apresenta ou disponibiliza a informação tem o poder de apresentá-la em acordo com “esquemas culturais” de quem as busca. Essa constatação demarca a ingenuidade \_\_ ou o oportunismo \_\_ do postulado de uma “neutralidade técnica” da organização da informação” (ALMEIDA e GIULIA, 2008, p.8).



O estado da arte da internet permite o compartilhamento de vídeos de alta qualidade, realidade virtual e simulações 3D (possibilitados pelos avanços das tecnológicas). Hoje a Web 3.0 ou Web Semântica permite a criação do Metaverso, o qual é uma experiência imersiva que permite a interação entre seus usuários sem um objetivo específico tais como reuniões, apresentações artísticas, jogos online, entre outras inúmeras possibilidades. Outro recurso digital que está sendo discutido e experimentado atualmente são os Non Fungible Tokens (NFTs) que consistem em um registro permanente e confiável que conecta uma arte digital, ou cryptoart, ao seu proprietário.

Já no mapa imersivo do google street view, há diversas possibilidades e informações sobre o local pesquisado o qual também permite visitar espaços e andar pelas cidades com a visão 360 e em realidade virtual. Além de ser lúdico e funcional, este recurso também deve ser considerado como um registro/arquivo, possibilitando revisitar espaços que um dia existiram e foram destruídos, como está ocorrendo na invasão Russa na Ucrânia desde o início do ano de 2022 (Figura 1).



Figura 1 – Fotomontagem da imagem imersiva do Google e registro de ataque Russo  
Fonte: Captura do street view e <https://ndmais.com.br> Foto: Sergey Bobok/ AFP/ND

Além de poder visitar os espaços registrados pelo Google em diferentes datas, outro recurso interessante que o ambiente do *street view* permite é a possibilidade de arquivar seus próprios registros e experiências com o local visitado e ainda compartilhar com outros usuários da plataforma.

Sendo assim, o recurso do registro em 360° possibilita o usuário revisitar lugares com memórias próprias, uma lembrança afetiva do espaço, mesmo que em realidade virtual. Outra plataforma interessante que utiliza os recursos 360° é o *Google Arts and Culture*, que permite a visita imersiva em museus de diversas partes do mundo.

Atualmente, a tecnologia digital oferece aplicativos e websites que permitem criar espaços digitais/virtuais, nos quais as imagens, informações, memórias e experiências podem ser compartilhadas, proporcionando desta forma, novas formas de consumo e de conhecimento cultural, auxiliando na divulgação e no acesso à cultura. Por outro lado, serviços e redes sociais como o Google, Facebook, Youtube e Instagram estão assumindo no meio digital um papel de divulgação e

o acesso às artes, que pode acarretar uma banalização da cultura sob formatos espetaculares, voltados para a recreação, em detrimento da educação e autonomia crítica dos sujeitos.

A Internet, promove a divulgação da informação em escala internacional quase que instantaneamente, e enfatiza a necessidade de padronizar globalmente, o armazenamento e a compatibilização de dados com programas que proporcionam o acesso aos códigos fontes ou a utilização de software de código aberto. Devido aos avanços tecnológicos, os arquivos digitais, precisam constantemente de atualização ou correm o risco de ficarem obsoletos (GERMANA, 2018), além de outros riscos como: armazenamento inadequados e a degradação de dados digitais.

Uma padronização internacional de arquivos digitais, facilitará não apenas o diálogo entre as diversas áreas de conhecimento, assim como as interfaces de metadados entre elas, além de também possibilitar o acesso da população em geral (UNESCO, 2015), Possibilitando de certa forma a democratização das informações, as quais poderão ser acessadas através de dispositivos como tablets e smartphones, conectados à internet.

Por outro lado, Napoli relata que:

a tal pretensão que está no início do pensamento filosófico, tal pretensão que insiste em transcender tempo e espaço, essa busca pela essência do mundo, pela *arché*, começa revelar sua impossibilidade, ao mesmo tempo em que se percebe seu prazo de validade (NAPOLI, 2021, p. 28).

Será que estamos fardados ao esquecimento e ao processo inegável de transmutação e perda de dados/memória, onde arquivamos tudo em meio digital e que logo se transformarão em obsoletos?

## O PROCESSO DO REGISTRO

Uma situação interessante que aconteceu ao ser elaborada a proposta para o "Festival Durante," pelo meio digital, foi o questionamento do "Shima", artista que integrava a curadoria, foi a do termo utilizado: "vídeo de performance" e "videoperformance", ficando acordado entre os organizadores do festival, que a ação filmada em sequência seria o vídeo de performance, já os que passassem por processo de edições, efeitos entre outros seria o "videoperformance".

Entretanto, os vídeos selecionados pela curadoria revelaram as limitações de tal dicotomia. Há trabalhos nos quais os recursos de edição não retiram a unicidade do momento e outros trabalhos que deslocam os recursos digitais para significações que vão muito além do próprio efeito visual, mantendo o corpo presente naquele instante único. Essa diferença no modo

como os recursos tecnológicos (câmera, edição etc.) são em registros de performances – que documentam aquele aqui-agora – e em videoperformances – que se apropriam do próprio dispositivo tecnológico de modo ativo, o trazendo para o trabalho de modo que a imagem final explicita tal apropriação – perdeu a nitidez (NAPOLI, 2021, p. 181).

Sendo assim, após a realização da décima segunda edição do “Festival Durante,” em plataforma digital, propõe-se uma investigação/experiência de um registro imersivo da performance.

Para a investigação/experiência de registrar, arquivar e utilizar recursos imersivos no ambiente virtual, foi utilizada uma câmera 360° para filmar parte da palestra do artista Adolfo Enrique Cifuentes e parte da performance “Multiverso” do artista Nanauê, apresentadas no 12° festival Durante, na escola de Belas Artes da UFMG no dia 18/11/2022.

Para estudar o método de registro, foram utilizadas duas formas de filmagem, sendo a palestra filmada com câmera 360 na posição vertical e a performance na posição horizontal (Figura 2) e os resultados comparados.

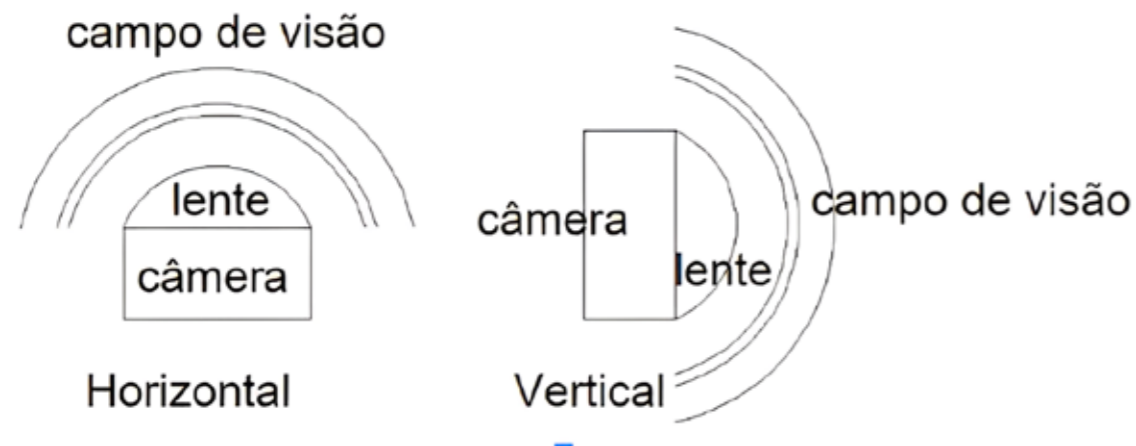


Figura 2 – Posição da câmera durante as filmagens. Fonte: Autor

Na filmagem com a câmera na vertical, ao transferir o arquivo para o computador e plataformas que permitem visualizar o arquivo em 360° como o Youtube, não ocorreram distorções da imagem principal (o palestrante), embora o ambiente tenha ficado parcialmente registrado, pois neste modo não foi possível capturar o que está por trás da câmera (Figura 3).



Figura 3 – Imagens capturadas na posição vertical. Fonte: Autor

Já na filmagem com a câmera na horizontal, ao transferir o arquivo para o computador e plataformas que permitem visualizar o arquivo em 360° como o Youtube, ocorreram distorções da imagem principal (o artista), embora o ambiente tenha ficado registrado em uma visão 360° panorâmica o foco principal foi a cobertura, nota-se que a distorção ocorre na linha do horizonte da câmera, com isso espera-se em um futuro registro de um ato performático alterar a altura da gravação para o mais próximo do chão possível e não na altura do observador (Figura 4).



Figura 4 – Imagens capturadas na posição horizontal. Fonte: Autor

Observa-se que em comparação com os dois modos de filmagem utilizando a câmera na altura do observador, o registro com a câmera na vertical obteve um melhor resultado, proporcionando um espaço imersivo, mas não em 360° e sim uma visão esférica.

Após carregar os vídeos no Youtube, foi criado um espaço imersivo simulando o Festival “Durante,” em realidade virtual na plataforma spatial.io (Figura 5).



Figura 5 – Espaço imersivo com registros do Festival Durante. Fonte: Autor

O espaço imersivo criado, permite acessar o conteúdo registrado durante o Festival, interagir com outros participantes dentre inúmeras possibilidades. O durante Metaverso pode ser acessado pelo qr code (Figura 6) ou acessado pelo link: <https://www.spatial.io/s/durante-metaverso-637be3bf769cb70001cf4343?share=725733443554307714>



Figura 6 – Qr code de direcionamento ao Durante Metaverso. Fonte: Autor

Nota-se que pelo computador ao clicar no link, o usuário será direcionado para o ambiente virtual e ao clicar no código QR deverá ser instalado um aplicativo para acessar pelo celular o qual permite uma experiência totalmente imersiva utilizando óculos VR e o controle.

### 3. Considerações finais

Com base na leitura da tese de Doutorado de Francesco Napoli, organizador do “Festival Durante,” este artigo buscou refletir sobre a possibilidade de imergir o expectador no que o autor chama de “não-lugar”, assim como a concepção de “abeiramento”, por meio de propostas artísticas “descolonizantes”.

O “vídeo de performance em 360” propõe levar o expectador para o lugar de uma nova “aura” da performance, o qual pode ser vivenciado e revivenciado de uma forma imersiva e única. A experiência com a utilização do óculos de Realidade Virtual é muito interessante, o expectador é transportado para um “não lugar”, a imersão leva os olhos e a mente para aquele momento, mas o “corpo fica”, uma experiência imersiva e individual.

Espera-se, uma nova experiência de um registro de um “videoperformance360”, ou seja, pensado para tal ato e a apropriação desse “não-lugar”!

Por fim, que o registro em 360 realizado no “12º Festival Durante,” seja eterno enquanto dure!

### REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BEIGUELMAN, G. *Da cidade interativa às memórias corrompidas: arte, design e patrimônio histórico na cultura urbana contemporânea*. São Paulo, 2016.
- BENJAMIN, Walter. O Colecionador. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p.237-24
- CARSALADE, F. D. L. *A pedra e o tempo: Arquitetura como patrimônio cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- CASTELLO, L. *A Percepção de Lugar: Repensando o Conceito de Lugar em Arquitetura-Urbanismo*. [S.l.]: Propar, UFRGS, 2007.
- DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. [S.l.]: [s.n.], 1931-1994.
- FREITAS, Artur Correia de. *Reperformance: a presença em questão*. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022
- FRONER, Y.-A. Coleção e arquivo como prática coletiva: A narrativa, a retórica e o semiológico. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S. l.], p. 165-177, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15678>. Acesso em: 8 ago. 2021.
- GERMANA, M. L. Technology and Architectural Heritage: Dynamic Connections. In: \_\_\_\_\_ *Conservation of Architectural Heritage - A Culmination of Selected Research Papers from the Second International Conference on Conservation of Architectural Heritage*. Egypt: Springer, 2018. p. 77-92.
- GONÇALVES, W. D. B. *A Arquitetura Contemporânea de Museus como campo objetivo na prática operativa da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: [s.n.], 2014.
- GUASCH, Anna Maria. Desconstrucción, relacionalidad y redes tecno-culturales. In: *Arte y Archivo, 1920-2010: genealogias, tipologías Y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011, p. 163-178
- HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. Paris, França: Presses Universitaires de France, 1968.
- HUYSEN, A. *Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. n° 23, 1994.
- LÉVY, P. *As Tecnologias da Inteligência - O Futuro do Pensamento na Era da Informática*; tradução Carlos Irineu da Costa. [S.l.]: 34, 1993.
- LIPOVESTSKY, G. *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulo: tradução Mario Vilela, 2004; Editora Barcarolla, 1944.
- NEGROPONTE, N. *A Vida Digital*; tradução Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ORTIZ, R. *Reflexões sobre a pós-modernidade: o exemplo da arquitetura*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 1992. Disponível em: <[http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/20/rbcs20\\_10.pdf](http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/20/rbcs20_10.pdf)>. Acesso em: 20 março 2021.
- POLLAK, P. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos n.10, Rio de Janeiro, v. 5, p. 200-212, 1992.
- SANTAELLA, L. et al. Desvelando a Internet das Coisas. Revista *GEMInIS* 4 - n. 2 - v. 1 | p. 19 - 32, 2013.
- SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. P.9-26.



# 17.

## Gênesis 0-1

Nanauê

A

0 é o nada. Tudo que não é, tudo que não foi, tudo que poderia ter sido, tudo que pode vir a ser. 0 é o caos. 0 é infinito.

0 São todas as coisas que não existem.

1 é a totalidade do universo e cada parte que o forma individualmente. Uma parte de todas as partes é 1, pois é uma unidade, todas as partes juntas também é 1.

1 São todas as coisas que existem.

2 (e todos os outros números) são as partes fracionadas do 1. 2 (e todos os outros números) é tudo que passou pelo processo de divisão. 2 é sempre 1 em algum ponto de vista.

Amor é o princípio universal de união.  
Diabo é o princípio universal de divisão.

Só é possível ver 2, duas partes separadas, com a lente do diabo. Se olhar pela lente do amor, 2 é 1.

1 e 0 são fixos, possuem substância em si.  
2 (e todos os outros números) é variável, pois muda dependendo do ponto de vista.  
Amor e o Diabo só existem nas relações entre os 0s, 1s e 2s. Não possui substância em si.

1 e 0 é matéria (e não-matéria). Amor e diabo, é energia, movimento, relação.



Deus é o 0, o 1 e o 2. Deus é amor e Deus é o diabo.  
Deus é tudo que não existe, tudo que existe, tudo que forma o que existe e todas as relações entre as partes.

## **B**

Teoria 0>1:

Ponto de Vista: o 0 cria o 1. De fora de casa, do espaço infinito, 0 vê a casa.

0 (tudo que não existe) cria um espelho para ver um fragmento de si, pra ver tudo que existe: 1. Se 0 é real e 1 é um fragmento de 0, logo tudo que entendemos como realidade é uma imagem emoldurada de 0. Se o Caos é a verdade, a Ordem é falsa. Do ponto de vista da não-matéria, a não-matéria é real, logo a matéria é a imagem, a fantasia, a Matrix, a simulação.

0 é o princípio, o 0 é o fim.

Teoria 1>0:

Ponto de Vista: o 1 cria o 0. De dentro de casa, do espaço limitado, 1 vê o espaço infinito fora de casa.

1 (tudo que existe) cria um buraco para ver 0 (o que não existe). 1 se expande para 0. Sai de casa, transforma coisas que não existem em coisas que existem.

O único caminho a se ir. Pois se estamos no 1 e o 1 é tudo que existe.

Só é possível ir para os lugares que não existem. Ir para o Vazio. Big Bang

1 é o princípio e 1 é o fim.

Teoria 1-0:

Ponto de vista: Simultaneamente dentro e fora de casa.

É o paradoxo de 0-1. O Todo é tudo que existe e tudo que não existe simultaneamente.

Deus é tudo que existe e tudo que não existe simultaneamente. Deus é o 0-1. O porque Deus é o Caos. 1 porque Deus é o todo. Deus é tudo que não existe, tudo que existe, tudo que forma o que existe e todas as relações entre as partes. Deus é o 0, o 1 e o 2. Deus é amor e Deus é o diabo. Deus é o Paradoxo.

0-1 é o princípio e fim.

## **C**

Colocar o fator de união entre 0 e 0 é 0, pois continua sendo tudo que não existe. Faz diferença nenhuma.

Colocar o fator de união entre 1 e 1 é amor.  $1+1=2$ ,  $2=1$ . 2 é uma coisa feita por duas partes, mas é uma coisa inteira em si. Logo 2 também é 1. Unir as partes até o fim forma a união máxima. O objetivo do amor. O amor tem um limite que é o 1. Não consegue conceber mais que isso.

Colocar o fator de divisão no 1 dá 2. Separar o Todo que existe, forma a parte. E cada parte forma o 1 novamente. Se dissolver todo o 1 chegamos no 0. Separar as partes até o fim forma o caos. Dividir tudo que existe até que ele não exista. O objetivo do diabo. O diabo tem um limite que é o 0. Não consegue conceber mais que isso.

0 (não existir) só existe em relação a 1 (existir).

Tentar unir ou dividir 0 com 1 chega em alguma das duas primeiras teorias. Pois sempre vai partir do pressuposto da dualidade entre 0 e 1.

O mais puro 1 (Existir) é o 1-0. O mais puro 0 (Não existir) é o 0-1. Sendo 1-0 e 0-1 a mesma coisa.

Colocar simultaneamente união e divisão entre 0 e 1 é deus.

A última camada concebível é o 0-1 simultâneo.

Deus é o princípio e o fim.  
Deus é o paradoxo.

Temos o desenho de um círculo.

Caminho do amor. Unir as coisas.  
Caminho da diabo. Separar as coisas.  
Caminho de Deus: paradoxar as coisas. Olhar simultaneamente por diversos pontos de vista.

Não importa, chegaremos de qualquer forma no 0-1. É o máximo que nós seres humanos conseguimos conceber.

## D

O Átomo é formado de espaço vazio (0) e espaço existente (1), que formam tudo que é real.  
O código binário da computação é formado por múltiplos 0s e 1s, que formam tudo que é virtual.

A virtualidade é realidade concreta.  
A realidade concreta é virtual.  
A realidade final é simultaneamente real e virtual.

Deus é real e virtual simultaneamente. Deus é o paradoxo.

# 18.

## Um cinema individual do tédio

Camila Buzelin

O Cinema começou como uma sequência de frames que com a velocidade se fazia as personagens terem movimento. Ao rolar o Instagram com a velocidade que muitas vezes fazemos sem perceber estamos criando um filme sem nexos que nos faz misturar diversas imagens do nosso algoritmo que nos tira por segundos daquela realidade.

Vamos controlando a velocidade de acordo com as imagens que nos interessam e damos zoom para verificar os detalhes.

Talvez um cinema mudo pessoal pois muitos mantêm o celular sem volume para não atrair olhares julgadores.

Um filme produzido toda vez que se tem o sentimento de tédio, incômodo. Uma forma de fuga do momento presente.

Muitas vezes por ter uma velocidade rápida demais nos coloca num transe do eu.

Fugimos para um lugar sem nome ainda. Um lugar que isola os sentidos do corpo. Nos protege de situações do eu-só.

Preciso produzir um filme do tédio para eu sair desse lugar. Um cinema do tédio que às vezes é um curta-metragem e às vezes é um longa-metragem.

Misturo as realidades editadas  
de cada um que eu sigo e mais  
os patrocinados das palavras  
que falo perto do meu aparelho  
celular.

Uma célula que transporta para  
um não-lugar.

Acabo gerando em mim uma  
mistura de desejos aleatórios  
que já vai para o inconsciente  
direto.

Um cinema individual do tédio





Salvo algumas imagens para ver depois, faço prints da tela para armazenar na nuvem.

Gero muitos conteúdos para público nenhum.

Gasto diariamente cerca de 4 horas fazendo meu próprio cinema do tédio.



Sou o único público do meu próprio filme. Sou o diretor, editor, público e às vezes a própria personagem que se julga quando sente saudade do que viveu e rola seu próprio feed.

# 19.

## A cidade que me habita é a mesma que me rasga a pele

Thálita Motta

Dez anos não são dez dias. Ou, quase-dez-anos não são quase-dez-dias. Estes também poderiam ser os títulos deste texto, mas preferi começar pelo subtítulo da performance Refluxo, o que vem depois dos dois pontos, uma longa frase que parece dizer muito e tão pouco ao mesmo tempo. Há dez anos, ou quase, em 2014, a concebi e executei muito rapidamente, como parte da pesquisa de mestrado sobre a Praia da Estação que vinha finalizando na época. Inverto, é o subtítulo quem agora provoca;

A cidade que me habita: era uma cidade muito específica, a Belo Horizonte de dez anos atrás que eu habitava, e me habitava também. Recém chegada há apenas dois anos, não simpatizei de cara com a capital mineira, me mantinha instigada. Ela foi me ganhando aos poucos, misteriosa, oblíqua e dissimulada, à medida que eu a pesquisava e em campo, junto às festas da cidade eu descobria alguma sensualidade. Tenho pra mim que Belo Horizonte é uma mulher desconfiada, que não diz tudo de primeira, e que às vezes chega a ser dura e seca. Custei muito até entender como ela funciona, ou como o meu recorte de cidade se abre, com seu tempo de lenta conquista. Acabei me apaixonando.

Rasgar a pele: Havia se passado um ano desde as jornadas de Junho. As ruas ainda estavam inflamadas e lá vinha a Copa do Mundo. Contratei um caminhão-pipa, esse dispositivo que tanto vivenciei um seu estado lúdico na Praia da Estação, e que historicamente foi usado tantas vezes como meio de repressão em ditaduras na América Latina. A performance naquela ocasião começou aí. Como explicar para o fornecedor, a função do caminhão-pipa na performance em plena Praça da Estação, em um momento da Lei Antiterrorismo instaurada? Explicando, oblíqua e dissimulada o meu objetivo. Na sua primeira versão, a performance

durava o tempo que eu atravessava a praça inteira, terminando quando meu corpo saísse de suas bordas. Acabei rasgada, literalmente, tanto a veste quanto a pele. Em 2023 quis arriscar mais junto ao público e, no meio de uma noite insone apostei no jogo: com a mangueira em mãos, o público é convidado a decidir a ação junto à performer em um tempo limitado a 2 minutos. O jogo que pode oscilar da perversidade ao lúdico, acaba quando a água do caminhão tiver sido esgotada.

No 'Durante', a ação – duracional – durou quase duas horas, entre preparação, tempo da água e tempo que meu corpo demorou para voltar ao normal. Dessa vez a pele não foi rasgada, ufa! E algo aconteceu dentro, um tipo novo de sensação, de quebra de limites físicos e de dimensão do tempo. O combo clássico da performance: eu perdi completamente a noção do tempo, estava inteiramente presente, e confiei na bondade dos desconhecidos. De início o público mirou em meu corpo e eu desviava como em uma dança, uma brincadeira. Quase não os via, mas conseguia enxergar perfeitamente o fluxo de água. Estava de capacete dessa vez, o que foi bastante prudente, visto a liberdade do público de me matar ou de me amar, e todos os espectros entre uma coisa e outra em forma de fluxo d'água. Muitos jatos doloridos, atingindo partes do corpo e rasgando a veste, que agora, confeccionada pelo meu amigo Luiz Dias, tinha mais a referência de um terno do que de uma burca, como foi da primeira. O terno possibilitou outras camadas do tecido de cobertores São Francisco, e o desmonte da veste veio aos poucos. Eu não tinha ideia das partes aparentes do meu corpo, mas podia imaginar pelo comportamento masculino do público à minha direita, que naquela altura eu já estava bastante exposta. Alguns homens filmavam, alguns riam, alguns chamavam outros homens, tudo isso eu pude ver.

Eu já estava exausta de me esquivar da água, dado o peso da veste, e quis enfrentá-la. Tive medo de ter novamente aberta a pele pela água. Alguém pediu para me aproximar e foi aí que o jogo mudou completamente. Me aproximei e foi quando pude realmente enxergar nos olhos do outro, ver e ser vista em minha e sua humanidade. Depois disso, uma menina

sentou-se ao meu lado no meio fio, deixou a água escoar pelo esgoto e me aqueceu com sua presença durante 2 minutos. Aos poucos começaram a aparecer relações mais amigáveis, mais cuidadosas com o meu corpo e com a água desperdiçada. Alguns lavaram as janelas alheias, outros fizeram chover gotículas refrescantes, alguém lavou um carro, teve quem lavasse a rua. Ainda assim sentia meu corpo tremer, como se ele não fosse mais meu.

Ao final vi uma criança com um homem se aproximando e me lembrei imediatamente da performance do Wagner Schwartz, La Bete, e da grande caixa de pandora que se seguiu à nível nacional. Tive medo, já que sentia que estava nua em partes polêmicas e a criança se aproximava de mim. Havia um agravante por eu estar na rua, o risco é sempre iminente e fiquei imóvel, querendo ser invisível. Ambos passaram por mim, e o pai lançou um cômico: Que situação hein, minha filha!? Conteí essa história para o Wagner no dia do lançamento de seu livro na Nova Fauna em São Paulo e, depois de um clímax de tensão, rimos muito. E não é verdade? "Que situação"!

No debate do Durante, uma mulher me perguntou o porquê de fazer aquilo, já que eu havia dito que não era evidentemente uma zona de conforto, de que não era 'natural'. Eu me pergunto o porquê de fazer aquilo não uma, mas duas vezes! Será que podemos a isso responder de forma tão concreta como a pergunta evoca? Ou eu poderia simplesmente dizer, que o faço porque assim o desejo. Respondi que tinha encontrado uma forma de dar conta do meu masoquismo e por aí vai, porque estava diante de uma turma de psicologia, achei que daria um bom material de análise, não quis desapontar.

Não tenho resposta, cara jovem estudante de psicologia, senão as clichês, que bem me servem agora. Essa coisa de ir vivendo, pesquisando e dando jeito de experimentar radicalmente – na cidade e na pele – o que não vem como certeza, foi o jeitinho que eu encontrei de viver: uma vida.



## Objetos deslocados, memórias descoladas: um passeio pelo acervo do museu histórico abílio barreto

Natercia Pons<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

Às vésperas de completar vinte anos do período conhecido como “Processo de Revitalização” do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), equipamento público do município de Belo Horizonte-MG, revisitamos a documentação museológica referente à coleção de objetos tridimensionais<sup>2</sup>, analisando as mudanças conceituais e metodológicas nas práticas museológicas ocorridas ao longo destes quase oitenta anos. Nessa instituição museológica, pública por natureza e que possui como missão preservar, pesquisar e difundir a história de Belo Horizonte, destacamos dois importantes períodos de discussão conceitual: a década de 1940, quando da formação do núcleo original do acervo e inauguração do Museu, e os anos de 1990, quando se inicia um grande projeto de revitalização do Museu, que previu revisão de conceitos e metodologias, além de adaptações e ampliações das instalações físicas da instituição.

Nosso foco de análise será um grupo de objetos tridimensionais de pequeno porte, denominados “Material de Propaganda” (Cândido, 2000). Trata-se de uma subsérie da Coleção Comunicação, e tem como principal suporte, lápis e caixas de fósforos, advindos, principalmente, da doação da família de Raul Tassini (1909-1992) ao Museu Histórico Abílio Barreto, logo após sua morte. Vale ressaltar que os lápis e caixas de fósforos, que compõem essa subsérie, são advindos, prioritariamente, desta coleção (Coleção Raul Tassini), porém não pertencem exclusivamente a ela. No decorrer de seu processamento técnico, outros itens de coleções diversas foram incorporados à essa subsérie, que tem como objetivo principal, fornecer um panorama da atividade publicitária da capital mineira durante os anos de 1940 e 1960, a partir do colecionismo de objetos ordinários que estampam em seus corpos alguma relação publicitária com casas comerciais da cidade. Veremos como essa coleção se formou no âmbito particular e, posteriormente, sua entrada no ambiente público como legítimo representante da memória municipal.

Faremos essa retrospectiva ancorados pelos textos de Jacques Derrida (1930-2004), *Mal de Arquivo* (2001) e Walter Benjamin (1892-1940), *O colecionador* (2009), importante bibliografia, discutida durante a disciplina *Coleção como prática coletiva* à luz da documentação museológica disponibilizada pelo museu para essa pesquisa. Longe de uma revisão bibliográfica, buscaremos identificar na história de formação do acervo do Museu Histórico Abílio Barreto, traços que nos permitam fazer uma

1. Artigo apresentado no âmbito da pesquisa em andamento de mestrado, sob orientação do professor Dr Willi de Barros Gonçalves.

2. Museu Histórico Abílio Barreto é um museu público municipal e localiza-se na Av. Prudente de Moraes, 102 - Cidade Jardim em Belo Horizonte/MG.

conexão com os textos citados, sem a pretensão de, ao final e ao cabo, termos uma resposta precisa e definitiva da utilização dos conceitos, dada a subjetividade das ações e a limitação de registros que justifiquem essa prática e escolha curatorial ao longo do processo de formação das coleções, seja em seu aspecto privado, inicialmente, ou já como acervos públicos.

Os conceitos de descolamento e deslocamento do corpo objeto, tema desta edição do *Festival Durante*, estarão presentes em todo momento do texto – ora explícitos, ora subentendidos – provocando no leitor essa ideia de pertencimento e repulsa que os dois atos sugerem. Deslocar coleções de suas esferas privadas para a pública, descolá-los de sua ideia original de ordenamento e organização, perpassar esses corpos que carregam memórias, dar-lhes uma nova narrativa e significação. Compreender o objeto como sujeito passivo e ativo. Deslocar o olhar de expectador e penetrar no universo do colecionador.

Acreditamos que essa análise possa nos ajudar a entender a complexidade dos acervos enquanto formadores de memória coletiva, quando neste lugar de prova, rumo a uma verdade absoluta, de caráter oficial, recriada através dos projetos curatoriais de guarda, pesquisa e exposição dos acervos.

Por fim, desejamos ressaltar o caráter colecionista de Raul Tassini e Abílio Barreto e sua importante contribuição, naquilo que hoje permeia todo o discurso de preservação e exposição do Museu Histórico Abílio Barreto enquanto Museu da Cidade.

## UM MUSEU PARA A CIDADE

Quando, em 1935, o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek (1902-1976), convida o jornalista e historiador Abílio Barreto (1883-1959) para organizar o Arquivo Geral da Prefeitura de Belo Horizonte, dá-se início ao processo de pesquisa, busca e aquisição, do que seria o primeiro núcleo de acervos do Museu Histórico Abílio Barreto. Inaugurado em 18 de fevereiro de 1943, e outrora denominado Museu Histórico de Belo Horizonte, esse projeto audacioso aos olhos de muitos – Belo Horizonte tinha na época pouco mais de quarenta anos –, fazia parte de um projeto maior de Kubitschek, que almejava unir em uma mesma cidade o “antigo” e o “novo”, já que também datam desta época o planejamento e construção do Complexo Arquitetônico da Pampulha, arrojada obra de traço modernista.

A expectativa de Kubitschek e de Abílio Barreto era conservar relíquias da história da cidade em duas grandes sessões. A primeira, reunindo peças remanescentes do Arraial de Belo Horizonte até a data da inauguração da nova capital, incluindo-se aí os objetos procedentes da Comissão Construtora; uma segunda, agregando peças relativas à Capital.

Ao definir o que deveria compor o acervo do Museu Histórico de Belo Horizonte, Barreto assume a figura do colecionador, tão bem trabalhada em Benjamin (2009). Aquele sujeito perspicaz, capaz de enxergar em objetos comuns uma raridade e importância que adquirem dimensão de memória coletiva, de fiel representante de uma época ou estilo. Alimentado também pela necessidade de comprovar, através dos acervos, o que Barreto afirmara em sua obra *Memória Histórica e Descritiva de Belo Horizonte – História Antiga e História Média* (1996), os acervos – corpos objetos – deslocam-se de seus usos comuns e seus locais originais para servirem de prova para uma História que se escrevia baseada naquilo que denominou-se “oficial”. Abílio Barreto possuía uma vasta experiência em arquivar e o *Mal de Arquivo*, trabalhado por Derrida (2001), já deveria ter-lhe tocado. Aquele conceito que prevê que, para que se haja memória, deverá haver esquecimento. O escolher, o eger, que separa os notórios dos ordinários. Que seleciona o que deve ser lembrado e também aquilo que deve ser esquecido.

Neste sentido, Abílio Barreto contempla duas fontes de ação: a primeira, uma prática materialística que supõe um conjunto de ações destinadas a fazer memória, das quais suas memórias também se incluíam para organizar a *Memória Histórica e Descritiva...* A segunda, uma atividade colecionista que visava dar suporte documental ao estudo do passado. Essas duas fontes de ação serão trabalhadas detalhadamente por Alves (2008) em sua dissertação de mestrado<sup>3</sup>.

Concentrado em reunir em um só local todas as preciosidades de que dispunha o município, inspirado pela organização museológica recém conhecida em viagens técnicas ao Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes e Museu Imperial de Petrópolis, dentre outros, e fortemente influenciado pelas ideias preservacionistas do recém criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – o SPHAN – Abílio Barreto escolhe criteriosamente os itens que deverão compor o acervo institucional e defende veementemente a instalação do Museu Histórico de Belo Horizonte na antiga sede da Fazenda do Leitão, único remanescente da arquitetura do Antigo Arraial del Rey. Com o apoio de Juscelino Kubitschek, solicita-se ao SPHAN a restauração e adaptação para museu entre os anos de 1941 e 1942.

A escolha do casarão como sede só reforça a ideia de uma memória elitista, que já no seu cerne, exclui tudo aquilo que não a pertence. Durante muitos anos a bibliografia sobre o assunto tratou da construção de Belo Horizonte como um fato pacífico diante da necessidade de uma metrópole positivista e republicana, digna de ser capital do Estado. Os confrontos e atritos jamais são mencionados, até trabalhos recentes. Os acervos, durante os primeiros cinquenta anos do museu ilustraram essa versão da história, que hoje em dia, com novas Políticas de Acervos e Exposições, pretende-se desmistificar.

3. Célia Regina Araújo Alves trabalhou durante muito tempo no Museu Histórico Abílio Barreto, sendo responsável, na década de 1990 até os anos 2000 pelo Processamento Técnico do Acervo Textual do museu. Sua dissertação de mestrado apresenta, de maneira detalhada e bem documentada, o projeto de criação do Museu Histórico, as escolhas curatoriais e as contribuições de Abílio Barreto e Raul Tassini na formação do núcleo original dos acervos que compõem as Coleções MHAB.

Colocado por Derrida (2001) como aquele lugar *casa/morada*, os arquivos parecem guardar em si o notório saber. E o acesso a esse saber, também será feito por alguém capacitado para isso. Os arquivos guardados em sua morada, seguros das interpretações diversas que o mundo externo o pode ocasionar, quando acessados por expertises, expõem a genuína verdade. E Barreto não selecionava apenas objetos e documentos. Sua participação e influência na composição da equipe que iria ajudá-lo aparecem nas correspondências trocadas com o prefeito Juscelino Kubitschek. Abílio Barreto também reivindica servidores de outros órgãos da Prefeitura e redige o Regulamento Interno do Museu, definindo a linha curatorial de aquisição de acervo, que se seguiu por mais de cinquenta anos.

Dentre os funcionários solicitados, estava o sr. Raul Tassini, lotado inicialmente no Arquivo. Tassini permaneceria por apenas poucos meses na equipe do Museu devido a desentendimentos com Abílio Barreto, que solicitou sua transferência. Foi um importante personagem na consolidação do acervo institucional, enriquecido por sua prática colecionista e seu olhar pouco convencional em contraponto com Barreto, de acordo com Alves (2008).

### **A FORMAÇÃO DO ACERVO INICIAL – A CONTRIBUIÇÃO DE RAUL TASSINI**

Quando elabora o *Regulamento do Museu Histórico de Belo Horizonte*, nas palavras de seu redator, um texto “modelado, em linhas gerais, pelo Museu Histórico Nacional, adaptado à natureza e condições especializadas do nosso Instituto” (Cândido, 2003), Barreto publiciza certamente o documento mais importante sobre a missão, formação, organização e o funcionamento do referido museu, conforme nos traz Cândido (2003), em seu texto sobre os sessenta anos de História do Museu. Fortemente influenciado pelas ideias de Barreto, o Conservador-pesquisador Raul Tassini, cargo que ocupava no organograma institucional, debruçava-se sobre pesquisas para localizar e obter objetos e documentos para o Museu Histórico de Belo Horizonte, além de ter sido ele mesmo, doador de objetos para o Museu, como os candelabros que haviam pertencido à antiga Igreja da Boa Viagem. Ainda como conservador-pesquisador, Tassini deu pareceres sobre a conveniência ou não de certos objetos se transformarem em acervo do Museu.

Dentista de formação, profissão que nunca exercera devido ao amputamento de sua mão direita em um acidente, e artista autodidata, Tassini percorreu sem nunca abandonar sua vocação de colecionista, as mais diversas áreas, como arqueologia, conservação, história e arquivologia. Tinha como hábito andar pela cidade, desenhando os casarões ecléticos que estavam por ser demolidos diante da constante construção de novos prédios. Colecionou sistematicamente esses desenhos, assim como antiguidades do Cural del Rei e restos arqueológicos

encontrados em Belo Horizonte. Colecionou também objetos de uso cotidiano, como caixas de fósforos, lápis, níqueis e outros, e material de demolição retirado tanto dos prédios erguidos pela Comissão Construtora como daqueles construídos nos primeiros anos da capital.

Com sua visão mais abrangente sobre objetos históricos, Tassini promove uma revolução no acervo inicial do Museu Histórico de Belo Horizonte durante os cinco meses que trabalhou na instituição. Foi uma reportagem dada a um jornal da época, sem a ciência do diretor Abílio Barreto, que provocou neste a motivação para afastá-lo da instituição, considerando sua atitude demasiada abusada. Documentações encontradas no acervo textual indicam que Tassini tentou por duas vezes retornar ao Museu, porém sem sucesso.

Afastado do museu, mas não de suas atividades colecionistas, Tassini organiza o Museu Tassini, museu itinerante, que o acompanhou por suas diversas residências em Belo Horizonte, destinado a exibir as preciosidades e objetos comuns adquiridos com o passar dos anos. Tassini acreditava que até mesmo os objetos de uso cotidiano serviam como documentos e fontes primárias, quando destituídos de suas funções originais e organizados em narrativas dentro do espaço museológico. O deslocamento das funções primárias não descaracterizaria os objetos, mas para sua plena preservação, era necessário que as narrativas estivessem alinhadas com os grandes feitos pelos quais tais objetos, ou seus proprietários, haviam passado. Segundo Benjamin (2009, p.239), “o mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)”.

Derrida nos trará a ideia da circuncisão como marca externa ao arquivo, mas que o identifica e separa (2001). O corte externo, executado com precisão por quem entende do assunto, inaugura uma nova vida ao corpo mutilado. Os objetos, retirados de seus ambientes comuns, agrupados em novos arranjos, ordenados de acordo com uma nova narrativa, também ganham nova vida e agregam novos valores. O valor de uso é substituído, ou de certo modo, abafado, pelo valor histórico, estético ou de antiguidade que carrega.

Após a sua morte, nos anos de 1990, a família de Raul Tassini resolve desmontar o Museu Tassini e doar grande parte do seu acervo para o Museu Histórico Abílio Barreto que, desde 1967, havia trocado de nome em homenagem ao seu principal idealizador e primeiro diretor. É também nessa época que o Museu Histórico Abílio Barreto passa por sua grande revisão, denominado “Projeto de Revitalização”, o qual falaremos mais adiante.

Identificamos três grandes momentos de entrada dos itens colecionados por Raul Tassini no acervo do Museu Histórico Abílio Barreto :

- 1941: quando da formação do acervo inicial e que Tassini colabora com a doação

de dez objetos;

• 1992: após sua morte, quando “familiares doaram ao MHAB, trinta e quatro objetos, como também uma coleção de caixas de fósforos, um conjunto de fichas de ônibus e, finalmente, uma coleção de lápis. Tais objetos foram escolhidos por funcionários do Museu na residência de Raul Tassini, local da guarda da coleção denominada Museu Tassini” (ALVES, 2008, p.118).

• 1996: Ronaldo Boschi, sobrinho de Tassini, doa ao Museu um acervo documental formado por um montante de papéis acumulados por Tassini ao longo de sua vida. Manuscritos que integravam o Museu Tassini, mas a maioria composta por anotações feitas pelo tio sobre as cidades de Belo Horizonte e Rio de Janeiro, crônicas e memórias. Cartas, livros, folhetos e recortes de jornais também integram a “Coleção Raul Tassini”, cujo suporte principal é o papel.

Tassini manteve ao longo de sua vida um gosto pelas antiguidades, e inicia sua coleção, a partir de 1931, caracterizada, principalmente, por vestígios arqueológicos e fragmentos da cidade de Belo Horizonte, além de objetos antigos. Por anos, pesquisou e anotou várias frases de para choques de caminhões, posteriormente publicando-os em seu livro *Falam os parachoques* (1993). Filho de imigrantes italianos, listou e recortou notícias de jornais relativas às famílias italianas residentes na cidade de Belo Horizonte. Guardou, do mesmo modo, nomes próprios bizarros e um conjunto de autógrafos variados. Manteve várias informações sobre flores e rosas das mais variadas espécies. Recortou inúmeros jornais sobre os mais diversos temas, sendo que alguns se relacionavam à cidade. Elaborou uma extensa listagem, denominada “Os filhos do F”, em homenagem ao pai, que era ferreiro (daí o F), e fabricava carroças. Nesta lista relacionou nomes de pessoas que, como seu pai, lutaram e venceram por meio de trabalho honesto (ALVES, 2008, p. 119). Passado e recordação eram características do antigo que perpassavam alguns objetos de sua coleção, além de outros critérios como o autêntico, o artístico e o histórico.

## O PROCESSO DE REVITALIZAÇÃO DO MHAB

Durante os cinquenta anos que seguiram a inauguração do Museu Histórico, o projeto de Abílio Barreto para a composição do acervo passou por pouquíssimas mudanças. Em 1993, diante de mudanças políticas e institucionais, o Museu Histórico Abílio Barreto amadurece e desenvolve uma total revisão interna, discutindo-se conceitos e metodologias praticadas pelo museu até aquele momento. Composto por uma grande equipe multidisciplinar, de historiadores, arquitetos, curadores, dentre outros, o projeto de revitalização deveria prever a construção de um anexo para desafogar o casarão centenário de todas as funções exercidas pelo Museu, incluindo guarda e exposição, e uma total revisão na documentação museológica,

buscando estabelecer novas narrativas para aquele já robusto acervo das mais diversas tipologias. A expectativa, em 1993, era que o MHAB “fosse capaz de abordar a cidade de Belo Horizonte sem desconsiderar o seu caráter plural, visando o desenvolvimento de uma consciência crítica sobre o passado e o seu presente” (PIMENTEL, 2004, p. 92).

Paralelo ao projeto de construção de um espaço que pudesse servir para acomodar todo o acervo e as funções administrativas do museu, iniciou-se uma grande revisão conceitual sobre o processamento técnico do acervo institucional. De acordo com a publicação *Reinventando o MHAB*, organizada por Thaís Pimentel, que era a Diretora do museu na época, os técnicos que ali estavam encontraram um acervo numeroso, diverso e complexo de se organizar.

Especificamente com relação ao processamento técnico do acervo de objetos, o projeto de revitalização cumpriu uma série de etapas. A primeira delas consistiu de minuciosa revisão e identificação das peças, seguida de sua classificação individual. Depois foram definidos critérios para a formação das coleções e seu arranjo, definido a partir das indicações do *Thesaurus para acervos museológicos*, privilegiando-se a função original de cada objeto como fator de agrupamento. Finalmente, foi elaborado e aplicado um modelo de planilha individual de inventário, visando a criação de um banco de dados informatizado deste acervo, em articulação com os demais acervos existentes na instituição.

O acervo de objetos é composto por aproximadamente mil itens, arranjados em dezesseis coleções tipológicas, que reúnem bens de procedências, datações e técnicas diversas, mas que conservavam a mesma identidade quanto aos aspectos funcionais e/ou simbólicos. São elas:

1. Arquitetura;
2. Caça e guerra;
3. Castigo e penitência;
4. Comunicação;
5. Construção;
6. Equipamentos domésticos;
7. Escultura;
8. Insígnia;
9. Medição e registro;
10. Mobiliário;
11. Objetos cerimoniais;
12. Objetos pecuniários;
13. Objetos pessoais;
14. Pinacoteca;
15. Trabalho e
16. Transporte.



Definidas segundo a aplicação do esquema classificatório proposto pelo *Thesaurus*, essas coleções passaram a apresentar conceitos (termos, classes e subclasses) do referido manual. Assim, cada objeto foi nomeado e classificado de forma geral e de forma específica, de acordo com a sua função. Essa função, aqui entendida como original e utilitária, e, portanto, atributo imutável e presente em todos os objetos, constituiu o critério básico desse esquema classificatório. Naqueles objetos em que foram identificadas mais de uma função original e utilitária, arbitrou-se por uma única, para se evitar a dispersão de um mesmo termo em diferentes classes e, ao mesmo tempo, facilitar a classificação e recuperação dos objetos.

Especificamente, a Coleção Comunicação, compõem-se de peças de diferentes usos e funções, classificadas de forma genérica como “comunicação” e de formas específicas como “equipamento de telecomunicações”, “equipamento de comunicação escrita”, “equipamento de comunicação sonora e visual”, “estampa documental, material de propaganda e documento”.

Enquanto aos acervos textual e iconográfico foram formadas, na medida do possível, coleções temáticas, dentre elas, a Coleção Raul Tassini, notamos que o tratamento dos objetos se diferencia dos demais suportes. Fotografias e documentos textuais receberão um processamento técnico mais aos moldes das práticas arquivísticas.

Percebemos, portanto, um novo “corte” no acervo. Desta vez, do acervo, dentro do próprio arquivo. As características desejadas pela instituição para composição de seu acervo podem ser justificadas pelas diversas coleções particulares incorporadas. Essas coleções possuíam a marca de quem as havia formado, fazendo, portanto, todo sentido em estarem, de certa maneira, juntas.

O novo arranjo, sugere uma predominância no valor de uso dos objetos, que de alguma maneira, acaba por “apagar” a memória deste corpo (objeto) diante de sua coleção primitiva. Esse deslocamento do objeto fornece a ele uma nova narrativa, que pode ou não, estar vinculada à antiga coleção. Mais uma vez, a ideia do mal de arquivo permeia-nos, quando ao eleger um valor como prioritário, acabamos por nos esquecer, ou enfraquecer outros valores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ciente de que o processo de pesquisa apenas engatinha, a escrita deste artigo parece-nos levar para pontos importantes a serem aprofundados, dentre eles, a trajetória das coleções dentro do acervo do Museu Histórico Abílio Barreto e as implicações que recortes curatoriais e/ou de processamento técnico podem trazer para a compreensão destes objetos enquanto constituintes de uma memória histórica municipal.

De que maneira, a leitura proposta pelo Museu através da organização e formação de arranjos reflete uma prática colecionista que faz do apagamento sua marca principal? E aqui chamamos a atenção tanto para o apagamento dos laços primários que uniam a coleção doada, quanto o apagamento da importância de Raul Tassini na constituição do acervo original do Museu Histórico.

Às vésperas de completar 80 anos de fundação, o acervo do Museu Histórico Abílio Barreto ocupa cinco reservas técnicas, organizadas tipologicamente, totalizando aproximadamente oitenta mil itens. Um acervo robusto que não pára de crescer. A Comissão Permanente de Política de Acervo do MHAB<sup>4</sup> atua ativamente identificando lacunas em seu acervo e analisando as demandas de doação.

Investigar a atual Política de Acervos da Instituição pode nos indicar os rumos que o Museu pretende tomar com relação às constantes mudanças e questionamentos propostos pela sociedade atual, principalmente, daquilo que ainda pode ser considerado memória e passado. A partir desta perspectiva, alguns questionamentos surgem. Quais deslocamentos históricos serão propostos através de novas visões curatoriais? Quais descolamentos serão necessários para a compreensão ampla e democrática da utilização de acervos históricos como fonte de prova?

Refletir sobre o presente, consciente do passado, mas atento ao futuro. Discutir, aproximar, escutar, enxergar. Criar conexões entre as coleções e a cidade.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Célia Regina Araújo. *Preciosas Memórias, belos fragmentos: Abílio Barreto e Raul Tassini – a ordenação do passado na formação do acervo do Museu Histórico de Belo Horizonte (1935-1956)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – história antiga e história média*. Belo Horizonte : Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.
- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In : *Passagens*. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2009.
- CÂNDIDO, Maria Inez. *MHAB 60 anos de história*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2003. (Caderno 2)
- CÂNDIDO, Maria Inez. *Memória descritiva do Processamento Técnico – 1993/2000*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto. 2000- (Manuscrito)
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2001.
- PIMENTEL, Thais Velloso Cougo (org.). *Reinventando o MHAB: o museu e o seu novo lugar na cidade : 1993-2003*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004.

## AGRADECIMENTOS

AGRADECEMOS À CASA DO BAILE, PELO APOIO DURANTE A DISCIPLINA “COLEÇÕES: O INTERSTÍCIO DA CURADORIA, DO COLECIONISMO E DA PRESERVAÇÃO”; AO GRUPO DE PESQUISA ARCHE E AO CNPQ E AO PROJETO DURANTE.

4. A CPPA MHAB, com esse nome e formato, aparece-nos pela primeira vez, como uma das sugestões encaminhadas pelo Fórum de discussão e elaboração de propostas para o Museu Histórico Abílio Barreto, ocorrido em âmbito interno, no ano de 1993.

# 21.

## O deslocar da coleção de pinturas produzidas entre o final do século XIX e o início do século XX para a Coleção Pinacoteca do Estado de Minas Gerais

Silvia Amarante<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

O ponto de partida para esta pesquisa foi a constatação de que a arte mineira do século XIX ficou como que “encoberta” diante do interesse despertado, de um lado, pelo barroco e rococó nas obras do século XVIII e, do outro, pelo modernismo do século XX. Mesmo entre a produção plástica do século XIX valorizada pelos museus e por seu público, obras neoclássicas e românticas de autores mineiros permaneceram esquecidas, frente à produção acadêmica do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Portanto, um século da produção artística mineira se ausenta na narrativa histórica da arte brasileira. Segundo o professor da UFMG René Lommez Gomes<sup>2</sup>, isso indica que um dos motivos para o apagamento dos pintores oitocentistas foi a crítica negativa àqueles que optaram pela estética neoclássica e, em outro extremo, o processo de “[...] rotular como tradicionais os artistas que dialogaram com as estéticas barroca, rococó, dissociando-os de seu tempo e vinculando-os à cultura do século XVIII” (2019, p. 68). Por consequência deste apagamento, poucas obras produzidas pelos artistas oitocentistas foram incorporadas em determinadas coleções públicas de arte, como na Pinacoteca do Estado de Minas Gerais, e que, também, ocasionou falhas na preservação da documentação desta produção artística. A formação da coleção Pinacoteca do Estado de Minas Gerais sucedeu a distintos momentos políticos e artísticos na cidade de Belo Horizonte ao longo dos seus primeiros cinquenta anos de existência. O processo de escolha das obras, no caso das pinturas, privilegia artistas modernistas que estavam em destaques em sua última fase de organização.

Antes da construção da nova capital mineira (1894-1897), alguns artistas e políticos criaram e integravam o movimento de instalação de uma Sociedade Artística de Ouro Preto, junto ao Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto<sup>3</sup>, visando desenvolver, fomentar e atualizar a arte oitocentista produzida em Minas Gerais. Alguns professores e contribuidores com a sociedade artística registraram em seus trabalhos, uma memória do antigo arraial Curral Del Rey, produzindo pinturas que destacam a paisagem bucólica, materializando-se nos estilos de paisagem,

1. Artigo apresentado no âmbito da pesquisa de mestrado, intitulada *A Formação da Coleção Pinacoteca do Estado de Minas Gerais: Estudo de Proveniência das Pinturas do Fim Século XIX e Início do XX*, sob orientação do professor Dr. René Lommez Gomes do programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação UFMG.

2. René Lommez Gomes é professor e pesquisador na Escola de Ciências da Informação UFMG. Trabalha em projetos de pesquisa que abordam os temas: colecionismo, musealização e patrimônio cultural; Produção artística, criação de imagens, circulação e significação de objetos no espaço atlântico, especialmente no trânsito de objetos de mármore e agentes históricos entre o Brasil, a costa oeste da África e o norte da Europa.

3. *Almanack de Ouro Preto*. Manoel Ozoni. O almanaque que cita algumas sociedades filantrópicas criadas em Minas, no século XIX, e o regimento da Sociedade Artística de Minas Gerais.

cenar, retratos e demais pinturas relacionadas ao arcadismo e ao neoclassicismo, além do ecletismo incorporados nas construções dos primeiros prédios da nova capital, assim como nos partidos decorativos das casas, palacetes e demais estabelecimentos públicos.

Com base nos estudos de proveniência, o objetivo deste trabalho<sup>4</sup> é compilar a documentação disponível a respeito das produções artísticas que fazem parte da coleção da Pinacoteca do Estado de Minas Gerais, analisando os registros de comunicação e outras tipologias que relatam as doações das obras, assim como, estudar os trabalhos artísticos produzidos no período de transição do final do século XIX ao início do século XX que não foram incorporados à coleção durante a fase de formação do acervo voltado à produção modernista, desde a década de 1940.

### **A MOVIMENTAÇÃO ARTÍSTICA ANTES E DEPOIS DA TRANSFERÊNCIA PARA A NOVA CAPITAL MINEIRA**

A arte pode compartilhar e se expressar memória de individuais ou coletivas, possuindo importante papel social. Dessa forma, ambas se encontram intrinsecamente ligadas: a memória, servindo de subsídio e ferramenta necessária ao fazer artístico e a arte como suporte perpetuador da memória. A memória e a arte “andam de mão juntas” na sociedade, segundo Fernando Boppré “[...] o entrelace entre as artes visuais e a história produz sentidos singulares à medida que alguns artistas têm se dedicado ao problema da memória, seja ela individual ou coletiva” (2011, p. 75).

Alguns pintores no final do século XIX produziram trabalhos que registraram a paisagem do Arraial Curral Del Rey, que brevemente se tornaria a capital mineira, Belo Horizonte. Antes da fundação do Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto ou de outra instituição de ensino ligada ao campo artísticos, os jovens pintores tiveram que recorrer ao ensino e o aperfeiçoamento na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), dentre eles, os mineiros Honório Esteves (1860-1933), Belmiro de Almeida (1858-1935), Alberto Delpino (1864-1942), José Jacinto das Neves (18??-1931), Homero Massena (1885-1974) e Armínio Mello Franco (187?-1930), como pontua Ricardo Giannetti;

conforme avaliação de Camarate, aliava-se Mello Franco ao gosto estético da nova geração. Tecnicamente, dominava-se bem o desenho, produzia peças em baixo-relevo, utilizava-se com sabedoria da aquarela. Não havendo Escola de Belas Artes em Minas Gerais, onde pudesse ter formação adequada, buscava no ambiente do Rio de Janeiro aprimorar os conhecimentos (2015, p.47).

4. Este trabalho é um fragmento de uma pesquisa de Mestrado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Ciências da Informação da UFMG, intitulada *Estudos de Proveniência na Pinacoteca do Estado de Minas Gerais: obras do final do século XIX e início do XX*.

Alguns trabalhos desses artistas fazem parte da coleção de quadros, intitulada coleção Pinacoteca do Estado de Minas Gerais, localizada atualmente no Museu Mineiro, em Belo Horizonte. Quando criada, nos anos de 1920, os quadros comporiam a coleção que possuía o objetivo de preservar e enriquecer o patrimônio artístico deste arquivo<sup>5</sup>, bem como à produção mineira.

O princípio inicial de formar uma coleção para o Estado, a atual Pinacoteca do Estado de Minas Gerais, era respaldado por um período nacionalista que buscava alcançar processos de modernização urbana, e que desejava, ainda mais, desenvolver os mesmos processos de modernização que aconteciam nos países da Europa, a serem aplicados na capital da Província de Minas, Ouro Preto.

O pensamento social que percorria uma classe elitizada, em Ouro Preto, seria de que “[...] era preciso construir uma nação moderna, baseada nos princípios liberais e burgueses, sob pena do Brasil se constituir como um país atrasado, comprometido com o retrocesso social, econômico e material” (SILVA, 2011, p 13). A elite mineira se organizou em alguns momentos históricos da sociedade brasileira, anos antes da Proclamação da República (1889), por exemplo, para movimentar e fomentar ainda mais a produção artísticas. Com esse intuito é que foi criada a Sociedade Artística de Ouro Preto, junto com o Lyceu de Artes e Ofícios, a fim de alcançar o desenvolvimento artístico que ocorria em outras capitais, como Rio de Janeiro e São Paulo. Outro processo social importante nessa época, foi a criação do Arquivo Público Mineiro, por meio da Lei nº 126 de 11 de julho de 1895. Essas instituições e associações foram palcos de produção e exibição de trabalhos artísticos da região, desde o final do século XIX até meados do século XX.

A Sociedade Mineira Artística Oupretana contava com a participação de alguns políticos e artistas, cujo objetivo era de movimentar as artes e artes mecânicas<sup>6</sup> na cidade de Ouro Preto, alcançando os mesmos moldes de ensinamentos nos Liceus de Artes do Rio de Janeiro e de São Paulo, criando o Liceu de Arte de Ouro Preto para o ensino de ofícios. No Liceu de Artes, ocorriam mostras de exposições, como o trabalho do artista Belmiro Almeida, em 1897. Giannetti pontua que se “[...] tratava-se de uma pintura realizada em Paris, intitulada *Má Notícia*, em 1887, de inspiração bem próxima ao realismo da conhecida *Arrufos*, de 1887, obra celebrada pelo crítico Gonzaga Duque e recebida com efusivos aplausos quando da sua primeira exposição na casa L. de Wilde, no Rio de Janeiro” (2015, p. 56).

Contudo, apesar da projeção, a obra do artista Belmiro Almeida só foi incorporada ao Arquivo Público Mineiro em 1942, segundo ofício enviado pela Secretaria da Educação e Saúde Pública<sup>7</sup>, solicitando que a obra fosse incorporada à coleção da Pinacoteca do Estado, anteriormente denominada de Pinacoteca do Arquivo Público Mineiro<sup>8</sup>.

5. Correspondência enviada ao governo do estado de, 2 de setembro de 1940. Descreve a entrada das obras do artista H.E.S. para compor a coleção Pinacoteca do Arquivo, doação do artista para promoção das artes em Minas Gerais. Arquivo Público Mineiro. APM. Série 10.1. CX 01, DOC 01. Data 1929/12/14-1940/10/13.

6. O termo artes-mecânicas era usado para designar os trabalhadores manuais. (gesseiros, pedreiros, carpinteiros, alfaiates). Os Liceus naquela época funcionavam como uma “escola técnica” para aperfeiçoamento e à ampliação desses profissionais para o trabalho. Aqui tratarei de abarcar os trabalhos artísticos que também eram produzidos nos Liceus.

7. Ofício enviado por Adão Lopes, Inspetor de Expediente, Contabilidade e Material para o antigo diretor do APM Oscar Bhering. APM Série 10,1; Cx 01; Doc 023. 1942/05/26.

8. Segundo alguns documentos localizados na repartição pública APM indicam esse nome.

Para Yacy-Ara Froner, “[...] no século XIX a base conceitual do colecionismo emerge a partir do crivo de uma narrativa colonialista exposta pela extroversão das coleções” (2015, p.166). Essa extroversão está relacionado ao processo da organização das coleções, neste caso, à coleção artística Pinacoteca do Estado, em sua organização se destaca dentro um certo período histórico-social, neoclassicismo acadêmico.

Coleções artísticas, entre o século XIX e a primeira metade do século XX, assumem princípios narrativos correlacionados aos conceitos de coleção por estilo, escola e artista; as curadorias são estruturadas pelas bases de proposição da História da Arte e da Estética, principalmente por meio da lógica fenomenológica gerenciada pelo Curso de Estética de Hegel (1770-1831), publicado postumamente em 1835, e pelos princípios dos catálogos de exposições gerados desde Diderot (1713-1784). (FRONER, 2015, p. 166)

Os artistas mineiros que estudaram na Academia Imperial de Belas Artes voltavam com novas concepções artísticas influenciadas pela academia. Além do estudo no Rio de Janeiro, alguns foram premiados com bolsas para aperfeiçoamento no exterior, como Honório Esteves do Sacramento e Belmiro Almeida. Em carta enviada ao primeiro diretor do Arquivo Público Mineiro, José Pedro Xavier da Veiga (1846-1900), em 1896, o pintor Honório Esteves faz uma doação de dois números do jornal *Itacolomy*, do qual ele era o dono, para a repartição pública recém-criada. Nesta carta, o artista informa que pretende doar “mais outras obras, que ficarão pertencendo a essa repartição, como as julgueis digna disso” (HONÓRIO, 1896, apud GIANNETTI, 2015, p.). Posteriormente, o artista fez a doação de trinta obras para o Arquivo Público Mineiro, durante a gestão do Presidente do Estado Antônio Carlos Ribeiro de Andradas (1870-1946).

Belmiro Almeida doa à obra *Má Notícia* para o Presidente do Estado Bias Fortes (1847-1917) durante o período da transferência da capital mineira com o “[...] argumento que o Estado deve zelar pelo desenvolvimento das artes em Minas Gerais” (ALMEIDA, 30 de set. de 1897 apud, GIANNETTI, 2015, p. 57).

Não apenas esses dois artistas, mas outros pintores que atuaram na antiga capital Ouro Preto – como os artistas, Francisco Aurélio de Figueiredo (1854-1916) e Henrique Bernardelli (1857-1936) e Emílio Rouède (1848-1908), ao lado de Honório Esteves<sup>9</sup>, produziram uma série de obras que fazem parte da coleção Pinacoteca do Estado, apresentando novos movimentos artísticos que iam desde a idealização nacionalista até os estudos de paisagem, próprios do academicismo vigente. Segundo a autora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, esse grupo de pintores reunidos em Ouro Preto introduziu em Minas:

O neoclassicismo acadêmico, cuja rigidez, diga-se de passagem, já se atenuaram bastante neste fim de século, sob o influxo de novas correntes, como o paisagismo ao ar livre. A

paisagem mineira se destacou como tema predileto desses pintores que haviam “suplantando aos poucos o formalismo acadêmico [...], chegariam a produzir, no gênero, obras de grande sensibilidade, refletindo a natureza e luminosidade próprias da região mineira (OLIVEIRA, 1982, apud, OLIVEIRA, 2017, p. 335).<sup>10</sup>

O neoclassicismo que se produzia no final do século XIX era carregado de uma longa tradição de um sentimento nacionalista, combinados na reprodução da paisagem com elementos iconográficos quem mantinham um aspecto de uniformidade na aparência realidade, bem como, de manter em suas tradições culturais, elementos que inspiram a criação artística. Para Almeida “[...] a estética neoclássica europeia esteve intrinsecamente ligada à concepção de um mundo burguês” (ALMEIDA, 1997, p. 86) enquanto, segundo Dias, “[...] a produção de uma pintura de paisagem tem uma estreita relação com a sociedade de seu tempo e, particularmente, com as questões relativas à exploração da natureza, e a um discurso moralizante e nacionalista que surgiram com força no século XIX” (2009, p. 144).

A principal influência artística por todo o século XIX estabelecida pela Academia Imperial de Belas Artes, predominou o que se considerava modernização urbana nos moldes dos movimentos artísticos na Europa, em especial na França, não apenas na arquitetura, mas também na pintura. Nesses moldes modernizados, os primeiros museus brasileiros aparecem como protagonistas do fortalecimento de uma memória e identidade nacional e da preservação das artes, criando uma narrativa de acordo com o tempo. Nesse sentido, a coleção Pinacoteca pode ser considerada o berço de uma narrativa republicana inspirada na modernização urbana e artística europeia, com uma totalidade de referências artísticas externas, tanto na concepção e nos materiais produzidos no final do século XIX e início do século XX.

## **A INCORPORAÇÃO DAS OBRAS ARTÍSTICAS PARA ATUAL COLEÇÃO PINACOTECA DO ESTADO DE MINAS GERAIS**

Alguns documentos analisados na pesquisa de mestrado e conseqüentemente para este trabalho, estão localizados na atual Diretoria de Museus de Minas Gerais, antiga Superintendência de Museus e Artes Visuais (SUMAV), e no Arquivo Público Mineiro (APM), documentos como inventários; correspondências; ofícios entre as repartições públicas dos governos; entre o Arquivo Público Mineiro e as Secretarias do Estado; e documentos do Governador do Estado, a partir dos anos 1920, indicam parte do processo de incorporação e seleção das obras para a futura coleção Pinacoteca.

A procura por documentos nas duas instituições de memória faz parte da metodologia do Estudo de Proveniência, cujo objetivo da pesquisa é levantar

9. Além de introduzir neoclassicismo nas pinturas, H.E.S. dedicou à preservação da arte barroca e da arquitetura das igrejas em Ouro Preto.

10. São dois autores diferentes. Carlos Alberto de Oliveira cita a autora, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, no texto “Émile Rouède, correspondente de Ouro Preto”. O autor destaca o texto apresentado por Myriam Oliveira apresentado no III Seminário sobre a Cultura Mineira Século XIX. Ambos estão na bibliografia.

o máximo de informações possíveis sobre a transferência de propriedade de um objeto cultural. Para alcançar os vazios informacionais das atuais fontes documentais que se tem sobre o objeto cultural ou a coleção, é necessário buscar informações nas fontes de documentos existentes sobre o acervo, como os arquivos de curadores especializados, arquivos de doadores, as fichas arquivísticas e os arquivos institucionais. Além dos arquivos e dos museus, as bibliotecas também podem conter indicações bibliográficas complementares à pesquisa.

De acordo com alguns documentos encontrados, há informações sobre as aquisições do núcleo inicial das obras de arte nos estilos paisagísticos, retratos e demais produções neoclássicas de artistas desse período. Sabe-se, que o projeto de criação da Pinacoteca iniciou-se na gestão do Presidente do Estado Antônio Carlos Ribeiro de Andradas, nos anos de 1920, entretanto, anteriormente já existia uma necessidade de criar um museu que abraçaria à produção artística mineira, nos moldes da produção artística de São Paulo e Rio de Janeiro.

Os primeiros artistas que inauguram a coleção foram Anibal de Mattos (1886-1969), Honório Esteves do Sacramento. No caso do artista Honório Esteves do Sacramento, ocorre doação de duas coleções de obras dele; a primeira doação de quadros foi incorporada à coleção Pinacoteca, que ele fez antes do seu falecimento, 1929, cumprindo com a sua promessa feita em 1896. Porém, anos depois, à viúva faz reivindicação, pedindo das obras doadas e documentos, mas a segunda doação de pinturas Pastor Egípcio, Autorretrato, Peter Loung e Xavier da Veiga não constam na lista da primeira doação feita pelos artistas, porém pouco se sabe como essas pinturas chegaram à repartição pública APM.

Já primeira metade do século XX, a Pinacoteca do Arquivo Público Mineiro possuía cerca de quarenta obras dos artistas Francisco Rocha (1879-1937), Homero Massena (1885-1974), Levino Fanzeres (1884-1956), Renato Lima (1893-1978), J.J. Neves (18?-1931), Alberto Delfino (1868-1942), dentre outros que vieram da Secretaria do Interior, transferida para o APM. Ainda não foram encontrados os registros das informações de como esses trabalhos foram adquiridos pela Secretaria do Interior.

Além de documentos que constam doações de trabalhos artísticos para Pinacoteca do APM, também, foram encontradas processo de doação de obras da Pinacoteca; dois trabalhos do artista Anibal de Mattos, doados para o Tribunal de Justiça de Minas Gerais no ano de 1964 para a reinauguração do Palácio da Justiça, e um quadro do Alberto Delfino, para a inauguração do Tribunal da Alçada.

## **A ENTRADA DE PINTURAS MODERNISTAS NA COLEÇÃO**

Com a chegada do artista Anibal de Mattos<sup>12</sup> na nova capital mineira simboliza uma mudança comunicativa nas artes; o artista promoveu realização de exposições e

12. Anibal de Mattos simboliza a reativação das artes na capital mineira com a realização de salões de exposições, a partir dos anos 1918.

salões de arte, assim, abriu-se um caminho para que a entrada de uma nova fase artística na cidade “fosse permitida”.

A cidade Belo Horizonte é marcada por ser a primeira cidade brasileira projetada, e também é lembrada por ser símbolo da nova república, da ordem e do progresso que inspiravam uma modernização urbana e social: “[a] cidade que surgia, sem passado, precisava da arquitetura para criar as referências e entidades urbanas onde as pessoas se reconhecessem” (CARSALADE, 1998, p. 9 apud, ANDRADE, 2018, p. 90).

A partir dos anos de 1920, os moldes urbanísticos e a produção artística que eram inspirados nos modelos das Belas Artes Europeia foram identificados por um grupo composto por intelectuais brasileiros como uma mera reprodução europeia, pois essa arte não trazia consigo uma essência de identidade nacional. O movimento dos Modernistas, composto por Mário de Andrade (1893-1945) e outros artistas de Rio de Janeiro e São Paulo, identificou elementos artísticos que caracterizam e simbolizam uma verdadeira característica de produção nacional, não somente nas artes, mas também, no uso de materiais genuínos brasileiro. Assim, foi alçada “a arquitetura barroca mineira como a verdadeira representante do caráter nacional” (DIAS, 2020, p. 03) e, segundo Andrade, “[...] essa corrente estilística, de caráter nativista, será considerada por parcela importante da inteligência brasileira como um veículo da vanguarda, associada ao sentido de “moderno” na arte nacional” (2018, p. 96).

O discurso identitário em Belo Horizonte começa a mudar. Os artistas, os escritores e os poetas que faziam parte do movimento modernista influenciam na reprodução de novas artes na capital; e com a entrada de outros elementos artísticos, cada vez mais o projeto inicial da construção da cidade, o neocolonial, começa a dar lugar as construções residenciais novas e à incorporação de elementos florais e de produtos que simboliza a produção da Primeira República, em especial, o café. Em alguns casos, estes foram incorporados em algumas fachadas de casas da primeira construção da cidade para abrigar os elementos do Art Nouveau; em outros, houve a derrubada de algumas casas para construção de novos edifícios para o estilo Art Deco.

Nesse período, as artes plásticas manifestaram novas estéticas e técnicas artísticas, como o impressionismo. Porém, a introdução da vanguarda modernista, cobriu totalmente essa produção artística, deixando-a “de lado” para dar espaço ao novo movimento artístico e arquitetônico que trazia evolução simbólica para cidade, que mais tarde vai se caracterizar com uma essência da mineiridade.

O modernismo, em sua totalidade, começa aparecer a partir dos anos de 1940, com o prefeito da cidade na época Juscelino Kubitschek (1902-1976). Ao construir a região Pampulha e o bairro Cidade Jardim, foi o responsável por introduzir esse movimento na cidade “sob a perspectiva de uma narrativa da modernidade nacional, [que] foi constituída[a] como valor estético de identidade e como um monumento de funcionalidade subvertida, a partir do apelo de uma memória voltada ao futuro promissor de uma coletividade” (FRONER, 2022, p. 06), mas também uma narrativa



ideológica artística e de memória fomentada pelo Estado. É a partir dos anos de 1950 e também nos anos de 1970 que a narrativa artística introduzida nos anos 1930 e 1940 ganha força e conquista espaço, por mais de uma década na história da arte.

Houve uma produção considerável de trabalhos ligados a esse período artístico, bem como a realização de exposições de artes promovidas pela Prefeitura, obtendo-se assim uma prosperidade de obras artísticas que levaram a se retomar, nos anos de 1960 e início dos anos 1970, o projeto de inaugurar a Pinacoteca de Minas Gerais. O projeto teve à frente Márcio Sampaio e a Primeira-Dama, D. Coracy Uchoa Pinheiro (1906-2013), esposa do governador Israel Pinheiro (1896-1973. Mesmo tentando dialogar com as produções iniciais que foram incorporadas pelo/para o Estado, essa fase do projeto ficou dedicado à incorporação de artistas contemporâneos, atuais, cujo o critério de seleção eram os artistas atuantes na época, escolhidos por sua representatividade e pelas diversas tendências<sup>13</sup>.

Assim, o objetivo de incorporar obras de arte contemporâneas minimizou o arranjo das primeiras obras destinadas ao Estado, limitando-se à incorporação de trabalhos que dialogassem com o pequeno tema dos retratos ou obras históricas, deslocando uma pequena quantidade obras produzidas no início da construção da nova capital que estavam em outros órgãos públicos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No bojo da movimentação artística, o propósito de criação de um museu para preservação e promoção de uma arte e de uma memória é deslocado para um segundo plano, na qual, uma visibilidade de uma narrativa artística é produzida e prevalece no campo de disputa da preservação de uma história e memória, que acaba virando um espaço de poder, uma coleção de poder. Na obra de André Malraux (1901-1976), *Museu Imaginário* (1947), em sua introdução, ele diz que o “o papel do museu na nossa relação com as obras de arte é tão considerável que temos dificuldade em pensar que ele não existe, nunca existiu”. Afirmo ainda:

O retrato começa por deixar de ser um retrato de alguém. Até o século XIX, todas as obras de artes eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte. Só aos olhos do pintor a pintura era pintura; e, muitas vezes, era também poesia. E o museu suprime de quase todos os retratos (mesmo eles sendo de um sonho) quase todos os modelos, ao mesmo tempo que extirpa a função às obras arte: não reconhece Paládio<sup>14</sup>, nem santo nem Cristo, nem objeto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse; mas apenas imagens de coisas, diferente das próprias coisas, e retirando desta diferença específica à razão de ser. O museu é um confronto de metamorfose” (MALRAUX, 1965, p.10).

Quando Malraux diz que o museu é um confronto de metamorfose, o museu torna-se um lugar que ressignifica e de alteração e deslocamento, por completo, qualquer

objeto material de representação simbólica da cultura material ou imaterial, os sentidos primários daquele objeto, muitas vezes são abandonados, a incorporação de ações sobre o objeto torna-se mais significativos do que o próprio objeto. Nesse caso, a coleção Pinacoteca do Estado de Minas Gerais carrega consigo a arte idealizada por alguém e não em quem. Os discursos de sua organização são ligados a símbolos histórico-sociais de Belo Horizonte, e não do olhar do pintor. A narrativa da contemplação da ação humana sobre àquela cultura material, é sobreposta na ideologia de poder e memória e não na pureza da arte.

A produção artística serve como base de ferramenta informacional quando se fala no objeto; no museu, o objeto é deslocado para assumir um papel significativo por quem o interpreta. Na arte, o registro do olhar de algo real é repassado através dos trabalhos artísticos, a arte artística é carregada de informação e é um registro. A pintura contém elementos visíveis da produção material do homem, mas isso é perceptível ao decifrar elementos iconográficos e iconológicos em uma pintura, por exemplo, para Usillos (2010) fala que “el artista, à la hora de retratar la realidad, necesita un lenguaje, un código concreto, y, como un escritor necesita de un vocablo antes de poder iniciar una < copia > de la realidad” (USILLOS, 2010, p. 139). A criação do trabalho artístico de um pintor parte de retratar a nossa realidade, ou seja, o pintor acaba registrando aquilo que está inserido no seu meio social. Segundo as palavras de Malraux, trata-se do olhar do pintor.

Abordar a produção artística na capital é um processo complicado pelas lacunas informacionais que não foram preservadas, e desafiador pela tarefa de se desvincular das narrativas estabelecidas da identidade e da modernidade. Principalmente da modernidade, que em cada período esteve relacionada a um discurso de desenvolvimento social distinto, desde a construção da cidade, passando pela sua concretização como cidade, que foi no período Heroico Modernista e quiçá para sua evolução como Metrópole, durante e depois da gestão de Juscelino Kubitschek na prefeitura da cidade.

A arte sempre esteve ligada à sociedade, isso é claro no campo da História da Arte, porém em Belo Horizonte ocorreu um processo mais profundo, pois a arte que acontecia na cidade foi incorporada a um dos pilares da formação da cidade e que depois se estabeleceu como uma identidade e poder, deslocando a própria arte do pintor de cena. Por exemplo, sempre a arte evoca a memória da cidade através das paisagens pintadas antes da sua construção, mas não evocamos a estética artística, técnica do indivíduo, as cores na pintura, e sim, apenas a sua relevância do indivíduo para cidade, mas pouco para arte.

A coleção Pinacoteca do Estado de Minas Gerais é uma coleção de poder, não apenas para ditar e estabelecer a memória artística, mas mantém uma prevalência do discurso de uma memória-história e identidade mineira. Considere-se que nesta pesquisa, que na busca por mais informações sobre “o que é a arte em Belo

13. Trechos do texto Coleção Oficial: Pinacoteca do Estado. Julião, Leticia. *Colecionismo Mineiro*. Secretaria de Estado da Cultura. Superintendência de Museus. Associação dos amigos do Museu Mineiro. Belo Horizonte. 2002. p. 59-95

14. Pelo corte na reprodução do texto no formato digital, compreendi este termo, Paládio.

Horizonte e em Minas Gerais?” seja alcançado, e que possa criar um deslocamento da narrativa histórica-social estabelecida, e a arte seja realocada para perspectiva do artista, descolada em primeiro lugar e a história-social em segundo.

#### REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Belo Horizonte Arraial e Metrópole: Memória das Artes Plásticas na capital Mineira. In. COLEÇÃO BELO HORIZONTE. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. 493p. 82 -102p.

ANDRADE, Ulisses Morato. Belo Horizonte, cidade iconoclasta. A tradição da renovação vista pela arquitetura da casa. *Brasile -Itália: andata e ritorno, storia, cultura e società*. Confronti interdisciplinari. Numero speciale di Visioni LatinoAmericane, Anno X, Numero 18, Gennaio 2018. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/323380639>>. Acesso em: 13 de novembro de 2022.

BOIS, Maria Clara Maciel Silva.; LEMOS, Celina Borges.; MARTINS, Cláudia Marun Mascarenhas. O Século XIX na Paisagem Cultural Ouro-Pretana Cotidiano, Arquitetura e Modernidade Imperial. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3601549/O\\_S%C3%89CULO\\_XIX\\_NA\\_PAISAGEM\\_CULTURAL\\_OURO\\_PRETANA\\_COTIDIANO\\_ARQUITETURA\\_E\\_MODERNIDADE\\_IMPERIAL](https://www.academia.edu/3601549/O_S%C3%89CULO_XIX_NA_PAISAGEM_CULTURAL_OURO_PRETANA_COTIDIANO_ARQUITETURA_E_MODERNIDADE_IMPERIAL)> Acessado em: 13 de novembro de 2022. 17p.

BOPPRÉ, Fernando. Christian Boltanski: crítica da memória pelo procedimento ficcional nas artes visuais. In: *História e Arte: movimentos artísticos e correntes intelectuais*. Org. FLORES, Maria Bernadete Ramos.; PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. Campinas: Mercado das Letras, 2011. 295 p. p 75-84.

BRAGA, Diogo; FRONER, Yacy-Ara.; STIEGERT, Isabela. A (RE)INVENÇÃO DA PAMPULHA. A tradição inventada do Conjunto Moderno da Pampulha a partir de sua construção, patrimonialização e inscrição como Patrimônio Mundial da Humanidade. *Belo Horizonte, 2022*, 21p.

DIAS, Eliane. Félix- Émile Taunay e à produção de uma pintura de paisagem nacional. In: *História e Arte: movimentos artísticos e correntes intelectuais*. Org: FLORES, Maria Bernadete Ramos.; PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. Campinas: Mercado das Letras, 2011. 295 p. 143- 156p.

DIAS, Diego Nogueira. Paradoxos da “identidade nacional” nos discursos arquitetônicos de Lucio Costa e Sylvio de Vasconcellos. ANAIS DO MUSEU PAULISTA. São Paulo, Nova Série, vol. 28, 2020, p. 1- 26. Disponível em: <SciELO - Brasil - Paradoxos da “identidade nacional” nos discursos arquitetônicos de Lucio Costa e Sylvio de Vasconcellos Paradoxos da “identidade nacional” nos discursos arquitetônicos de Lucio Costa e Sylvio de Vasconcellos>. Acesso em: 12 de novembro de 2022.

DIAS, Eliane. Apontamentos Sobre o Gênero do Retrato, o Coleccionismo a Presença de Artistas Estrangeiros nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes Brasileira. In: *História da arte: coleções, arquivos e narrativas*. Org.: Hoffmann, Ana Maria Pimenta; Brandão, Angela; Schiappacasse, Fernando Guzmán e Solar, Macarena. Bragança Paulista-SP : Editora Urutau, 2015. 584 p. 231-238p.

FRONER, Yacy-Ara. Coleção e arquivo como prática coletiva: a narrativa: a retórica e o semiológico. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. Ed. v 5. n.9 p. 165-177. maio-out de 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15678>>. Acesso em 22 dez 2022.

GIANNETTI, Ricardo. *Ensaíos para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. GOMES, René Lommez. Esse artista silencioso, tão pouco conhecido; A pintura em Minas Gerais na passagem do século XIX para o XX. In: Superintendência de Museus e Artes Visuais de Minas Gerais(Org.). Minas das Artes, Histórias Gerais. Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, dezembro de 2018. 96p. p 67-95.

OLIVEIRA, C. A. Émile Rouède, o correspondente de Ouro Preto. URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, SP, v. 9, n. 2, p. 335-353, 2017. DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648571. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8648571>. Acesso em: 13 nov. 2022.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Situação das Artes Plásticas em Minas no século XIX: escultura e pintura. In: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. III Seminário sobre a Cultura Mineira: século XIX. Belo Horizonte - MG. 1982. 147-165 p.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: coleções 70, 2004.

SILVA, Lucílio Luis. Educação e Trabalho para o Progresso da Nação: O Liceu de Artes e Ofícios de Ouro preto (1886 - 1946). Orientador: Drª. Carla Simone Chamon. 2009. 153f. Dissertação (Mestrado em Educação Tecnológica). Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. (CEFET). Belo Horizonte.2009.

#### AGRADECIMENTOS

AGRADECEMOS À CASA DO BAILE, PELO APOIO DURANTE A DISCIPLINA “COLEÇÕES: O INTERSTÍCIO DA CURADORIA, DO COLECCIONISMO E DA PRESERVAÇÃO”; AO GRUPO DE PESQUISA ARCHE E AO CNPQ E AO PROJETO DURANTE.

