

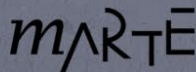
# 30 mARTE

*Colóquio Musealização da Arte*

Museu Nacional da República | Brasília  
14, 15 e 16 de junho de 2023

Diante das performatividades,  
performações e transitoriedades:  
quais os tempos da musealização?

Realização



Apoio Institucional



Secretaria de  
Cultura e  
Economia Criativa





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

3◌MARTE  
Colóquio Musealização da Arte

Diante das performatividades, performances e  
transitoriedades: quais os tempos da  
musealização?

Anna Paula da Silva,  
Bianca Andrade Tinoco  
Emerson Dionisio Oliveira  
(organizadores)

© 2024 [detentor dos direitos autorais].



[Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional]

A responsabilidade pelos direitos autorais de textos e imagens dessa obra é [dos autores ou da área técnica].

[1ª edição]

## Elaboração e informações

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais

Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG1, Sala 9/10, Instituto de Artes, Campus

Universitário Darcy Ribeiro, Universidade de Brasília, CEP 70904-970, Brasília-DF

Site: <https://www.ppgav.unb.br/>

E-mail: [arteppg@unb.br](mailto:arteppg@unb.br)

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

C719 Colóquio Musealização da Arte (3. : 2023 :  
Brasília).  
3º Marte [recurso eletrônico] : Colóquio  
Musealização da Arte : diante das  
performatividades, performances e transitoriedades  
: quais os tempos da musealização? / Anna Paula da  
Silva, Bianca Andrade Tinoco, Emerson Dionisio  
Oliveira (organizadores). - Brasília :  
Universidade de Brasília, 2024.  
229 p. : il.

Inclui bibliografia.

Modo de acesso: World Wide Web:

[https://www.ppgav.unb.br/index.php?  
option=com\\_content&view=article&id=28&Itemid=378.](https://www.ppgav.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=28&Itemid=378)  
ISBN 978-65-85259-35-4.

1. Arte - Congressos. 2. Museologia. I. Silva,  
Anna Paula da (org.). II. Tinoco, Bianca Andrade  
(org.). III. Oliveira, Emerson Dionisio (org.).  
IV. Título.

CDU 7:069

Heloiza dos Santos - Bibliotecária - CRB1/1913

Márcia Abrahão Moura  
**Reitora da Universidade de Brasília**

Enrique Huelva Unternbäumen  
**Vice-Reitor da Universidade de Brasília**

Diêgo Madureira de Oliveira  
**Decano de Ensino de Graduação da Universidade de Brasília**

Fátima Aparecida Dos Santos  
**Diretora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília**

Flávio Santos Pereira  
**Vice-Diretor do Instituto de Artes da Universidade de Brasília**

Maria das Graças de Souza Teixeira  
**Chefe do Departamento de Museologia da Universidade Federal da Bahia**

Claudio Abrantes  
**Secretário de Estado de Cultura e Economia Criativa**

Sara Seilert  
**Diretora do Museu Nacional da República**

## **Organização – Universidade de Brasília**

### **Equipe de Apoio**

Dra. Bianca Andrade Tinoco – Universidade de Brasília  
Dra. Daniela Felix Martins Kawabe – Universidade de Brasília  
Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira – Universidade de Brasília  
Ms. Fernanda Werneck Côrtes – Universidade de Brasília  
Ms. Juliana Pereira Sales Caetano – Universidade Federal de Minas Gerais  
Vanessa Cristina Pereira Aragão – Universidade de Brasília

### **Grupo mARTE**

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

### **Comissão Científica**

Profa. Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes (UnB)  
Prof. Dr. Clovis Carvalho Britto (UnB)  
Profa. Dra. Joseania Miranda Freitas (UFBA)  
Profa. Dra. Elizabete de Castro Mendonça (UNIRIO)  
Profa. Dra. Rosângela Marques de Brito (UFPA)  
Profa. Dra. Magali Melleu Sehn (UFMG)  
Profa. Dra. Vanessa Barrozo Teixeira Aquino (UFRGS)  
Profa. Dra. Daniela Andreia Viola Ferreira Salazar (NOVA de Lisboa)  
Profa. Dra. Alice Semedo (U.Porto)

**Arte:** Bianca Andrade Tinoco

**Fotografias capa e páginas iniciais:** Daniel Marques / Museu Nacional da República

**Disponível em:** <https://musealizacaodaarte.ufba.br/coloquios/>

**Tipo de suporte:** E-book

**Formato E-book:** PDF

Os autores se responsabilizam pelo conteúdo publicado em seus capítulos.

## Sumário

**Diante das performatividades, performances e transitoriedades: quais os tempos da musealização?** 9

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

**Barroco na fortuna crítica de Adriana Varejão. Entre as exposições "Câmera de Ecos" (2005) e "Suturas, Fissuras e Ruínas" (2022)** 11

Adriel Dalmolin Zortéa

**O tempo *ad infinitum*: a longa permanência da imagem feminina na arte do Cemitério de Santo Amaro** 29

Alynne Cavalcante Bezerra da Silva e Robson Xavier da Costa

**O tempo e as performatividades dos públicos: o caso do 46º Salão Nacional de Artistas da Colômbia** 49

Ana María Bernal Cortés

**Fragile: temporalidades, performatividades e ancestralidades** 69

Cristiane Peres Dias e Robson Xavier da Costa

**Repensando a gestão do acervo museológico da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa - SECEC/DF** 86

Daniele Galvão Pestana Nogueira e Zenildo Alves de Sousa Junior

**"O chão pertence ao Rio Madeira": a reapresentação de uma obra de arte complexa a partir da pesquisa sobre o acervo** 105

Fernanda Werneck Côrtes e Sara Seilert

**Documentação de performance: estudo de caso da obra "Esmagamento Sensível" de Marco Paulo Rolla** 124

Juliana Pereira Sales Caetano e Magali Melleu Sehn

**Efeitos da passagem do tempo: considerações sobre a musealização de obras de arte constituídas de animais e suas partes** 146

Marco Túlio Lustosa de Alencar

**Calçadas de Galeno: sobre a preservação de obras de arte em espaços públicos** 165

Maria de Fátima Medeiros de Souza e Maria Inês Alves de Souza

**Entre folguedos e memória: a performatividade das brincadeiras populares no CCSF** 181

Raisa Filgueira Soares Gomes e Sabrina Fernandes Melo

**Diagnóstico preliminar de conservação da coleção de Fotografia “Prêmio Diário Contemporâneo” da COJAN** 195

Renata de Fátima da Costa Maués e Raissa Silva da Costa

**Deslocamentos Performáticos: Minas Gerais como um Vetor Descolonizante** 214

Yacy-Ara Froner e Francesco Napoli







## **Diante das performatividades, performances e transitoriedades: quais os tempos da musealização?**

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

Em sua terceira edição, o Colóquio Musealização da Arte ocorreu no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, em Brasília, entre os dias 14 e 16 de junho. O objetivo do evento foi debater a ação do tempo nas dinâmicas de musealização e de patrimonialização de obras de arte e outros fenômenos culturais performativos, especialmente, a heterogeneidade do tempo nas práticas museológicas e nas demais práticas preservacionistas, a partir de diversas interpretações e abordagens de áreas como Museologia, Conservação-Restauração, Ciências Sociais, Educação, História, Comunicação, Ciência da Informação, História da Arte, Artes Visuais, Artes Cênicas, entre outras.

O 3<sup>o</sup> MARTE propiciou espaço de reflexões sobre as práticas museológicas à luz da concepção de tempo como "heterogeneidade", isto é, enquanto composição e variação, temporalidades e atravessamentos. Portanto, mobilizou pensamentos, questões e problemas que emergem da relação entre fenômenos culturais performativos e tempo, considerando os desafios contínuos que os fenômenos culturais performativos, constituídos pela efemeridade, transitoriedade e fugacidade, apresentam às práticas museológicas. Algumas perguntas foram motrizes para a concepção do evento, e que foram analisadas e debatidas a partir das comunicações apresentadas: Como experienciar o tempo? Como interpretar o tempo? Como experimentar com o tempo? Como documentar o tempo das obras? Como compartilhar a experiência em um mesmo transcórre de tempo? Como permitir que a sobreposição de camadas semânticas trazidas pelo tempo passe a fazer parte das obras em coleção?

Nesse sentido, as comunicadoras foram provocadas a pensar sobre o guardar/compartilhar/mostrar/sincronizar o tempo, como uma experiência de composição de simultaneidades, compatibilidades e sintonizações entre práticas políticas, sociais, econômicas, culturais, ambientais etc.

Diante disso, as comunicações apresentadas propiciaram compreensões sobre as diferentes implicações da ação do museu no tempo, isto é: no tempo das políticas públicas de formação de acervo; no tempo do audiovisual (audiovisual como registro e como método); no tempo do público, tempo e captação da atenção/concentração na

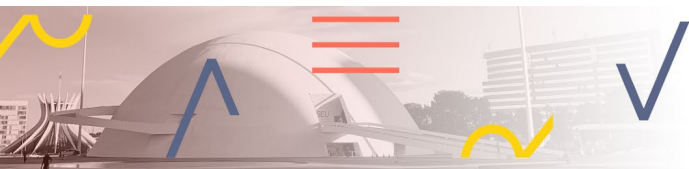


fruição (ou no compartilhamento do tempo/atenção com dispositivos digitais); no tempo dos protocolos e das práticas de preservação; no tempo da apresentação, da condição expositiva, do expor; no tempo da patrimonialização e de seus efeitos sobre obras e instituições; no tempo do desaparecimento das obras e das práticas culturais; no tempo da documentação museológica e conservação.

As comunicações do colóquio constaram na programação em mesas, que foram construídas a partir dos eixos disponibilizados na chamada do evento: Eixo Audiovisual, Patrimonialização e Performatividade; Eixo Performance em Arte e Documentação Museológica; e Eixo Conservação e Preservação: Políticas e Protocolos.

O colóquio contou com duas conferências, *“Nós somos pássaros que andam”*: *manifestações estéticas indígenas e o atravessamento dos espaços de arte*, da Professora Fernanda Pitta, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e *Há uma coisa que pulsa: musealização da arte no Hospital Psiquiátrico São Pedro (RS)*, da Professora Vanessa Barrozo Teixeira Aquino do Departamento de Museologia da Universidade Federal. Além disso, foram apresentadas duas palestras, *O lugar da arte na musealização de espaços de memória em tempos pandêmicos*, da Professora Marijara Souza Queiroz do Departamento de Museologia da Universidade de Brasília, e *Agenciamentos intermediários nos remanejamentos da política da memória em torno de Agontimé*, do Professor Edson Silva de Farias do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília.

Diante das performatividades, performances e transitoriedades, espera-se com essa publicação a ampliação do debate acerca dos tempos heterogêneos da musealização, considerando o museu espaço de debate, como também objeto de críticas sobre suas práticas preservacionistas. É importante também considerar a produção artística como disruptiva e provocadora, que desafia as concepções dos tempos propostos nas práticas museológicas, além dos acordos necessários entre as obras e os agentes nos processos de musealização. Nesse sentido, o tempo como uma variável apresenta formas, modos, processos distintos de continuar e conceber a musealização, a patrimonialização e outros processos preservacionistas. Assim, os textos das comunicações nesta publicação provocam reflexões e debates sobre esses processos.



## Barroco na fortuna crítica de Adriana Varejão. Entre as exposições "Câmara de Ecos" (2005) e "Suturas, Fissuras e Ruínas" (2022)

### Baroque in the critical fortunes of Adriana Varejão. Between the exhibitions "Câmara de Ecos" (2005) and "Suturas, Fissuras, Ruínas" (2022)

Adriel Dalmolin Zortéa<sup>1</sup>

#### Resumo

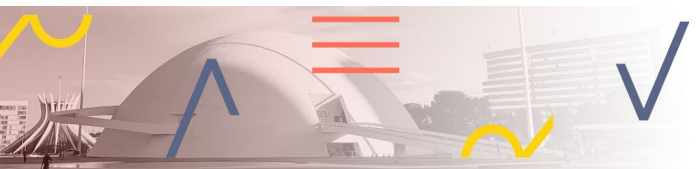
O presente trabalho debruça-se sobre a associação entre duas exposições de Adriana Varejão (1964), "Câmara de Ecos" (2005), com texto de Paulo Herkenhoff, na Fundação Cartier, em Paris, e "Suturas, Fissuras, Ruínas" (2022), com curadoria de Jochen Volz, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Por não privilegiar, necessariamente, as diferenças entre os contextos históricos e, ao considerar a impossibilidade de produzir uma interpretação totalizante das respectivas exposições, trata-se de investigar, diacronicamente, as entrevistas da artista nos catálogos expositivos, bem como os textos de apresentação a partir de uma especificidade: a relação que se articula entre a poética de Varejão e o que os textos compreenderam como legado do Barroco no Brasil, principalmente ao voltarem-se à pintura do elemento carne na plástica da artista.

**Palavras-chave:** Obra de Adriana Varejão. "Câmara de Ecos". "Suturas, Fissuras, Ruínas". Fortuna crítica de Adriana Varejão. Arte contemporânea no Brasil.

#### Abstract

---

<sup>1</sup> Doutorando e Mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB), com bolsa CAPES. Graduado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (HST/CFH/UFSC), com bolsa PET e, mais tarde, IC/CNPq. Vinculado ao Laboratório de Teoria e História da Arte (LaTHA/UnB). Cadastrado nos grupos de pesquisa Cartografias do discurso historiográfico artístico: a montagem, a temporalidade complexa, o retorno crítico e o deslocamento (UnB), Montagem no discurso historiográfico artístico (UnB/CNPq) e Lab|HABA - Laboratório de Historiografia da Arte no Brasil e Américas (UFRJ/CNPq). E-mail: [adrielzortea@outlook.com](mailto:adrielzortea@outlook.com). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9004537654401468>. Perfil ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5823-2638>



This work focuses on the association between two exhibitions by Adriana Varejão (1964), “Câmara de Ecos” (2005), with text by Paulo Herkenhoff, at the Cartier Foundation, in Paris, and “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), curated by Jochen Volz, at the Pinacoteca do Estado de São Paulo. By not necessarily privileging the differences between historical contexts and, considering the impossibility of producing a totalizing interpretation of the respective exhibitions, it is a question of investigating, diachronically, the artist's interviews in the exhibition catalogues, as well as the presentation texts to starting from a specificity: the relationship that is articulated between Varejão's poetics and what the texts understood as the legacy of the Baroque in Brazil, mainly when focusing on painting the element of flesh in the artist's plastic work.

**Keywords:** Artwork by Adriana Varejão. “Câmara de Ecos”. “Suturas, Fissuras, Ruínas”. Critical fortune of Adriana Varejão. Contemporary art in Brazil.

## Introdução

O presente trabalho debruça-se sobre a associação entre duas exposições de Adriana Varejão (1964), “Câmara de Ecos” (2005), com texto de Paulo Herkenhoff, na Fundação Cartier, em Paris, e “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), com curadoria de Jochen Volz, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Por não privilegiar, necessariamente, as diferenças entre os contextos históricos e, ao considerar a impossibilidade de produzir uma interpretação totalizante das respectivas exposições, trata-se de investigar, diacronicamente, as entrevistas da artista nos catálogos expositivos, bem como os textos de apresentação a partir de uma especificidade.

É caso da relação que se articula entre a poética de Varejão e o que os textos compreenderam como legado do Barroco no Brasil, principalmente ao voltarem-se à pintura do elemento carne na plástica da artista. Neste sentido, objetivamos compreender a condição da carne na plástica de Adriana Varejão. A fortuna crítica apontou-a como metáfora da talha dourada, ou do erotismo e volúpia do Barroco (VAREJÃO, 2005: 01; PEDROSA, 2013: 12); ainda, como a carne dos colonos e do martírio dos colonizados (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012: 252). *Grosso modo*, se o discurso da artista



em entrevistas anteriores ao ano de 2022 aponta uma *positivação*, ou trato com certa leveza do Barroco, as posteriores demonstram preocupação com a pintura de carne na chave da ferida colonial (VAREJÃO, 2022: 22), o que pode gerar consequências na interpretação da obra e da fortuna de Varejão.

### “Câmara de Ecos”

Excede as ambições deste trabalho definir o que poderia ser o movimento Barroco, bem como considerar seus desdobramentos sincrônicos ou diacrônicos. Partimos do que a fortuna crítica de Adriana Varejão compreendeu como Barroco e qual foi o seu legado, ainda segundo esses autores, para a compreensão da plástica da artista. Se a justificativa de tal pesquisa assentam-se na escassez de produções bibliográficas que se debrucem sobre a fortuna crítica da artista, principalmente cotejando-a a especialistas em Barroco no Brasil, conceitualmente, asseveramos que a artista, ao exprimir a expressão do Barroco em terras brasileiras, busca trabalhar a partir do que denomina como “Barroco brasileiro”, ou ainda “Barroco mineiro”.

Recentemente, Varejão (2022: 22) referiu-se ao movimento artístico como “Barroco latino-americano”, na esteira de Adriano Pedrosa (2013: 12) que, também, refere-se ao movimento como “latino-americano”. Outros críticos de preponderância em sua fortuna, como Paulo Herkenhoff (1992: 24) ao utilizar das categorias de “Barroco brasileiro” ou “Barroco mulato”, ou Lilia Schwarcz, em livro escrito com Varejão (2012: 53; 241) ao asseverar um “Barroco mulato” ou “Barroco mineiro”, utilizam de nomenclatura que, para recordar a historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2014: 9), uma autoridade em Barroco no Brasil, ao contrário dos críticos na fortuna da artista, soam inadequadas frente a este movimento artístico, pois a conceituação “Barroco nacional”,



foi criada “pela historiografia modernista em busca de manifestações originais na arte produzida no passado colonial”.

Varejão (2022: 22), recentemente, ao falar em “neobarroco” oferta-nos outra possível chave interpretativa para a compreensão de sua plástica, inserindo-se conscientemente numa vertente plástica do último quartel do século XX que buscou trabalhar a partir do que autodenominou de “neobarroco”. Ao mantermos no horizonte, também, as preocupações manifestadas por Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (2022: 153) sobre o uso poroso e tautológico do termo “barroco”, lembramos que a utilização do termo “neobarroco” nos anos 1980, conforme asseverou Omar Calabrese (1987: 27) em *A idade neobarroca*, sofreu impacto, principalmente, do trabalho do escritor latino-americano Severo Sarduy.

Evidenciamos que Sarduy, em *Ensaio sobre o Barroco* (1987: 209) que segundo a fortuna foi lido pela artista (VAREJÃO, 2013: 233), escreveu que o sentido profundo do Barroco na atualidade deveria ser o de “parodiar” a economia burguesa, baseada na administração e no bom funcionamento da sociedade. Contrário ao princípio da acumulação e da austeridade, o autor propõe o Barroco como “a superabundância e o desperdício”. Linhas abaixo, Sarduy (1987: 210) citou que o erotismo como desperdício de material ou ainda na chave da artificialidade, manifestaria um “jogo cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é a condução de uma mensagem (...), mas o desperdício em função do prazer”.

Adriano Pedrosa (2013: 12) em texto para o catálogo da exposição “Histórias às margens” (2013), curada por ele no Museu de Arte Moderna de São Paulo, destacou o “espírito” do barroco na obra da carioca como “drama e teatralidade”. Depois, ao referir-se às telas pintadas como azulejos, acrescentou que “o barroco é pura ilusão e teatro”, retornando à chave da ilusão ao citar o azulejo como “plano da fantasia, da representação” ou ainda “artificial, ilusionista” (PEDROSA, 2013: 162).

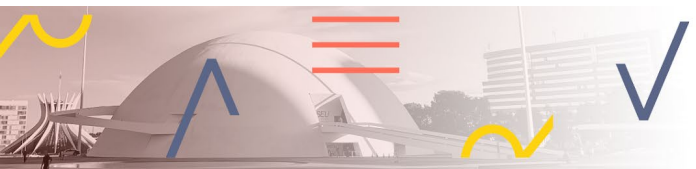


Camillo Osório (2009: 228) para o livro *Entre carnes e mares* (2009), asseverou a pintura de Varejão como “afirmação da aparência, da aparição, da potência, em constante metamorfose, da superfície”. A própria artista (2005: 2) disse preferir, no contexto da exposição “*Chambre d’échos*” (2005), na Fundação Cartier em Paris, “pensar a questão da carne e do corte (...) no campo dessa dimensão erótica da linguagem. (...) A carne, para mim, está mais ligada à ideia de erotismo presente no Barroco”.



**Figura 1.** Adriana Varejão, *Língua com padrão sinuoso*, 1998. Óleo sobre tela, 200 x 170 x 57 cm. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Na mesma entrevista, algumas linhas abaixo, citou a “carne como metáfora da talha barroca, coberta de ouro. É pura voluptuosidade” (VAREJÃO, 2005: 2). Neste sentido, talvez seja preciso interrogar a afirmação da artista de que “o carnaval do Rio é barroco. O

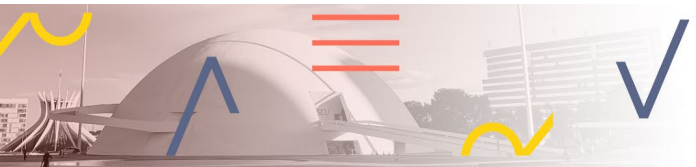


desfile das escolas de samba é a maior ópera barroca da face da Terra” (VAREJÃO, 2005: 1), no que se relaciona com os próprios cortejos religiosos do Barroco.

É possível iniciar uma investigação sobre a matéria transbordante pintada como carne vermelha contraposta ao azulejo. artista apontou a carne excedente em sua plástica como riqueza material do Barroco, confirmada pela voluptuosidade excessiva do material. Como vemos em *Língua com padrão sinuoso* (fig. 1), os detalhes do azulejo são sofisticados. Não é um simples azulejo, como os utilizados de maneira corriqueira em hospitais ou botequins para higienizar ou impermear ambientes, pois as peças apontam também beleza e riqueza. Sobre a tela pintada em azulejos a artista escavou uma ferida, que a partir da forma de uma língua orgânica extrapola o suporte material e adquire o meio externo em tridimensionalidade.

Frente a estes azulejos muito bem encaixados, obedientes ao padrão imposto pela artista, as peças revestem um interior viscoso acessível aos nossos olhos pela abertura. Não se trata de um corte meditado, mas de um transbordamento por excesso do interior sobre o exterior. O azulejo expeliu uma secreção que, sinestesticamente, apresenta-se como quente e mole ao toque. Em um dentro e fora da pintura, o interior matérico, como as rebarbas de uma escultura em fundição, adquire exterioridade. Ao refletirmos sobre a questão, podemos investigar que ambos os materiais, azulejo e carne, têm certa riqueza material, mesmo que de textura ou sensação distinta. Ambos os materiais são demasiados, pois para determo-nos em outra fala da artista (2013: 233), retomando Sarduy, “uma máxima barroca” poderia ser “o desperdício em prol do prazer”.





**Figura 2.** Adriana Varejão, *Língua com padrão em flor*, 1998. Óleo sobre tela, 200 x 170 x 57 cm.

Fonte: arquivo pessoal do autor

Detemo-nos na chave interpretativa da matéria transbordante, pois para o filósofo francês Gilles Deleuze (2009: 210), em seu livro *A dobra. Leibniz e o Barroco*, publicado pela primeira vez em 1988, o Barroco é, sobretudo, uma função operatória, ou ainda um traço, “um máximo de matéria para um mínimo de extenso”. Talvez seja possível buscar uma aproximação com uma das condições do Barroco exploradas por Deleuze (2009: 208), pois a pintura barroca tem “necessidade de sair do quadro e tornar-se escultura, para atingir plenamente seu efeito”.



Novamente, face à *Língua com padrão em flor* (fig. 2), estamos diante de azulejos em padronagem a compor padrões florais, mas uma outra vez, a frieza meditada adquire densidade a partir da carne. As feridas, para além da língua vermelha dobrada sobre si mesma, são também encontradas nas laterais da tela. Como num processo de invaginar, o interior de carne, orgânico, quente, mole, desdobra-se da superfície fria e geométrica, pois como em *Origem do drama trágico alemão* (2013: 308), de Walter Benjamin, cuja origem remonta a 1924, asseveramos “que a linguagem do Barroco está constantemente a ser abalada pelas rebeliões dos seus elementos”.

A carne transborda, ela é artificial, profunda, densa, sem esquecer seu estatuto de convulsão, dispêndio e revolta. Como no interior quente, excessivo, voluptuoso, que se oferta aos nossos olhos ao cruzar, por exemplo, o batente na Igreja de São Francisco em Salvador, a carne estaria arraigada a uma sensação de quentura, ou um calor visceral. Trata-se de uma emoção ampliada pela matéria que parece saltar das gretas, ainda mais quando a talha dourada reflete a luz de velas, como nos recônditos da igreja, nos tetos pintados ou nos altares talhados em madeira policromada. A título de recordar as palavras de Benedito Lima de Toledo (2010: 14), trata-se da “misteriosa sensação de cavernas feitas de ouro”

Além disso, a carne e o azulejo na obra em questão não existem um sem o outro, são uma disposição tensiva. É preciso explodir o azulejo, ultrapassá-lo, mas na ausência da peça mineral, a matéria não surgiria como uma aparição, ou seja, não seria inesperada. Neste sentido, é possível associar a relação entre azulejo e carne a outra característica do Barroco para Deleuze (2009: 66), caso da cisão entre interior e exterior, ou seja, a separação entre o compartimento fechado e a fachada.

Nesse sentido, para citar Mozart Alberto Bonazzi da Costa (2010: 70) em seu estudo *A talha ornamental barroca na igreja conventual franciscana de Salvador*, lembramos os conjuntos escultóricos do Barroco não concebiam paredes lisas, e entre os estudiosos há

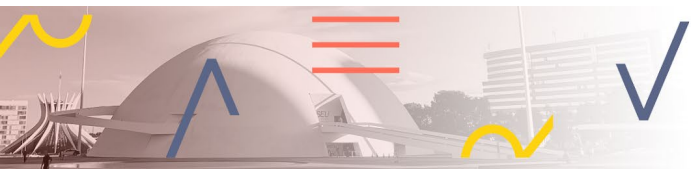


aqueles que explicariam tal particularidade ao diálogo que os ibéricos mantiveram com os árabes, na confluência cultural que marcou a Península Ibérica. Para ele, é possível afirmar que grande quantidade de ornamentos presentes nas igrejas barrocas portuguesas, e em sua extensão os edifícios coloniais construídos no Brasil, “seja decorrente de uma particularidade da estética muçulmana, chamada por alguns estudiosos de *horroris vacui* (horror pelo vazio)” (DA COSTA, 2010: 70).

Talvez, seja possível aproximar estas considerações sobre a talha do Barroco da plástica de Varejão, pois revelam-se obras repletas de matéria e, para além da azulejaria, até seu interior apresenta-se como sem vácuo, numa exasperação do cheio na qual o excesso é a normativa. A chave do excesso, ou do erotismo sublinhado acima, aproxima-nos de Paulo Herkenhoff (1992: 24), no texto *Adriana Varejão, da China Brasil*, artigo que aposta que sua “pintura tem uma corporeidade que toma um lugar no mundo, introduzindo uma ambivalência”, calcada inclusive no “exagero da matéria”.

O autor (1992: 24) ao comentar que Varejão “lida com uma crise de ausência de tensões propulsoras”, aponta o Barroco no Brasil como distante da tensão de uma Contra-Reforma ou ainda da catequese, já que “não se trata de um feito por índios como na América espanhola. O Barroco Brasileiro foi, no máximo, competição entre irmandades religiosas de uma mesma fé”, apostando que o caráter especificamente “político singular do Barroco no Brasil estaria em ser obra mulata, obra do maravilhamento criada por filhos de escravos”.

A afirmação de Herkenhoff pode ser questionada a partir de textos de Myriam Oliveira (2003: 167), que em estudo dedicado às confrarias coloniais, citou na definição destes “agrupamentos” a existência de critérios de seleção a partir de categorias socioeconômicas e “cor da pele”, vinculadas a um caráter “exclusivista nos extremos da pirâmide social”. Em seguida, a historiadora da arte lembra-nos que as irmandades do Santíssimo Sacramento e as ordens terceiras franciscanas e carmelitas, “recebiam apenas



brancos”, focalizando as proibições oficiais aos mestres e artistas na Bahia em “aceitar negros e mulatos livres como aprendizes”, bem como aos juízes de ofício em admitir a exame “negros de qualquer qualidade de pardos que não fossem forros rei”.

Se as restrições eram ainda mais severas no Rio de Janeiro, “excluindo os pardos e mulatos em geral”, Oliveira (2003: 180) acaba por concluir que as referidas proibições não poderiam ser rigidamente observadas numa sociedade escravagista, e efetivamente não o foram, pois, “a presença de aprendizes negros nas oficinas foi uma constante, amplamente documentada”. Oliveira (2003: 180) lembra que esta presença consolidou-se “na segunda metade do século XVIII”, remetendo-se não somente a Aleijadinho (1738-1814), e Mestre Valentim (1745- 1813), mas também ao pintor ex-escravizado Manoel da Cunha (1737-1809), que chegou a estabelecer em sua casa um curso particular de pintura.

Não obstante, ainda segundo Myriam Oliveira (2003: 103), a persistência no uso da expressão “Barroco mineiro”, como já tivemos oportunidade de indicar, repercutiu em uma supervalorização dos “artistas mestiços”, como os referidos Aleijadinho e Mestre Valentim. Isto ocasionou muitos estudos e publicações, o que deixou na sombra artistas portugueses de primeira grandeza, “particularmente os que tiveram atuação paralela à dos citados artistas mulatos” (OLIVEIRA, 2003: 104).

Além disso, Paulo Herkenhoff (1996: 4), em *Pintura/Satura*, publicado pela Galeria Camargo Vilaça, associa a carne a um “fundo pictórico que remonta ao *Boi esquartejado* e à *Lição de Anatomia* de Rembrandt, e ao Goya do *Balcão de Açougue*, e, sobretudo, da devoração do *Saturno*”. Estas obras são, inclusive, citadas pela própria artista (2005: 2), *a posteriori*, na afirmação de que “quando penso em carne, penso no *Saturno* e no *Tête de Mouton*, de Goya, no *Boi esquartejado* e em *Lição de Anatomia* de Rembrandt, em Géricault, Bacon. Ou seja, na pintura em si”, o que já aponta retroalimentação entre críticos e artista.



### “Suturas, Fissuras, Ruínas”

Na sequência da entrevista no catálogo da exposição “Câmara de Ecos”, Varejão (2005: 2) acaba por acrescentar a sentença “*não gosto quando associam a carne em meu trabalho ao martírio dos povos colonizados*”. Refletimos sobre certa leveza contida nas frases citadas acima, principalmente ao considerar a antítese inerente à expressão do Barroco. A radicalidade desta afirmação, que inclusive afasta-se de comentários posteriores de artista e fortuna, como teremos oportunidade de indicar, exige considerar a própria intensidade dramática no interior das igrejas coloniais, o que não escapa nem à simulação do referido movimento artístico.

Varejão debruçou-se sobre a sua última exposição individual na Pinacoteca de São Paulo. Com curadoria de Jochen Volz, a recente “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), aberta ao público em 26 de março, pretendeu ser a mais abrangente amostra já realizada sobre a obra da artista no Brasil. Com caráter antológico, abarca amplo escopo de imagens, selecionadas entre obras do início de 1980 e pinturas inéditas produzidas com exclusividade para a exposição.

As declarações, também, parecem distantes das recentes *Ruínas de Carne* (2021-2022), pintadas para a exposição na Pinacoteca de São Paulo, como *Ruína Brasilis* (fig. 3). A carne vermelha revelada sob o azulejo em espetaculoso padrão bicolor em verde e amarelo lembra-nos a plasticidade fundamental deste elemento orgânico que pode ser erótico e dispendioso, mas não se subtrai da potência para a violência. Sobre uma coluna retangular, sem ângulos ovais, foram pintados azulejos em quadrados a 45° nas cores verde e amarelo. Além do referido padrão bicolor, seis azulejos para cada lado da coluna, em sua base, são pintados em azul e apresentam flores ou estrelas em branco, na hipótese de diálogo com a simbólica estatal.



**Figura 3.** Adriana Varejão, *Ruína Brasilis*, 2021. Óleo sobre tela e madeira e poliuretano. Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor

Jochen Volz (2022: 6-7), no recente catálogo da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas”, compreendeu as pinturas de *Ruínas de Carne* (2021-2022) como “igualmente repulsivas e extremamente atraentes”, dotadas de “qualidade visceral”. Paradoxalmente, quando a pintura de carne em Varejão aparenta menos força empática, na exposição de 2022, Varejão acrescentou que “como estética de persuasão<sup>2</sup>, de catequese, de conquista, o

---

<sup>2</sup> A persuasão do Barroco foi problematizada pelo historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan (2004: 40), autor que insiste que “o princípio da arte [barroca] como persuasão se relaciona com o programa religioso da Igreja católica”. Todavia, ponderou que, se prevalecem os motivos religiosos e morais, seria “absurdo reduzir toda a temática barroca às teses religiosas da Contra Reforma”, antes de acrescentar que “na maior parte das figurações religiosas barrocas, não encontramos a



barroco se utiliza da representação exacerbada das chagas, das feridas” (VAREJÃO, 2022: 26). Esta informação que, como mencionamos acima e até onde foi possível investigar, estava ausente de declarações anteriores, indo na contramão da entrevista de 2005. Portanto, notamos e desejamos marcar diferenças que permitem estabelecer uma tipologia de pintura de carne em sua plástica.

Para a fortuna, o contraponto entre azulejaria e carne em Varejão fez figurar a colonização europeia, como uma contra-conquista, pois considerações como a de que o azulejo encobre ou oculta as carnes e a violência da história foram destacados. Herkenhoff (2001: 5) sobre certas obras pintadas por Varejão, notou que a pintura “apresenta (...) o corpo inteiramente marcado e arruinado pela história”. Schwarcz e Varejão (2012: 252) destacaram que “a carne dos colonos, a carne dos escravos, a carne dos indígenas, a carne dos portugueses aparecem agora como matéria”. Recentemente, fortuna e artista insistiram em interpretação decolonial, apostando na pintura de carne como a *ferida* de um país marcado pelo flagelo do colonialismo. Conforme a crítica de arte e curadora Diane Lima (2022: 59), no catálogo da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), a carne poderia relacionar-se a questões de raça ou gênero.

---

expressão da religiosidade do artista, mas sim o reflexo da religiosidade dos devotos” (ARGAN, 2004: 37).



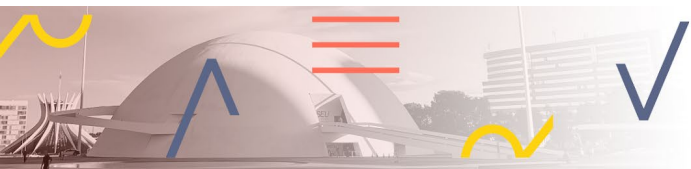
**Figura 4.** Adriana Varejão, *Ruína Talavera I*, 2021. Óleo sobre tela e madeira e poliuretano. Fonte: arquivo pessoal do autor

Vinculações ao decolonial também acompanham as recentes publicações *Ateliês no Rio* (2023), de João Vergara (2022: 42), para quem os trabalhos da artista, “desde o *final dos anos 1980*<sup>3</sup>” introduziram uma *perspectiva decolonial* no centro do debate da arte contemporânea no Brasil e no mundo”, bem como o livro *The story of art without men* (2023), da historiadora da arte Katy Hessel (2023: 319-320), que em seu mest *Decolonising narratives and reworking traditions*, descreve Varejão como “*símbolo decolonial*”, uma artista que “*passou os últimos trinta anos* interrogando o passado violento de seu país em pinturas que têm a mesma intenção de atrair e repelir”, como em *Ruína Talavera I* (fig. 4).

---

<sup>3</sup> O grifo é nosso.





Podemos interpretar a carne a partir da violência na escravidão e miscigenação do passado colonial. A contaminação do azulejo limpo, higiênico, branco pela carne convulsa, demarca uma das muitas fissuras do encontro entre culturas no Brasil. Não obstante, a insistência nestes aspectos para o estudo da pintura de carne na obra da artista, solapa, mesmo que se reconheça a importância de estudos decoloniais, interpretações anteriores da referida plástica, pois impregna as difrações temporais ao projetar sobre os anos 1980 ou 1990, pensamentos que não existiam à época.

Abundaram, em 2021 e 2022, por parte da crítica, comentários sobre as remissões de *Ruína Brasílis* ao governo federal brasileiro em sua gestão da COVID-19. Lúcia Guimarães (2021), em reportagem para a *Folha de São Paulo*, afirmou que “o charque arruinado representa o Brasil de Jair Bolsonaro, onde as cores de nossa bandeira foram sequestradas pelo extremismo”. A artista, nesta reportagem, diante da pergunta “como vê o esforço do governo federal de aparelhar instituições culturais”, responde que “o problema é um plano que vem para destruir instituições de educação, cultura, ciência e também meio ambiente”, antes de acrescentar que “atravessamos um momento terrível”.

Diane Lima (2022: 59) vê em *Ruína Brasílis* um “espaço que amarga no presente os séculos de violência e a constatação da impossibilidade de justiça, através de um governo federal que, tão farto de absurdos, nos leva a não encontrar adjetivos plausíveis diante de seus discursos de ódio”. Notamos que nenhuma das imagens apresentadas acima possui azulejos portugueses em sua composição, o que pode apresentar um rebaixamento das peças minerais, que agora apresentam outros princípio modular. A não utilização de elementos da azulejaria portuguesa não deixa de ser significativa, pois a pintura das peças mineiras nas cores verde e amarelo não nos causa sensação fria, mas quente, pois não há mais combate sinestésico entre interior e exterior. As carnes feridas proliferam-se na obra da artista, umas mais viscerais que outras.



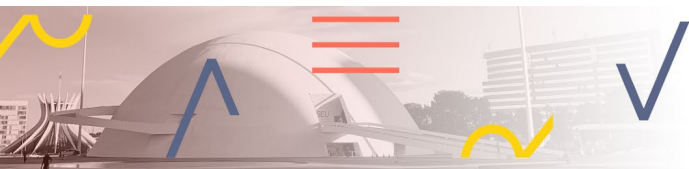
## Considerações finais

Diante desse recorte da obra de Adriana Varejão e sua vinculação à fortuna crítica da artista, asseveramos a retroalimentação entre artista e críticos, principalmente na utilização de chaves interpretativas vinculadas ao Barroco no Brasil, destacando a pintura de carne ora vinculada à talha em madeira policromada, principalmente a partir da exaltação do caráter erótico e dispendioso do material, ora à ferida colonial, numa violência explícita, em ambos os casos tomando sua expressão mediante a obliteração da outra, o que pôde gerar consequência diante da fortuna crítica.

Conforme foi possível apontar, quando focalizamos os comentários sobre a carne como ferida colonial, a crítica calca a interpretação da obra em aspectos que não eram visados anteriormente. Também é preciso asseverar que a concentração da crítica nas cores da bandeira nacional, que recebeu mais atenção que a pintura de carne, aponta para arrefecimentos na manipulação destes elementos pela artista, pois o azulejo se tornou mais incômodo ao olhar que seu elemento contrário. Portanto, se é possível considerar o Barroco no Brasil não somente uma chave hegemônica, mas um elemento estruturante da fortuna crítica de Varejão, partimos de uma investigação dirigida aos seus desdobramentos diacrônicos face a esse movimento artístico e, ainda, à hipótese de modificações, talvez, estruturais em seu desenvolvimento entre 2005 e 2022.

## Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*. Ensaios sobre o Barroco. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.



BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.

DA COSTA, Mozart Alberto Bonazzi. *A talha ornamental barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador*. São Paulo: Edusp, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 2009.

GUIMARÃES, Lúcia. Adriana Varejão retrata Brasil de Bolsonaro como carne seca em Nova York. Reportagem para a *Folha de São Paulo*, 7 de maio de 2021, 8h. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021>

HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão, da China Brasil. *Galeria*, ano 7, n.º 31, 1992. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1111261#c=&m=&s=&cv=&xywh=1116%2C0%2C3930%2C2199>

HERKENHOFF, Paulo. "Pintura/Sutura". *Adriana Varejão*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996; reeditado em *Imagens de Troca*, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998, p. 1-7. Disponível em: [http://www.adrianavarejao.net/media/textos/herkenhof\\_pintura\\_sutura.pdf](http://www.adrianavarejao.net/media/textos/herkenhof_pintura_sutura.pdf)

HERKENHOFF, Paulo. Glória!, o grande caldo. *Adriana Varejão*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001, p. 1-5. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/br/textos/detalhe/2/herkenhoff-paulo-gloria-o-grande-caldoin-adriana-varejao-sao-paulo-takano-editora-grafica-2001>

HESSEL, Katy. *The story of art without men*. New York: W. W. Norton & Company, 2023.

LIMA, Diane. A performance da ruína. VOLZ, Jochen (org.). *Suturas, fissuras, ruínas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022, p. 41-200.

MECO, José. A azulejaria portuguesa da coleção Bernardo. MUSEU BERNARDO ESTREMOZ. *800 anos de história do azulejo*. Lisboa: Associação de Coleções, 2020, p. 221-705.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Adriana Varejão: Histórias às margens*. Texto Adriano Pedrosa. São Paulo: 2013.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. O ardente, mágico e popular barroco brasileiro: curadoria e arte colonial. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n.3, p. 151-



185, 2022. Disponível em:  
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670987>.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó no Brasil*. São Paulo: Editora c/arte, 2014.

OLIVEIRA, Myriam. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

OSÓRIO, Camillo. A profundidade na superfície. (Org. Isabel Diegues). *Entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009, p. 221-228.

SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1987.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola Imperfeita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Ladrilhar, azulejar, varejar. In: VAREJÃO, Adriana (Org. Isabel Diegues). *Entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009, p. 129-141.

TOLEDO, Benedito Lima de. Prefácio. In: DA COSTA, Mozart Alberto Bonazzi. *A talha ornamental barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador*. São Paulo: Edusp, 2010, p. 14-15.

VAREJÃO, Adriana. *Chambre d'échos*. Entrevista concedida a Hélène Kelmachter (2004). VAREJÃO, Adriana. *Chambre d'échos*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain/ Actes Sud, 2005, p. 1-5.

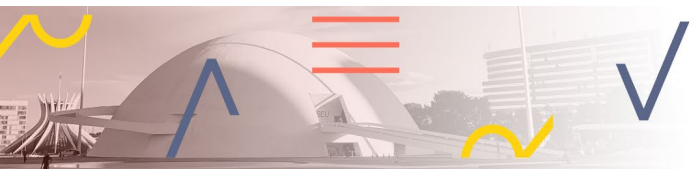
VAREJÃO, Adriana. Entrevista com Adriana Varejão. Entrevista concedida a Adriana Pedrosa (1998). PEDROSA, Adriano (org.). *Histórias às margens*. São Paulo: Museu de Arte Moderna (MAM), p. 230-233.

VAREJÃO, Adriana. Entrevista com Adriana Varejão. Entrevista concedida a Jochen Volz (2022). VOLZ, Jochen (org.). *Suturas, fissuras, ruínas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022, p. 19-39.

VAREJÃO, Adriana. Entrevista concedida a João Vergara (2022). VERGARA, João (Org.). *Ateliês do Rio*. Rio de Janeiro: ID Cultural, 2023, p. 45-59.

VERGARA, João. *Ateliês no Rio*. Rio de Janeiro: ID Cultural, 2022.

VOLZ, Jochen. Apresentação. VOLZ, Jochen. *Suturas, fissuras, ruínas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022, p. 5-18.



## O tempo *ad infinitum*: a longa permanência da imagem feminina na arte do Cemitério de Santo Amaro

### Time *ad infinitum*: the long permanence of the female image in the art of Santo Amaro Cemetery

Alynne Cavalcante Bezerra da Silva<sup>4</sup>  
Robson Xavier da Costa<sup>5</sup>

#### Resumo

Além da conhecida função das necrópoles como local de salvaguarda de restos mortais, os cemitérios secularizados trazem uma grande e importante coleção de obras de arte tumulares que ornam jazigos e expressam os sentimentos de luto da sociedade de determinada época/local, muitos deles sendo considerados, informalmente, como museus ao ar livre. Com o Cemitério de Santo Amaro, na cidade de Recife, em Pernambuco, não é diferente. O local abriga um silencioso acervo escultórico e muito diverso, contendo obras dos mais variados estilos, suportes e temas. Ao estudar tal acervo, nos deparamos com a presença constante da representação do corpo feminino, que ora aparece como uma pranteadora, ora como viúva, ora como uma mãe a se despedir dos filhos que deixou. Levando em consideração a característica dessa permanência, pretendemos analisar a recorrência da imagem feminina na arte do cemitério citado sob a abordagem de Aby Warburg e seu conceito de *nachleben*, que foi traduzido por Didi-Huberman como uma “sobrevivência da imagem”. Assim, será possível identificar a repetição das fórmulas que essa representação feminina evoca e construir uma narrativa visual a partir desses corpos de pedra, resultando em um diálogo sobre os caminhos e possibilidades de musealização dos espaços cemiteriais a partir de eixos temáticos específicos.

**Palavras-chave:** Arte tumular. Imagem feminina. Cemitério de Santo Amaro.

---

<sup>4</sup> Historiadora e servidora pública da UFPE (coordenação de design). Atualmente cursa o mestrado em artes visuais no PPGAV da Universidade Federal de Pernambuco e é membra da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais (ABEC). E-mail: alynne.cbsilva@gmail.com

<sup>5</sup> Artista Visual, Curador, Arte/Educador e Arteterapeuta. Pós-Doutor em Estética e História da Arte, Dr. em Arquitetura e Urbanismo, Mestre em História, Licenciado em Artes Plásticas. Docente do Departamento de Artes Visuais da UFPB, Docente do PPGAV UFPB/UFPE e do PPGAU UFPB. E-mail: robsonxavierufpe@gmail.com



### **Abstract**

In addition to the well-known function of necropolises as a place to safeguard mortal remains, secularized cemeteries bring a large and important collection of tomb works of art that adorn tombs and express the feelings of mourning of society at a given time/place, many of which are considered, informally as open-air museums. With the Santo Amaro Cemetery, in the city of Recife, in Pernambuco, it is no different. The place houses a silent and very diverse sculptural collection, containing works of the most varied styles, supports and themes. When studying this collection, we are faced with the constant presence of the representation of the female body, which sometimes appears as a mourner, sometimes as a widow, sometimes as a mother saying goodbye to the children she left behind. Taking into account the characteristic of this permanence, we intend to analyze the recurrence of the female image in the aforementioned cemetery art under the approach of Aby Warburg and his concept of *nachleben*, which was translated by Didi-Huberman as a “survival of the image”. Thus, it will be possible to identify the repetition of formulas that this female representation evokes and build a visual narrative from these stone bodies, resulting in a dialogue about the ways and possibilities of musealization of cemetery spaces from specific thematic axes.

**Keywords:** Tomb art. Female figure. Santo Amaro Cemetery.

### **Cemitérios como espaços de arte**

Pode não parecer à primeira vista, mas os cemitérios, a saber, os cemitérios secularizados, são espaços que além de ossadas e restos mortais, guardam um acervo artístico belo, diverso e imenso, porém pouco apreciado por causa dos temores que foram criados em torno da morte, na nossa sociedade cristã ocidental.

No Brasil e no mundo, o movimento de instauração das necrópoles foi bem parecido. Diante da demanda das mortes oriundas de doenças como a febre amarela, no século XIX, os enterramentos, comumente realizados no interior das igrejas (para os mortos cristãos-católicos), passam a ser proibidos por motivos inúmeros, mas pesou mais a questão da salubridade a do espaço físico de fato, que não era capaz de salvaguardar tantos corpos.



Surgem então no Brasil, os primeiros cemitérios secularizados, que são espaços públicos cujo trato com os mortos sai do poder da igreja e passa para o Estado, que passa a deter o controle sobre os sepultamentos com o apoio, ainda, da igreja, através de irmandades, confrarias e ordens terceiras. O cemitério secularizado é caracterizado como um local público e ecumênico para os sepultamentos dos mortos que procure preservar a abertura a todas as práticas e expressões religiosas.

Mas, para além de depósito de restos mortais, os cemitérios, grosso modo, são locais de contemplação artística, haja visto o investimento das famílias enlutadas com as obras de arte tumulares, que contemplam em suma esculturas, monumentos e até mesmo afrescos executados com a finalidade da preservação da memória do morto e que ainda comunicam sobre as formas de expressão de luto de dada sociedade em dado período.

A confecção das esculturas e pinturas como forma de expressão artística tumular remonta às práticas antigas de mandar confeccionar um “duplo” do morto em madeira, para que participasse dos serviços funerários, que eram demasiadamente longos, tornando inviável manter o corpo morto exposto por tantas horas. Dessa forma, o morto poderia perceber todos os benefícios recebidos pelo seu duplo, durante o velório. Surge daí a necessidade de se ter uma espécie de “marco” físico que represente o morto e/ou suas conquistas. Um local para onde os vivos, saudosos, pudessem peregrinar e cultuar os seus mortos.

Além da função de representar o morto, a obra de arte tumular também é uma forma de expressão dos sentimentos de perda e luto, dessa forma, pode servir de fonte para os estudos culturais, sociais e religiosos, além dos estudos em/sobre artes visuais.



## O Cemitério de Santo Amaro, Recife-PE

O Cemitério Bom Jesus da Redenção de Santo Amaro das Salinas, vulgarmente conhecido como Cemitério de Santo Amaro, foi inaugurado na cidade do Recife em 1º de março de 1851, para servir ao sepultamento dos mortos vítimas da febre amarela, que já assolava o Nordeste do país. O projeto inicial de construção foi assinado pelo engenheiro francês Louis Léger Vauthier, sendo executado por Mamede Ferreira, que também projetou a capela do cemitério.

O local tem uma área total de 145 mil metros quadrados e possui uma arquitetura única, centrada em um octógono, onde está localizada a igreja, setor base que divide a rua principal e o cemitério em quatro partes.

Em seu interior estão sepultados tanto pernambucanos ilustres quanto indigentes, sendo as alamedas principais repletas de jazigos suntuosos à frente de covas rasas, destacando a diversidade social também post mortem. Mas o que chama atenção e o foco da nossa investigação é o seu rico acervo de obras de arte tumulares, dos mais variados estilos, partindo do neoclássico e gótico à *art nouveau*, além das expressões religiosas diversas contidas nos detalhes de muitas obras.

Essas obras estão alocadas nos jazigos perpétuos (maior parte comercializados à época da instauração do local) que representam uma pequena porcentagem do número total de túmulos, que, atualmente, ultrapassa os vinte mil.

O diverso acervo escultórico de Santo Amaro privilegia uma infinidade de representações que variam em tema, suporte, estilo, inclinações religiosas e elementos. Apesar dos cemitérios secularizados serem espaços ecumênicos, grande parte das obras de arte trazem narrativas cristãs como a *Pietà* e a ressurreição de Cristo. Muitas outras representam a figura da Virgem Maria com o menino Jesus enquanto bebê; muitas outras





trazem a imagem da crucificação. As representações de anjos também são muito comuns no cemitério e é possível notar diferentes categorias que podem ser associadas tanto aos anjinhos (no estudo em arte tumular, chamados de anjinho espreme-limão, para referenciar a posição das mãos em prece) e os anjos que trazem caracteres normativamente femininos e, em alguns casos, eróticos.

Não é tão comum, mas ainda é possível encontrar obras que fazem referência à maçonaria e até mesmo obras sem qualquer ligação religiosa. Todo esse preâmbulo demonstra a diversidade de segmentos que se pode observar no Cemitério de Santo Amaro e o quanto esse espaço pode ser enriquecedor em termos de pesquisa.

Para evidenciar o potencial curatorial e museológico dos cemitérios, nesse trabalho, chamamos a atenção em particular para a presença das representações normativamente associadas ao sexo feminino, que são muito constantes e que se mostram em variados arquétipos, a representar diferentes formas de trato com o luto, como veremos mais adiante.

### **Revisão da literatura e procedimentos metodológicos**

A pesquisa em arte tumular ainda é discreta quando comparada a outras nuances das artes visuais, mas ainda assim possui importantes nomes no Brasil. A primeira obra que inicia o estudo de arte funerária no país é do sociólogo Clarival do Prado Valladares (1973) que lança dois volumes do livro “Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros” cujo trabalho criou as bases para a pesquisa cemiterial no Brasil e engajou o Primeiro Encontro sobre Cemitérios Brasileiros que deu surgimento à Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, a ABEC que, desde 2004, reúne pesquisadores de todo o Brasil, de diferentes áreas do conhecimento, mas que possuem como objeto de pesquisa temas relacionados aos cemitérios e mesmo à morte e ao morrer. Dentro desse contexto, os trabalhos de Borges

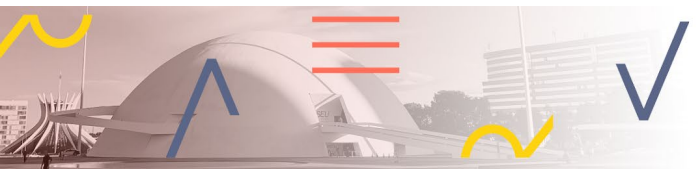


(2002; 2011; 2013; 2016) são de grande contribuição para esta pesquisa, pois a professora trata diretamente sobre as artes tumulares e a presença do corpo feminino em algumas representações, além de trazer diálogos entre Warburg (2010a; 2010b) e Didi-Huberman (2013) para o contexto dos estudos cemiteriais.

Além disso, revisamos alguns trabalhos entre dissertações e teses que pudessem contribuir com esta investigação e destacamos o trabalho de Carvalho (2009), pois nele a autora pesquisa a influência da antiguidade clássica na representação do corpo feminino, então ela traz muitos conceitos importantes e um robusto suporte teórico para criar essas relações de influência com foco na figura da “pranteadora” que é uma forma de representação feminina nas artes tumulares que também é bastante evidente no Cemitério de Santo Amaro.

Já o trabalho de Silva Júnior (2015) apontou a presença da figura feminina nas representações artísticas tumulares no Cemitério de Santo Amaro de 1870 a 1930 e fez alguns contrapontos sobre o que se esperava da mulher viva na sociedade e o seu papel nessas representações funerárias e assim, teceu uma narrativa a identificar nessas contradições, duas formas de enxergar a própria morte.

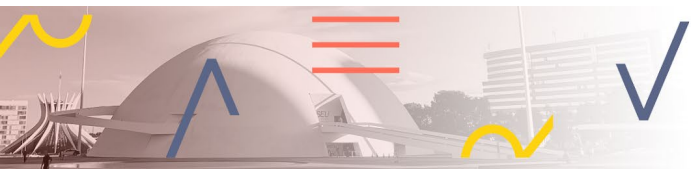
Para criar uma narrativa entre os autores destacados e o nosso objeto de estudo, faremos uma pesquisa visual do referido cemitério a fim de identificar, nas representações femininas, diferentes arquétipos e as fórmulas e expressões do passado que elas evocam, para isso será utilizado o conceito de “sobrevivência da imagem” de Aby Warburg que irá nos ajudar a perceber o quanto as fórmulas e expressões contidas nesses corpos de pedra ainda evocam expressões do passado, reforçando o poder fantasmagórico da imagem, de ter a possibilidade de se transportar através de épocas e contextos distintos. Além disso, pensamos em criar um contraponto no jogo de palavras entre a “sobrevivência de uma imagem associada à morte”, como uma imagem morta, que sobrevive, mas continua morta.



### O conceito de "sobrevivência da imagem"

Contrariando a História da Arte tradicional, onde os estilos, escolas e períodos na arte, nascem se desenvolvem e dão lugar a um estilo e expressão novos, o pensamento de Warburg acerca da sobrevivência da imagem vem trazendo uma maior fluidez para os estudos de teoria e história da arte, onde a imagem, ou mesmo suas fórmulas, são capazes não só de permanecer, mas de sobreviver às periodizações da história da arte tradicional.

À ciência dessa imagem que sobrevive ao tempo e aparece em tempos vindouros, Warburg cunhou o conceito de *nachleben*, ora, "o *nachleben* das imagens de *Mnemosyne* com seu material iconográfico, quer ilustrar esse processo que se poderia descrever como sendo uma tentativa para identificar, através da representação do movimento vivo, um fundo de valores expressivos pré-formados" (Didi-Huberman 2001a, 2001b apud Samain, 2012, p. 57). Entender o processo de sobrevivência das fórmulas e posturas que as imagens evocam será de grande importância durante a nossa pesquisa imagética no acervo escultórico do referido cemitério, haja vista que essa representação feminina em pedra que aparece no cemitério já se mostra um reflexo de fórmulas usadas bem antes na arte tumular europeia da arte clássica greco-romana, que sobrevive no Recife e que serve de continuidade para imagens vindouras de suportes outros. Todo esse movimento de morte e renascimento da imagem, faz com que uma postura antiga amplamente sobrevivente em imagens futuras acabe sendo associada culturalmente, podendo adquirir o poder de representar sentimentos tal qual uma alegoria. Por exemplo, se vemos uma imagem com uma personagem olhando incessantemente para o nada com a cabeça apoiada em uma ou ambas as mãos, a associamos a sentimentos de tristeza, indiferença ou melancolia. Esse é o poder de sobrevivência das fórmulas imagéticas: sua integração total à uma determinada cultura.



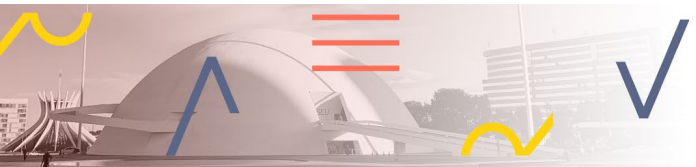
Dessa forma, buscamos encontrar no acervo escultórico de Santo Amaro, representações femininas que evocam fórmulas do passado, já aproveitadas como argumento de obras de arte tumulares em espaços cemiteriais mais antigos, como é o caso do *Camposanto di Genova*, em cujo acervo, podemos encontrar dezenas de imagens-base que foram replicadas no Brasil, haja vista a imigração italiana no Sudeste do país, devido a economia cafeeira, que trouxe muitos artistas italianos para o Brasil, e com eles, as formas tumulares já praticadas na Itália e Europa como um todo.

Assim, esperamos conseguir lançar um olhar isolado para a imagem e encontrar ecos passados e futuros nas posturas e simbologias que ela carrega.

### **Mulheres de pedra**

Dentro da pesquisa imagética feita no Cemitério de Santo Amaro, foi possível identificar nas representações femininas várias posturas e arquétipos. Os mais comuns, não só no nosso *lócus*, mas em outros cemitérios secularizados no Brasil que pudemos visitar, como o da Consolação em São Paulo e o São João Batista no Rio de Janeiro, evocam a figura da mulher como pranteadora, aquela mulher que sofre em silêncio a dor da perda e que se mostra em um luto comedido.

À essa persona são atribuídas características de passividade, moderação, melancolia, e por vezes, sensualidade reforçando os entrecruzamentos entre amor, morte e sexualidade (Eros e Tânatos). A esse respeito, o Cemitério de Santo Amaro não cabe no exemplo por conter pouquíssima expressão de sensualidade em suas representações femininas, no entanto em outros espaços cemiteriais no Brasil, como por exemplo a Necrópole São Paulo, é possível identificar o motivo da pranteadora envolto em contexto eróticos.



A postura da representação feminina como pranteadora que temos na contemporaneidade é uma herança dos modelos de representação nas estelas funerárias do classicismo greco-romano, onde as imagens da mulher já evocavam a passividade diante do luto “a presença feminina nos monumentos funerários já poderia ser verificada na Grécia antiga na forma das estelas funerárias” (Carvalho, 2009, p. 107). Tudo isso como forma de refletir na arte a forma como a sociedade esperava que a mulher se portasse em situações de morte, evitando uma expressão exagerada do luto.

A imagem que segue traz um exemplo da representação feminina como pranteadora. Observemos sua postura: ela se prostra em direção ao solo com o joelho esquerdo apoiado ao chão e do lado direito, sua mão segura todo o peso da cabeça. Essa postura também foi observada por Warburg (2010a) e é associada ao sentimento de melancolia, o que vem a calhar com a sensação geral que o conjunto provoca no observador.



Alyne Cavalcante; sem título, 2022; fotografia; 5595 x 3720 px. Fonte: acervo dos autores.



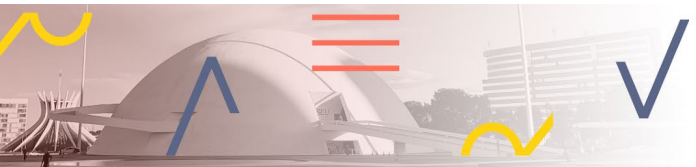
Outra persona comum da mulher é a figura da viúva, geralmente identificável pelo uso do véu a recobrir completa ou parcialmente o rosto, uma forma de demonstrar quase que uma perda do próprio eu após a ausência eterna do marido, que à época comum a essas representações (final do século XIX e início do século XX) figurava o pilar de sustentação da família, então com a perda desse marido, a sociedade patriarcal pensava ser de bom grado representar a mulher de forma a esconder a sua identidade, o seu rosto. Somado a isso o fato de se usarem, literalmente, figuras secundárias como colunas quebradas, para reforçar a ideia de desestabilidade familiar causada pela perda do patriarca.

Essa fórmula de representação da mulher como viúva usada na arte tumular acaba servindo, mais tarde, a outros meios como a fotografia e o cinema que além do tradicional vestuário preto, repetem o rosto encoberto pelo uso do véu.



Alynne Cavalcante; sem título, 2021; fotografia; 3000 x 3045 px. Fonte: acervo dos autores.

Outro arquétipo comum é o da mulher como mãe, representando a morte prematura de uma mãe que deixa os filhos ainda na infância, quando mais necessitam de seu cuidado.



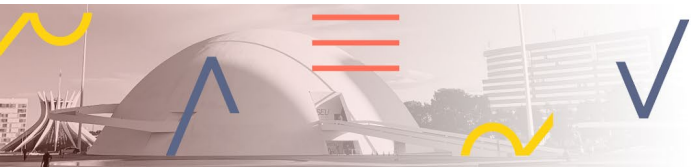
As representações que trazem essa mãe são carregadas de sentimentalismo, muitas mostram os filhos segurando as vestes das mães, impedindo-as de deixar esse mundo; em outras, porém, percebemos a mãe a abraçar ou cuidar dos filhos, como se quisesse dizer que ainda os cuidaria mesmo com a morte; em outras vemos a mãe em um conjunto escultórico separada das crianças, de forma a representar a separação entre ela e os filhos e entre a vida e a morte.

Seja como for, as representações que demonstram a morte da mãe são muito profundas e tentam, através da imagem, reforçar a lacuna que a figura materna deixou.



Alyne Cavalcante; sem título, 2021; fotografia; 3965 x 5836 px. Fonte: acervo dos autores.

Um dos arquétipos mais comuns na arte tumular também é o da mulher como a Maria, a mãe de Jesus, a Nossa Senhora, que aparece ora como *Pietà*, ora segurando o bebê Jesus, ora em prece e reflexão. O elemento que, no entanto, é constante em todas as posturas da mulher como *madonna* é o uso do véu na cabeça, que, no caso da *madonna*, não encobre o rosto como acontece com as representações de viúvas.



Na nossa sociedade cristã ocidental, é muito fácil identificar os símbolos das representações femininas da Nossa Senhora por causa dos elementos secundários da composição dos conjuntos escultóricos como a própria presença do Cristo ou do crucifixo.



Alyne Cavalcante; sem título, 2022; fotografia; 5595 x 3720 px. Fonte: acervo dos autores.

A figura feminina também é muito usada como alegoria, de modo a personificar abstrações como a justiça e a poesia. Para exemplificar a figura da mulher representando uma alegoria, trazemos esse detalhe do jazigo-capela de Joaquim Nabuco, no Cemitério de Santo Amaro, onde a alegoria da história ornamenta o totem que contém o busto do abolicionista.

Além desta obra, muitas outras trazem a representação de alegorias, sendo a maioria delas associadas à túmulos de políticos.

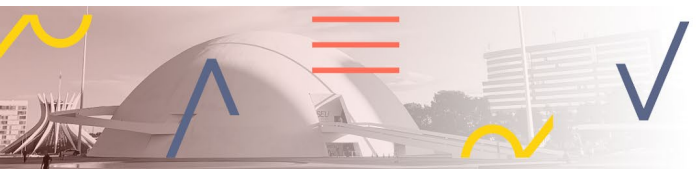




Alyne Cavalcante; sem título, 2022; fotografia; 6016 x 4000 px. Fonte: acervo dos autores.

A título de informação, nos ambientes cemiteriais e especificamente no Cemitério de Santo Amaro, existem muitas representações de anjos, seres assexuais, mas que nas esculturas trazem estereótipos e características físicas normativamente associadas ao sexo feminino. Segundo Vovelle (1997), “não resta dúvida sobre o sexo dos anjos, cujas formas opulentas e transbordante feminilidade transformaram-nos em duplos ou sócias da imagem da mulher” (p. 331). Não é foco deste trabalho discorrer sobre os motivos dessas representações angelicais trazerem caracteres femininos, mas é interessante apontar para a existência de mais essa discussão dentro da arte tumular.

Muitas outras imagens da mulher se mostram no Cemitério de Santo Amaro e só um trabalho mais robusto poderia dar conta de analisá-las. O que vale observar é que todas essas categorias de representação feminina nos fazem refletir sobre papéis associados à mulher da virada do século XIX para o XX. Essa postura passiva, imóvel, comedida, no entanto sempre jovem e normativamente bela pode muito bem ser associada ao que se esperava de uma mulher jovem e solteira. Já à mãe, a priorização dos filhos e da família e a entrega total ao maternar, parecem ignorar o infortúnio da morte nas representações



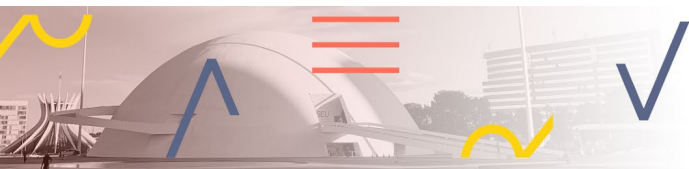
onde essa mulher-mãe, embora morta, permanece junto de seus filhos, cuidando-os. No caso das viúvas, suas representações parecem nos mostrar quase que uma morte de si mesma quando da ausência eterna do patriarca... enfim, a arte tumular, bem como qualquer subcategoria das artes visuais, são reflexos e críticas à sociedade e o ambiente cemiterial é um espaço que, como os museus e galerias, permite o diálogo e discussões acerca desses e outros temas evocados pelo estudo de suas obras.

### **Cemitério-museu: um diálogo possível**

Apesar de causar algum estranhamento inicial, os museus tradicionais e os cemitérios secularizados têm mais aproximações que distanciamentos em seus propósitos e suas funções. Se pensarmos no museu como um local de salvaguarda e exposição de obras de arte e artefatos de épocas passadas, as relações com os cemitérios ficam bem nítidas.

No mundo inteiro, muitos espaços museais e turísticos possuem uma relação intrínseca com a morte e/ou com os sepultamentos: o Panteão de Roma, as pirâmides no Egito e até mesmo o interior de catedrais e basílicas sob as quais estão sepultados milhares de corpos (como a Basílica de Santa Cruz em Florença na Itália, que, além do rico acervo de obras de arte, guarda os restos mortais, em suas paredes e piso, de centenas de pessoas, entre elas Galileu Galilei, Nicolau Maquiavel Leon Battista Alberti e Michelângelo), servem de atrativo turístico e mesmo pedagógico, dessa forma, os cemitérios podem se colocar numa categoria semelhante à dos museus por proporcionar, também, a possibilidade desse tipo de narrativa.

Falando a nível nacional, alguns cemitérios no país já possuem o status de museu ao ar livre, como é o caso dos Cemitérios São José I e II, localizados em Porto Alegre no Rio Grande do Sul, que conta com uma programação de visitas guiadas a contemplar uma



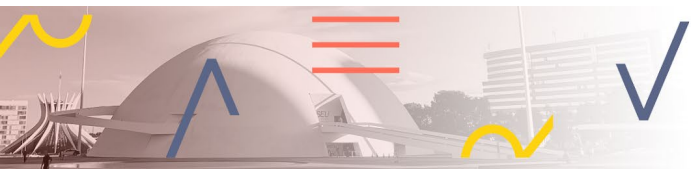
narrativa que visa demonstrar ao público as obras de arte presentes no local. Outro exemplo é o Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, onde são oferecidos passeios mediante a presença de um/uma guia que vai conduzindo o grupo e atentando para as obras de arte dispostas no percurso, mediando as discussões e questionamentos que surgem a partir dos visitantes.

Além disso, vários outros cemitérios no Brasil, já se lançaram nas discussões acerca do processo de musealização e promoveram, com a iniciativa de pesquisadores, ações e eventos dentro do ambiente para estimular o público à educação patrimonial cemiterial.

É importante, no entanto, treinar o olhar ao visitar ou promover uma visita ao cemitério, pois: “não se busca, ao visitar um cemitério como atrativo turístico, entender a morte ou falar de cadáveres, busca-se, sim, entender a visão da morte pelos vivos e conhecer a beleza da arte e os elementos simbólicos sobre a morte”. (Silva, 2013, p. 28).

No Brasil, o diálogo entre cemitérios e museus não é novidade. A professora Maria Elizia Borges, nome de destaque na pesquisa em arte funerária no Brasil, possui vários textos onde defende os espaços cemiteriais como “museus ao ar livre”. No texto ‘O cemitério como “museu a céu aberto” (2016)’, Borges falou sobre algumas semelhanças entre as funções dos museus e dos cemitérios, mas sem deixar de apontar para uma disparidade por notar em muitos museus um “organograma de ações políticas internas que contribuem para definir o caráter museológico das suas instituições”. (Borges, 2016, p. 1). Fato pouco observado nos cemitérios. Além disso, segundo Borges,

o cemitério ideal para ser considerado “museu a céu aberto” é aquele que possui ou agrega temporariamente uma equipe especializada em restaurar e preservar os monumentos funerários, composta por museólogos, historiadores, arte educadores, arquivistas e assessores de apoio, tais como engenheiros e arquitetos, que forneçam parâmetros para a conservação do acervo ali existente. (Ibid, 2016, p. 4).



A seguir, Borges fez um mapeamento dos cemitérios brasileiros que possuem potencial museológico, entre outros motivos, pela quantidade de obras de arte de manifestações estilísticas europeias, e Santo Amaro, no Recife, é citado pela autora:

Cemitério da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia (Porto Alegre, 1850); Cemitério Santo Amaro (Recife, 1851); Cemitério São João Batista (Rio de Janeiro, 1852); Campo Santo (Salvador, 1853); Cemitério da Consolação (São Paulo, 1858); Cemitério do Bonfim (Belo Horizonte, 1897). (Ibid, 2016, p. 2).

A busca por ações de preservação e restauro foi um dos pilares sobre os quais a autora se debruçou para pensar os entrelaçamentos entre cemitérios e museus tradicionais. Um exemplo disso é trazido através do estudo das ações de alguns cemitérios fora do Brasil, associados à ASCE (*Association of Significant Cemeteries in Europe*), que também elaborou um impresso didático voltado para o turismo cemiterial, o qual havia destaque para a atuação da ASCE em ações de proteção aos cemitérios parceiros.

No Brasil, os cemitérios secularizados contam com o apoio da ABEC (Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais) que reúne pesquisadores de todo o país e de diferentes áreas do conhecimento (além da história e arqueologia, a associação conta com pesquisadores da antropologia, direito, artes, saúde, entre outros), onde são debatidos temas relacionados com a morte e com os cemitérios, além dos encontros anuais voltados para a produção acadêmica em torno dos temas cemiteriais de diversas áreas do conhecimento, onde, além de outros temas, proposições de ações em torno da musealização dos cemitérios também são debatidas.



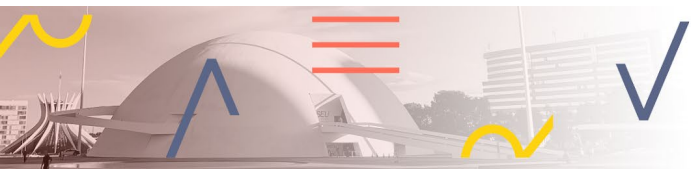
Apesar das dificuldades, pensamos ser de urgente importância a musealização do Cemitério de Santo Amaro no Recife. O local possui grande variedade de estilos, suportes e expressões artísticas que precisam de mais atenção de pesquisadores e do público em geral. Escolhemos protagonizar a imagem feminina presente no cemitério sob uma abordagem metodológica para ilustrar uma proposta de narrativa, mas esse mesmo recorte pode ser observado e trabalhado por outros ângulos, além de que existem dezenas de outras categorias de representação presentes no cemitério, que poderiam ter muito mais visibilidade a partir da elaboração de roteiros temáticos de visita e servir de argumento para a produção acadêmico-científica de diferentes áreas das ciências humanas.

### **Importância do acervo artístico funerário**

À luz do presente texto, é possível entender que os cemitérios não se limitam às suas funções primárias, para as quais foram originalmente designados: salvaguarda de restos mortais. Tentamos demonstrar aqui, que existem múltiplas possibilidades de exploração dentro do ambiente cemiterial, com diferentes focos de pesquisa, narrativas e campos do conhecimento.

Neste artigo destacamos a presença da representação feminina que é uma entre as várias formas de representações e que pode ser tema de uma visita guiada, por exemplo, mas que para além disso, muitos outros olhares e muitas outras abordagens podem ser percebidas dentro do terreno plural que é o cemitério secularizado, a saber Santo Amaro, no Recife.

Longe da estigmatização sofrida pelos cemitérios secularizados no Brasil, como pesquisadores, é de suma importância adotar uma postura de enfrentamento ao preconceito cemiterial e normalizar as discussões acadêmicas dentro desses espaços.



Sabemos os desafios que permeiam o campo das artes tumulares e os percalços dos processos de musealização e da criação de narrativas curatoriais a partir da disposição imóvel do acervo dos cemitérios, mas sabemos também da enorme contribuição que da arte funerária para a compreensão de valores artísticos, sociais, históricos e patrimoniais sobre determinada cidade e seus habitantes, em determinado recorte temporal.

Explorar a arte tumular e os cemitérios com o mesmo olhar com o qual exploramos museus e galerias de arte é adentrar em um terreno novo que provoca reflexões profundas sobre as formas como aquela sociedade e aquele contexto lidavam com a morte, (que por sinal, ainda é considerada um tema tabu na nossa sociedade baseada em valores cristãos ocidentais) e percebermos como a arte é capaz de fazer essas imagens sobreviverem para a posteridade.

A partir desta perspectiva, conseguiremos entender o grande paradoxo do cemitério como um local de morte, mas também um local de sobrevivência de múltiplas memórias.

## Referências

BORGES, Maria Elizia. Arte funerária no Brasil: Contribuições para a Historiografia da Arte Brasileira. XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte. **CBHA**, 2002. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto26.pdf> Acesso em 15 abr. 2021.

BORGES, Maria Elizia. Imagens da morte: monumentos funerários e análise dos historiadores da arte. **XXVI Simpósio da Anpuh**. São Paulo, 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300659144\\_ARQUIVO\\_XXVIANPUH\\_2011paramesclagem.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300659144_ARQUIVO_XXVIANPUH_2011paramesclagem.pdf) Acesso em: 4 mar. 2022.

BORGES, Maria Elizia. Arte funerária no Brasil: uma pesquisa peculiar no campo das artes visuais. **Locus**: Revista de História, Juiz de Fora, v. 37, n. 1, 2013. Disponível em: <https://www.artefunerariabrasil.com.br/wp-content/uploads/2019/08/artigo-revista-locus2013.pdf> Acesso em: 25 jun. 2021.



BORGES, Maria Elizia. No panteão da memória: as Ninfas de Didi-Huberman e as pranteadoras funerárias. In: CAPEL; NORONHA; PATRIOTA (Org.). **História e imagens.** Jornadas com Didi-Huberman. São Paulo: Verona, 2016. Recurso digital. Disponível em: <https://www.artefunerariabrasil.com.br/livros-e-artigos/> Acesso em: 28 fev. 2023.

CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke de. **A antiguidade clássica na representação do feminino: pranteadoras do Cemitério Evangélico de Porto Alegre (1890-1930).** 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/15708> Acesso em: 6 maio 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

LICHINO, Fratelli. **Camposanto di Genova.** 64 vedute. Milão: Edizioni A. Scrooci, 1950.

SILVA, José Solon Sales e. **Novas territorialidades para o turismo em Fortaleza (CE):** as potencialidades do Cemitério São João Batista visto como um espaço sagrado. 2013. 181 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/104302>. Acesso em 04 abr. 2022.

SILVA, Leonardo Dantas. **Cemitério de Santo Amaro:** Um roteiro de seu patrimônio. Recife: Secretaria de Cultura, Governo de Pernambuco, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/cultura.pe/docs/roteiro\\_santo\\_amaro](https://issuu.com/cultura.pe/docs/roteiro_santo_amaro) Acesso em: 29 de jun. 2021.

TEIXEIRA, F. C. **Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas.** História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 134-147, 2010. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171>. Acesso em: 15 mar. 2023.

**THE WARBURG INSTITUTE.** Sítio eletrônico. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/> Acesso em: 10 mar. 2023.

TONIN, Thays. **Aby Warburg e o atlas de imagens.** Imagens Mediterrâneas e o Pathos Catarinense, 2020. 1 vídeo (25 min). Online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sK0S2gFnPaw> Acesso em: 10 mar. 2023.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Arte e Sociedade nos cemitérios Brasileiros.** Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/MEC, 1972.



VOVELLE, Michel. **Imagens e Imaginário na História**. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. São Paulo: Ática, 1997.

WARBURG, Aby. **O renascimento do paganismo antigo**. Traduzido de Aby Warburg. Die Erneuerung der Heidnischen Antike. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932. Cotejada com a edição italiana: La rinascita del paganesimo antico. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1996 - tradução: Emma Cantimori.

WARBURG, Aby. **Bilderatlas Mnemosyne exhibition at Haus der Kulturen der Welt**. Virtual tour. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>. Acesso em: 10 mar. 2023.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2010a.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. Escritos, esboços e referências. São Paulo: Companhia das letras, 2010b.

WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Escritos inéditos vol. 1. Local: Editora Unicamp, 2019.

WEDEKIN, Luana. **As fórmulas de pathos de Aby Warburg**. Art & Lab, 2020. 1 vídeo (136 min). Online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NQ4Po6BaayQ&t=3053s> Acesso em: 16 maio 2022.





## **O tempo e as performatividades dos públicos: o caso do 46º Salão Nacional de Artistas da Colômbia**

### **El tiempo y las performatividades de los públicos: el caso del 46 Salón Nacional de Artistas en Colombia**

Ana María Bernal Cortés<sup>6</sup>

#### **Resumo**

O salão Nacional de Artistas (SNA) de Colômbia é uma exposição temporal e bianual que é feita neste país institucionalmente desde o 1940, com o propósito de circular a produção dos artistas contemporâneos, gerando um circuito de exibição e recepção, que movimenta a os públicos em torno às artes e outras expressões que se desenvolvem neste país; o anterior, em concordância com práticas artísticas vigentes nas cenas da arte contemporânea internacional. Esta exibição faz parte de uma política de estado, além de ser financiada com recursos públicos. A versão 46, Inaudito Magdalena, desenvolvida entre os meses de julho e novembro do 2022 ao longo do extenso recorrido do Rio Magdalena propôs um reto para o público; o evento foi conformado por dez exposições distribuídas em sete cidades, quase 20 processos de formação, chamados Laboratórios e um número maior de micro eventos e processos paralelos as exposições. A exposição transbordante, implicou a vinculação em simultaneidade de diferentes atores para concretizar com tempos sincrônicos e assincrônicos musealização, a mediação das mostras, e os eventos tanto artísticos como formativos. Desta experiência emerge esta pergunta: como aconteceu a agência sob os públicos, com público e desde o público que teve predomínio neste evento? Para esta análise se propõe examinar as noções e ações do público inseridas nesta versão, reflexão também atravessada pelas perspectivas da filosofia política de Hannah Arendt desde a perspectivado público em ação, em sociologia Richard Sennett e a construção do espaço público e Michael Warner as definições de públicos e contra públicos. Tomando como referência a observação em campo da exposição, os estudos de públicos desenvolvidos institucionalmente e alguns exemplos

---

<sup>6</sup> Graduação em Artes Plásticas e Visuais, especialista em Educação Artística Integral, mestre em Museologia e Gestão do Patrimônio pela Universidade Nacional da Colômbia; Doutoranda no PPGAV da Universidade de Brasília. É professora do Departamento de Artes e Humanidades da Universidade de Tolima (Colômbia), participa do Coletivo de Pesquisa em Arte e Cultura (CIAC); E-mail: [ambernalc@ut.edu.co](mailto:ambernalc@ut.edu.co)



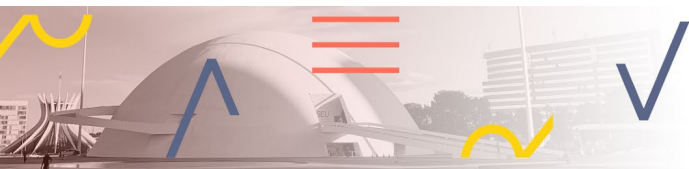
de manifestações e agências na esfera pública feitas pelos distintos atores durante o adiantamento do SNA.

**Palavras-chave:** Salão Nacional, Colômbia, Públicos, Contrapúblicos, Formação.

### Resumen

El Salón Nacional de Artistas (SNA) de Colombia es una exposición temporal y bianual que se realiza en este país de forma "institucional" desde 1940, con el propósito de circular la producción de los artistas contemporáneos generando un circuito de exhibición y recepción, que moviliza a los públicos entorno a las artes y otras expresiones relacionadas que se desarrollan en el país, en correspondencia con las prácticas artísticas vigentes en la escena del arte internacional. Se conoce como una exposición de carácter institucional y pública, entre otros aspectos, porque hace parte de una política de estado y es financiada con recursos públicos. La versión 46 titulada: "Inaudito Magdalena", que se realizó entre los meses de julio y noviembre del 2022 a lo largo del extenso recorrido del Río Magdalena, propuso un reto para el público; el evento fue conformado por 10 exposiciones distribuidas en siete ciudades, alrededor de 20 procesos de formación denominados "Laboratorios" y un sinnúmero de micro-eventos y procesos paralelos. La exposición "desbordada", implicó la vinculación en simultaneidad de distintos actores, para lograr concretar con tiempos sincrónicos y asincrónicos la musealización, la mediación de las muestras, eventos artísticos y procesos formativos. De esta experiencia emerge esta pregunta: ¿Cómo aconteció la agencia sobre los públicos, con los públicos y desde el público que predominó en este evento? Para este análisis se propone examinar las nociones y acciones de lo público incluidas en esta versión, reflexión que también se nutre de las perspectivas de la filosofía política de Hannah Arendt desde la observación de la noción de público y de acción; desde la sociología, Richard Sennet y la construcción del espacio público, y por último las definiciones de público y contra público de Michael Warner. Teniendo en cuenta en este análisis las observaciones del trabajo de campo durante la exposición, los estudios de públicos desarrollados institucionalmente y algunos ejemplos de manifestaciones y agenciamientos en la esfera pública realizados por los diferentes actores durante el avance del SNA.

**Palabras clave:** Salón Nacional, Colombia, Públicos, Contrapúblicos, formación.



## 0. Introdução

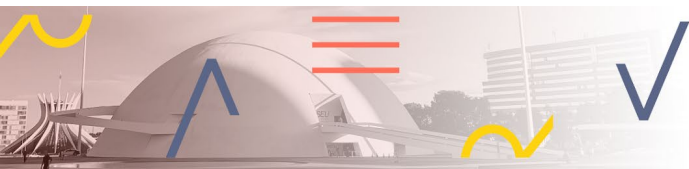
Esta presentación nace de la pesquisa doctoral que estoy desarrollando alrededor del rastreo de las “mediaciones” que intervinieron en los procesos de formación de públicos —también denominados mediaciones—, y su relación con la curaduría y propósitos, del programa Salón Nacional de Artistas de Colombia entre el 2008 y el 2022. La pesquisa tiene por nombre El salón desbordado: Tensiones/controversias entre la curaduría y la mediación de arte contemporáneo en el programa Salón Nacional de Artistas en Colombia entre el 2008 y el 2022.

El Salón Nacional de Artistas (SNA) de Colombia, es una exposición temporal, que se realiza en este país de forma institucional desde 1940; con el propósito de circular la producción de los artistas contemporáneos, además de generar un circuito de exhibición y recepción, que movilice a los distintos públicos entorno a la producción reciente en artes y otras expresiones relacionadas<sup>7</sup>; lo anterior, en correspondencia con las prácticas artísticas, discusiones o problemáticas vigentes para el arte latinoamericano o internacional.

La versión 46 titulada: “Inaudito Magdalena”, que se realizó entre los meses de octubre del 2021 y noviembre del 2022 a lo largo del extenso trayecto del Río Magdalena (uno de los principales de Colombia), contó con un argumento curatorial que valoró la experiencia de las comunidades y del río desde diversos tópicos, incluyendo asuntos relativos a la crisis climática, la economía, la vida cotidiana y la historia política económica y social entorno al río; así como el conflicto armado y las realidades ecodidas de las que el Río es

---

<sup>7</sup> Con expresiones relacionadas, quiero referirme a los tránsitos entre las artes y otro tipo de producciones que tienen otro origen o que corresponden a las expresiones de arte popular, lo ritual o cultural; estas expresiones pueden aparecer en estos escenarios como una muestra del conflicto existente entre lo artístico y otras formas de producción a veces satanizadas desde la academia, y desde la escena y mercado del arte contemporáneo.



sujeto. El evento fue conformado por 10 exposiciones distribuidas en siete municipios<sup>8</sup> (algunas de estas seleccionadas a través de convocatoria pública), alrededor de 20 procesos de formación denominados “Laboratorios” y un sinnúmero de micro-eventos y procesos paralelos.

La exposición “desbordada”, implicó la vinculación en simultaneidad de distintos actores, para lograr concretar con tiempos sincrónicos y asincrónicos la producción, musealización, apertura y mediación de las muestras; así como los eventos artísticos y procesos formativos que acontecieron en estos municipios. ¿Cómo ocurrió la agencia sobre los públicos, con los públicos y desde el público que predominó en este evento?, ¿Existe a través de esta experiencia una real participación de las comunidades cómo fue el objetivo planteado desde la resolución de su creación en 1940? Estas preguntas guían este texto.

Desde la versión 41 ¡Urgente! realizada en el 2008 en la Ciudad de Cali (Valle del Cauca), se incluyeron además de los artistas nacionales —como es obvio—, la obra de artistas internacionales dándole un espacio especial a artistas latinoamericanos; así mismo en algunas de las versiones, como la versión 41 y 42, se dio participación tanto a los artistas invitados nacionales —seleccionados por la curaduría—, como también a los artistas participantes del proyecto de los Salones Regionales<sup>9</sup>, manteniendo así una relación de la escena céntrica del país, con otros ejercicios provenientes de otras regiones, ciudades e incluso lógicas. Lo anterior ha sido consecuencia, en parte, de las políticas y perspectivas de descentralización que han estado vigentes desde la década de los 70s con la creación del Programa Salones Regionales de Artistas; esta dinámica de apertura se acentuó en los 90s con la promulgación de la Constitución política de 1991 y la Ley

---

<sup>8</sup> Municipio es la división que internamente tiene cada homólogo a Estado, “Departamento”, en la división política del territorio colombiano.

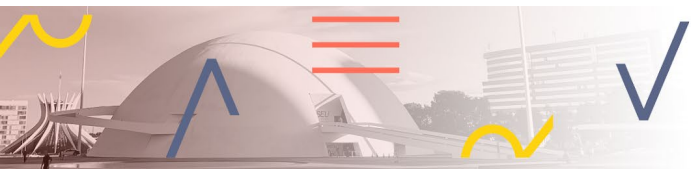
<sup>9</sup> Evento de circulación cercano que sin embargo tiene otras lógicas y es del ámbito de agrupación por zonas cardinales de los mencionados, “departamentos”.



General de Cultura de 1997, en concordancia con los principios de multiculturalidad, participación y democracia que en conjunto proclamaban.

Así, con este objetivo de *aparente descentralización* en la mira, en los últimos años se le ha dado pie a la participación de artistas, profesionales vinculados a las artes, así como a distintos públicos, múltiples contextos de producción —espacios e instituciones— y lugares; asunto que se materializó mediante la *itinerancia* a distintas ciudades del territorio colombiano con el evento. Cinco (5) de las últimas 6 versiones de la muestra, se han realizado en ciudades distintas a Bogotá —capital del país y principal centro que congrega a la escena del arte contemporáneo en Colombia—; en estas versiones se han generado corresponsabilidades en la financiación de la muestra por parte de las instancias gubernativas locales, se ha apoyado la cualificación de diversos actores en las respectivas localidades en términos de producción, conservación preventiva, montaje y mediación. Además de lo anterior, también se le ha dado preponderancia al discurso curatorial, asunto que para este evento/programa aparece con el desarrollo de la versión 36, se desdibuja posteriormente y se reestablece con la versión 40. Por último y no menos relevante se le ha ido otorgando un valor mayor, visibilidad y preponderancia al proyecto educativo de cada versión, que ha tenido distintas maneras de enunciarse a lo largo de estos últimos 15 años.

Versión	Ciudad de realización	Nombre	Año
41 SNA	Cali	Urgente	2008-2009
42 SNA	Caribe (Cartagena, Barranquilla y santa Marta)	Independientemente	2011
43 SNA	Medellín	Salón Inter-Nacional de Artistas Saber-Desconocer	2013



44 SNA	Pereira	Aún	2016
45 SNA	Bogotá	Al revés de la trama	2019
46 SNA	Rivera del Río Magdalena (19 Municipios).	Inaudito Magdalena	2021-2022

Cuadro 1: Cuadro versiones del Salón Nacional de Artistas, Elaboración propia, 2023

Aún con todos estos aspectos aparentemente positivos, las críticas recalcan aspectos como lo indiscutiblemente centralizado que sigue siendo el salón, lo poco congruente en cuánto a lo que pretende como política en relación con las comunidades donde aterriza en cada versión, las relaciones jerárquicas que se perpetúan desde el centro y que construyen nuevas periferias en lo que ya es periferia, y la idea de una *gran exposición de arte contemporáneo* que no ha permitido para algunos un desarrollo *ideal* de las escenas locales, de los artistas, espacios e instituciones artísticas de los municipios, como tampoco ha aportado mucho a la conformación de un público y sobre todo a una relación diferente con los públicos y las personas que viven en estos municipios.

La última versión —la versión 46, Inaudito Magdalena, ya mencionado—, ha sido, de las últimas versiones, tal vez las más *sui generis*, por varias circunstancias:

- (1) Constituirse como evento distribuido espacialmente a lo largo de cientos de kilómetros y atravesando distintos municipios, departamentos y regiones —al lado del río Magdalena—.
- (2) Congregar a través de un solo evento —El Salón Nacional— varias exposiciones curadas por distintos curadores, que no necesariamente eran parte del equipo curatorial, sino que fueron seleccionados por convocatoria pública.
- (3) Plantear en su organización un sentido de horizontalidad o de “inversión de la pirámide”: es decir que se dio prevalencia al ejercicio participativo y de relación con los públicos; asunto que se concretó programáticamente a través del ejercicio de



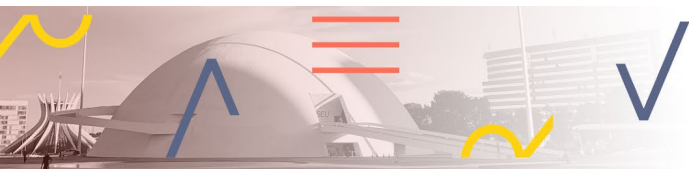
“mediación”, el desarrollo de los “laboratorios” y la implementación de la Memoria Social —aspectos sobre los que se hablará más adelante—.

(4) Por último, este Salón 46 se llevó a cabo en el período de conclusión del gobierno saliente del presidente Iván Duque; este asunto forzó en parte a generar una carrera contrarreloj en las exposiciones, laboratorios y otras actividades para que la ejecución del evento, así como los indicadores y metas vinculadas a la inversión efectuada por el gobierno, pudieran verse reflejadas para el cierre de este, y no se cuantificaran para el gobierno entrante. Asunto, no menor, puesto que conllevó a la simultaneidad y sincronía de actividades que tal vez pudieron desenvolverse con una duración mayor; evidenciando, así, cierta improvisación en la producción y los diversos componentes del Salón, que además se hicieron evidentes para los públicos y participantes de las diversas actividades.

Con los siguientes apartes, se abordarán en buena medida las preocupaciones mencionadas, a través de la revisión de la definición, sentido y agencia de los públicos.

### **1. Pensar términos: público, públicos y contra públicos.**

La reflexión sobre los públicos y el público tiene una larga trayectoria en diferentes campos del saber: la estética, la filosofía, las ciencias políticas, la comunicación o la museología. Para situar la reflexión de una manera más específica, he querido establecer algunos horizontes de sentido que puedan ubicar la agencia de los públicos desde el origen de la palabra. Inicio este tejido desde la reflexión de Hannah Arendt sobre el concepto de esfera pública y de acción, asunto que es concerniente a nuestro problema puesto que hablamos de una exposición que tiene sentido en cuanto se hace pública, pero que además hace parte de una política pública. Luego, Richard Sennet nos aporta desde la configuración del espacio urbano y el origen, fortalecimiento y definición de lo



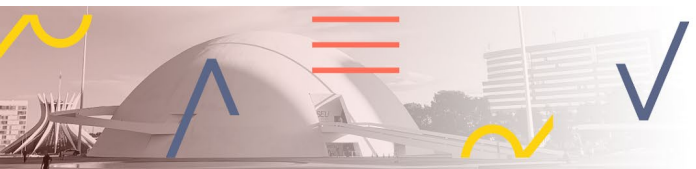
público y lo privado; llegando finalmente a incluir también las reflexiones de Michael Warner quien trabaja la noción de contra público, que es, de alguna manera, desde dónde me interesa situar mis cavilaciones.

Hannah Arendt en un gran apartado de su libro *La Condición Humana*, nos presenta cómo — para el contexto occidental, a partir de la constitución de la organización de la sociedad griega—, se fue generando la distinción entre la idea inicial del espacio público “la esfera pública”, y lo privado “la casa o el hogar”. Los seres humanos desde ese entonces actuamos de forma aparentemente distinta de acuerdo con el lugar, espacio y contexto que ocupamos; en algunos casos para asumir o evidenciar nuestra singularidad y diferencia en el “espacio común”, o para actuar en una experiencia más vital, familiar, íntima, visceral y de conexión con la supervivencia, que constituiría el entorno privado.

El Lugar del “espacio común” cuya representación física y conceptual fue la “polis” griega; tendría —entre otros aspectos—, relación con la noción de “público” en cuanto a su raíz lingüística; pero también de cara a hacer referencia al lugar donde se tramita la condición de lo político a través de la palabra y el discurso.

Por otro lado, Arendt, también nos permite acercarnos a la noción de agencia desde la reflexión tan relevante que hace sobre “la acción”, que constituye —según su visión—, una de las formas que, en conjunto con el discurso, compone los medios a través de los cuales los seres humanos se presentan ante los demás en su condición de singularidad y pluralidad, “de ser un hombre entre los hombres” (2021, pág.206). De la extensa y relevante reflexión de Arendt, nos permitimos considerar por un lado la noción de “esfera pública”, tanto por la atención hacia lo público, como en cuánto se constituye en el contexto dónde se manifiesta el discurso; y la noción de acción que la asumiremos desde el lugar “de agencia”, para referirnos a la energía movilizadora, vinculada no sólo a la aparición del discurso, sino a la posibilidad de los hombres de nacer frente a los demás.





Seguida a la reflexión de Arendt, Richard Sennett en *El declive del hombre público*, pareciera darle continuidad a la preocupación sobre la creación y generación de los espacios físicos donde acontece lo público, ya en tiempos de la modernidad; desarrollando con atención hacia la configuración de los contextos, mediaciones y espacios urbanos que fueron constituyéndose como escenarios de la expresión pública específicamente en Francia e Inglaterra entre los siglos XVI y XIX. En medio de este recorte temporal aparecen roles que son de relevancia para nuestra reflexión como: la noción de espectador o público, “como el que observa y presencia la acción de un actor (...) el que tiene agencia” (SENNETT. 2001, pág ...).

Será Warner el que además de referirse a estos dos componentes de la escena, Público y Actor, propondrá una noción de público y contra público, que terminará confrontando las nociones habituales a las que nos hemos referido hasta aquí. Parte de su reflexión, también está dedicada a la problematización del “discurso público”, que sería como una suerte de alocución construida por el *Estado*, la *Institucionalidad*, o sus representantes, con la intención de llegarle a “todos”, pero también a “algunos” de forma particular y directa; esta condición que es común para el ejercicio del discurso político pero también del discurso religioso —según Warner—, para nuestra reflexión también aparece como una de las posibles condiciones donde podemos ubicar al evento del Salón Nacional. Recordemos en este sentido, que el Salón Nace en 1940 para el Estado Colombiano, con un Discurso público pronunciado por el entonces ministro de Educación, Jorge Eliecer Gaitán, que rezó así:

La intervención del pueblo en este episodio cultural no debe circunscribirse a la situación pasiva de mero espectador. Por el contrario: su función esencial debe ser la de juez de conciencia que tiene que decidir, en última instancia, si hay o no, un arte propio (...) el juicio popular apreciará seguramente cada una de estas obras como el lanzamiento de algo personal, es decir que, para su



instintiva sabiduría habrá tantas personalidades como tipos de arte y que para su juicio definitivo desaparecerá el denominador común. (1940,1-2)<sup>10</sup>

Con la perspectiva de intención política también se prefiguró un tipo de público y una intención de agencia para este rol, asunto que me interesa poner en cuestión a lo largo del presente documento.

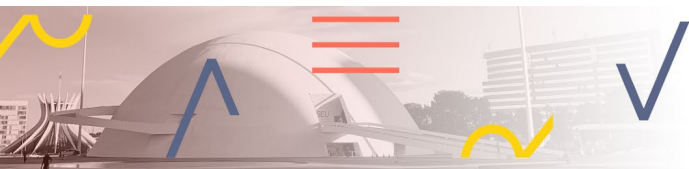
Warner, quien define al *público* como “el grupo de personas que se autoorganizan (...) que actúan bajo voluntad propia y que son creados alrededor y entorno al discurso que los une y que los constituye como tal” (2012, pág. 75-); también propone la noción de *contra público*. Desde su perspectiva, el *contra público* se identifica por resguardar un rasgo de subalternidad ante los discursos dominantes y lo propone como un grupo compuesto por personas que tienen la capacidad de agenciar y expresar ante la esfera pública, algún conflicto o malestar en relación con un discurso legitimado por “un público ya establecido” (*ibid.*), o por una institución, o una instancia de poder. El *contra público* genera sus propias maneras de materialización de su contra discurso, -Según Warner- confrontando las formas, mecanismos y maneras de operar del discurso sobre el cuál toman posición. Warner recoge así, nociones de Arendt como la Esfera Pública y la acción, que serán necesarias para la problematización de la agencia de los públicos ante lo público.

Entonces, a partir de lo que nos indica este autor, podríamos llegar a considerar al Salón Nacional como un discurso que se consolidó a lo largo de la historia como *Discurso Público* por los siguientes argumentos:

- El SNA, está planteando como un evento “Nacional”, es decir que además de contener una complejidad por la denominación de arte Nacional o arte propio, convoca a una nación alrededor de una serie de discursos en dónde el Estado actúa como narrador

---

<sup>10</sup> Catalogo del 1° Salón Anual de Artistas Colombianos.



y predispone —como ya lo hemos planteado—, la existencia de un tipo de arte o de un arte oficial.

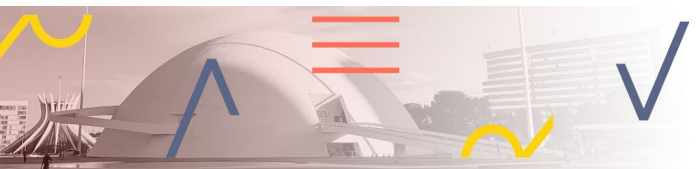
- El Discurso de inauguración del Salón Anual de Artistas Colombianos<sup>11</sup>, habla para un colectivo, toda una nación; pero indirectamente es percibido como si le hablara al oído al ciudadano de a pie, a cualquiera que lo hubiese escuchado. La enunciación de *pueblo* nos abarca en apariencia y retóricamente a todos, aunque posteriormente con el desarrollo y desenvolvimiento de las Artes y el SNA como dispositivo cultural, se haya contribuido a la prefiguración de un “pueblo participante” o de un *público*; en este predominarían ciertas características, vinculadas a un público objetivo, dejando de lado otras maneras de llegar a ser públicos, incluso *contra públicos*.

## 2. Algunas agencias de los públicos y no públicos en el 46 SNA, inaudito Magdalena

El Salón Nacional ha prefigurado una *especie de público* desde su origen, aunque a éste, inicialmente se le haya sido convocado como *pueblo*, gradualmente se fue conformando en un público especializado, formado por intelectuales, artistas, estudiantes de arte y relacionados: coleccionistas, museógrafos, museólogos, investigadores y académicos. De alguna manera lo que George Dickie se refiere como “mundo del arte”. Este público está habituado y agencia en parte la misma escena del arte, aunque algunos de sus integrantes -en ocasiones- se declaren en contraposición y sugieran cuestionar al sistema, -del que también el SNA es parte-. El *colectivo*, al que hacemos referencia, enunciado como *público nicho* es compuesto por actores y agentes que hacen parte de las escenas más representativas del Arte en Colombia distribuida en las ciudades de Bogotá, Medellín y Cali.

---

<sup>11</sup> Salón Anual de artistas colombianos, fue el primer nombre que recibió este programa de política pública, posteriormente



Respecto al desarrollo de la versión 46, es justamente este público el primero en pronunciarse frente a posibles errores en la concepción, diseño, inversión, funcionamiento, tratamiento de las personas vinculadas y otro tipo de inconvenientes<sup>12</sup>, asunto que es común en todas las versiones de este evento y que corresponden a las muchas demandas que consuetudinariamente se le hace al Salón, versión tras versión.

Dentro de los argumentos de una parte de estos actores, se hallaba -con mucha sospecha- que el salón se hubiera realizado en ciudades donde no existe infraestructura cultural, dónde las instituciones del arte son débiles o a veces inexistentes y dónde los públicos son de otro tipo, o tal vez no existen.

¿Para quienes, es entonces, este Salón Nacional?

La dirección de la versión 46 del SNA, estableció durante el desarrollo de todo el programa, la generación de otros acontecimientos además de las exposiciones; eventos múltiples relativos a las curadurías invitadas y a las mediaciones, en relación con este se estableció un proyecto de mediación que brindó la posibilidad a los mediadores de diseñar parte de las estrategias y acciones, en y por fuera -pero con atención- de las exposiciones. Así como hubo visitas guiadas convencionales, también se configuraron otras experiencias como el *Sancocho comunitario* o el *Chismografo del Río Magdalena* en Neiva (Huila) -por poner sólo algunos ejemplos-.

El salón produjo un modelo de intercambio entre artistas, producciones y saberes. Como parte de ese intercambio, se realizaron veinte procesos de formación y colaboración, denominados *Laboratorios*; localizados en 19 municipios a lo largo del recorrido del Río

---

<sup>12</sup> Entre estos también asuntos específicos relacionados con la burocracia y tramitología que implica desarrollar esta exposición con recursos públicos y por ende siguiendo las dinámicas de la contratación estatal en Colombia. Asunto que, para esta versión, se acrecentó en su dificultad debido a las normas que en período electoral se hacen para prevenir la corrupción pre-electoral, que impiden cierto tipo de formas de contratación, así como acorta las posibilidades del ejercicio de contratación y ejecución de actividades realizadas con presupuesto estatal.

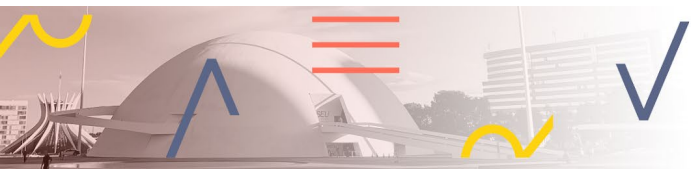


Magdalena, fueron realizados por parte de artistas seleccionados en la curaduría y se desarrollaron en municipios distintos de dónde provenía el artista a cargo; éstos tuvieron distintos énfasis, a saber: edición, creación, residencia y curaduría. Gran parte de este trabajo partió del desarrollo poético y metodológico, propio de cada artista invitado, que, en cooperación de un par local, estimulaba la participación de artistas y personas interesadas, en su mayoría habitantes de cada localidad. Así, estos eventos tuvieron distintas incidencias, en algunos casos se generaron acciones de creación colectiva, atravesadas por un proceso de diálogo y de intercambio de saberes previo; en otros, se estimuló a través de las metodologías y propuestas conceptuales de la obra del artista invitado, la configuración de trabajos particulares y el fortalecimiento del proceso creativo para los participantes, fueran o no artistas.

En el caso de otros ejercicios, se establecieron procesos de registro y escucha con algunos líderes, artistas y participantes de la comunidad para generar una comprensión del territorio de los que emergieron mapas, cartografías, sonidos, libros o composiciones. En otros de estos procesos se generaron con la participación de artistas y otros actores locales, curadurías o reflexiones sobre el ejercicio del curar-art/se en el territorio o curar el Río.

Se podría manifestar que los laboratorios dieron paso a la producción de contenidos comunitarios, colectivos y de incidencia en los contextos y comunidades; impulsados por el encuentro de múltiples grupos humanos: mujeres, niños, jóvenes, líderes sociales, estudiantes de artes, artesanos, ciudadanos; quienes se acercaron a través de la práctica de un artista, a la comprensión del territorio, desde el hacer y pensar un proceso creativo.

Estos públicos que pueden ser vistos de forma marginal por la esfera oficial del arte y que son llamados los *públicos masivos*, el *no público* o el *público no cautivo*; son de especial atención para el Estado y por tanto para el Salón Nacional como actividad que deviene de una Política Pública; asunto que también se podía llegar cuestionar. Son además



traducidos a números e indicadores de participación, con los que se valida la inversión y adicionalmente son vistos desde las prácticas neoliberales, no sólo como muestra de un ejercicio exitoso de civilidad, sino como el éxito de la práctica de políticas aparentemente inclusivas y de función social del arte.

### 3. A manera de consideraciones finales:

#### 3.1. Sobre los públicos

El 46 SNA, *Inaudito Magdalena* al estar distribuido en tantos espacios, con eventos y actividades de forma simultánea y con poca información disponible y actualizada tanto en las redes sociales del mismo evento, así como en la página oficial del Salón o del Ministerio; conllevó a que una gran porción de personas integrantes del *Mundo del Arte*, es decir el *público nicho* del Salón no asistiera a la mayoría de las exposiciones, así como tampoco participará del resto de la programación conformada por los procesos de mediación y laboratorios, que fueron destinados sobre todo, a la población de las respectivas localidades. Desde la experiencia y lectura local hacia la organización del Salón Nacional, percibieron un desconocimiento por parte de la organización de las dinámicas de gestión de cada uno de los lugares, así como una articulación poco clara y efectiva con las instituciones vinculadas al espacio del arte de cada municipio; encabezadas por las escuelas de arte de las Universidades Estatales y sus áreas culturales, así como secretaría de cultura y otros espacios de circulación, como casas de la Cultura, Bibliotecas y/o Teatros.

Lo anterior pudo contribuir a la sensación generalizada de falta de planeación y organización y a esta sensación en conjunto con lo expuesto anteriormente, se le pudo otorgar -en parte- la disminución de públicos que asistieron a esta versión en



comparación con las versiones previas, aún se haya desarrollado un proyecto más ambicioso en extensión.

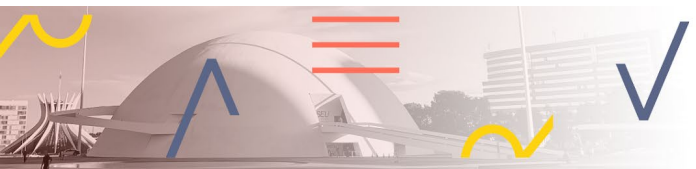
Fecha	Versión	Público participante
2008-2009	41 SNA	90140
2011	42 SNA	43.238 ***
2013	43 SNA	621.944*
2016	44 SNA	42.480*
2019	45 SNA	50.196**
2021-2022	46 SNA	14.243

Cuadro 2. Público de las versiones del SNA 2008-2022<sup>13</sup>, realización propia.

Los recursos invertidos en total para el desarrollo del 46 SNA fueron de 3.718.572.975,00<sup>14</sup>, de este recurso, se invirtió un poco menos del diez por ciento (10%) en las actividades de formación y de incidencia directa o activación de los públicos es decir las mediaciones y los laboratorios. Si establecemos una relación con los indicadores de participación en relación con la inversión efectuada, entiendo que el resto del recurso fue invertido en las demás funciones -la producción de las exposiciones, artistas, producción de obra, pago a servicios de montaje, conservación, curaduría, publicaciones y otra serie

<sup>13</sup> Tabla realizada a partir de las cifras expuestas en los informes de archivo y presentación de informes públicos a partir de fuentes del Ministerio de Cultura así: \*Ministerio de Cultura, El 45 SNA en cifras; documento disponible en: <https://45sna.com/wp-content/uploads/2019/09/5.-EL-45-SNA-EN-CIFRAS.docx> , consultado el 13/06/2023 \*\* Ministerio de Cultura, Informe Final Dirección Ejecutiva del 45 SNA, Archivos Ministerio de Cultura. A esta cifra se le resto los visitantes de la página quienes también fueron contados como parte del público, en conjunto con las personas que ingresaron a salas y participaron de los talleres, actividades en sala, conversatorios y seminarios. \*\*\*Ministerio de Cultura, Informe Final Independientemente, fuente archivo digital.

<sup>14</sup> Cifra tomada de respuesta dada por el Ministerio de Cultura a Guillermo Vanegas y publicada a través del portal reemplazo, consultado por última vez el 30 de septiembre de 2023 en el siguiente link: <https://reemplaz0.org/rendicion-de-cuentas-46-sna-rta-a-derecho-de-peticion/>



de necesidades para el ejercicio cabal del Salón-, y que esto también es una inversión en el público; tal vez de pueda contradecir la hipótesis de que este salón no fue tan efectivo y eficaz como otros, por ejemplo el 44; sin embargo, desde otro lugar, es posible comprender este fenómeno a la inversa, como la primera vez que el salón le dio lugar a una inversión y atención mayor, a cada una de las personas participantes.

### 3.2. Agencia con los públicos: Mediaciones y Laboratorios/ Memoria Social

Como se ha indicado hasta ahora en otros apartados, el 46 SNA, privilegió la atención no sólo a las exposiciones, sino a través de la noción de “pirámide invertida” (Cerón 2021); agenció la posibilidad de repensar-nos como públicos, no- públicos y contra públicos, y como actores entorno al Río. Lo anterior, a través del ejercicio de la creación, la participación y encuentro a través de los Laboratorios y también con las acciones de mediación, construidas por los grupo de “mediadores” establecidos en cada una de las 7 ciudades; los públicos tuvieron la oportunidad de enunciarse -a veces sin saberlo-a través de la construcción de objetos, registros y soportes con distintas materialidades, planteados en conjunto con los artistas encargados de los Laboratorios, producciones que posteriormente fueron trasladadas para su socialización a otros espacios, como a las exposiciones de Memoria Social que se abrieron en Honda y Bogotá o que se registraron a través de Fanzines.



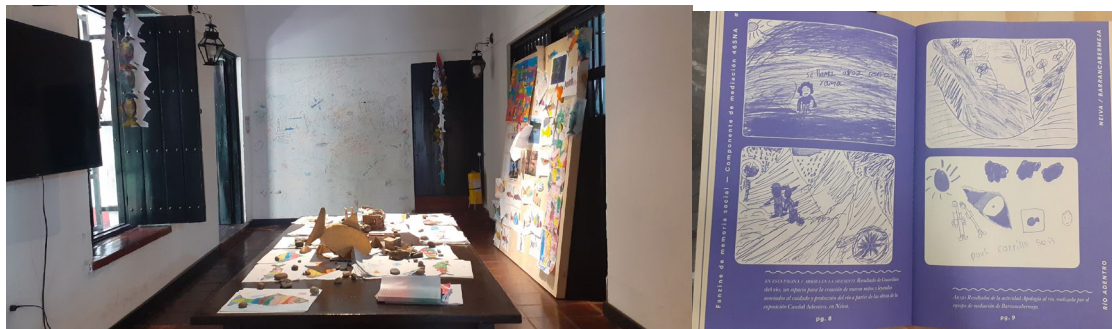
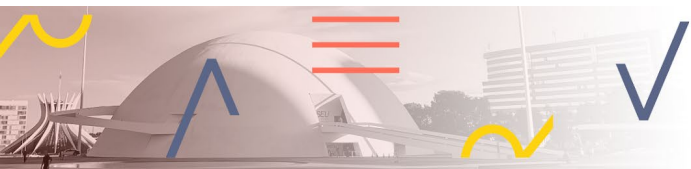


Figura 1: Espaço de Memória Social, Casa Museo Alfonso López Pumarejo, Honda; Fotografia: la autora; Figura XXX: Fanzine de Memória Social, reprodução fotográfica: la autora

Gran parte de los materiales resultantes de estos ejercicios, plantearon un reto a la organización del Salón que no supo con certeza de que manera introducir de manera efectiva estas realizaciones en el marco de las exposiciones ya abiertas y programadas, como tampoco, como trasladarlas, y brindarle los cuidados que tal vez se tienen con otros objetos que participaron de las exposiciones y que en efecto tenían el rango de obras de arte. ¿cómo leer y trabajar con estos elementos? ¿Como trasladarlos, cuidarlos o preservarlos?, fueron algunas de las preguntas planteadas por uno de los actores que trabajo liderando el componente de Memoria Social del Salón.

### 3.3. Agencia de los públicos: la conformación del Contra público

La relación del salón en este contexto descentralizado no fue netamente positiva; fue puesta en cuestión por colectivos de artistas, universidades y espacios locales, quienes se percibieron un tanto rezagados, no incluidos y poco informados sobre la manera como operó el SNA como estructura curatorial y de gestión.

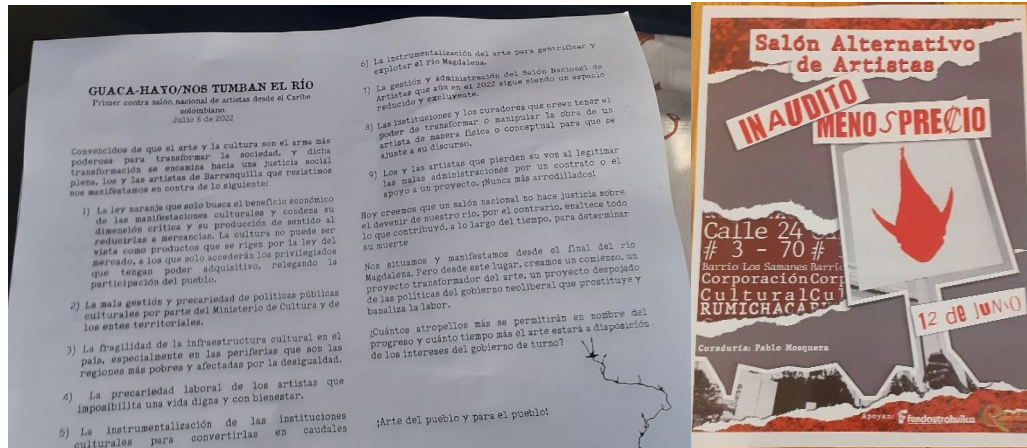


Figura 2: Piezas gráficas de difusión de los eventos de Contra-Salón. Izquierda Contra-Salón Barranquilla; derecha: Contra- Salón Neiva. Fotografía: la autora

Estos colectivos comenzaron a agenciar otras maneras de proyectarse y liderar acciones desde la esfera pública; realizaron exposiciones alternas en casas culturales locales, curadas por ellos mismos y con participación de los artistas de la región (como es el caso de la exposición *Inaudito menosprecio* en Neiva (Huila), el *Contra salón* en Barranquilla (Atlántico) que incluyó un carro rodante de gráfica popular y una exposición-fiesta que se hizo en un espacio festivo de la ciudad). El disgusto sobrevino experiencias en apariencia de contra públicos si seguimos la idea de Warner; su disgusto con la descentralización más bien centralizada que se percibió en el desenvolvimiento de todo el salón, generó ejercicios de protestas, e incluso manifestaciones en algunas de las exposiciones como aconteció en la Sala de Exposiciones de la Universidad del Atlántico de Barranquilla o en la entrada del Museo Nacional durante las inauguraciones; frente a lo anterior nos reta sólo lanzar una suposición a través de una paradoja:

¿Será que el *contra público* se tornó un *público para el arte* durante el 46 SNA, mientras que su *público nicho* se constituyó en *contra público*?



El 46 SNA, como ha acontecido en otras versiones previas, planteó una posibilidad de *público*, que ya no es el *pueblo* de forma nominal, como lo fue en su origen en los años 40; sino uno *público* que se corresponde con la noción de ciudadano que tiene agencia; que, en el ejercicio de la política cultural colombiana, no sólo tiene derecho a ser *público* sino a ejercerse como ser creativo. Las participaciones del *público* que se hicieron visibles en el contexto del SNA, terminaron siendo asumidas como ejercicios de evidencia de participación democrática, con el rasgo de la enunciación cultural en cuánto a derecho, pero también discutibles desde un uso asistencialista de la cultura y las artes.

Se tendría que verificar sí en realidad estas *mediaciones* fueron eficaces como posibilidad de indagación estética y problémica hacia el mundo. Por ejemplo, el espacio de la Memoria Social, que circuló a través de fanzines, y espacios aledaños a las muestras, se percibió frente al ejercicio curatorial como accesorio e “incluyente” pero lejos de ser valorado en contundencia estética dentro de práctica curatorial.

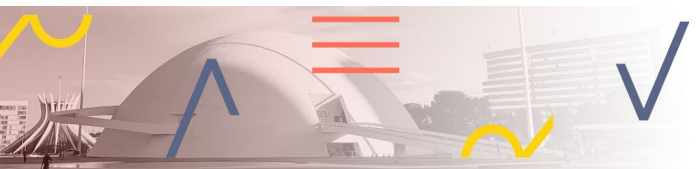
Lo mismo ocurrió con la participación comunitaria, o de los niños y jóvenes en el marco de los Laboratorios, que fueron leídos por parte de actores de la escena, como una acción asistencialista, sin comprender a cabalidad el trasfondo ético y político que se estaban generando en estos ejercicios en sus comunidades y territorios, al articular los movimientos y metodologías creativas a la conversación con el territorio tocado por el Magdalena.

¿A qué se le tiene o tuvo miedo?

## Referencias

ARENDDT, Hannah; La condición Humana; Paidós 2021; Paidós; 2021; México.

DICKIE, George; El círculo del Arte; Paidós; 2005;



MINISTERIO DE CULTURA; 46 SNA; disponible en:  
<https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL; Catálogo del 1 Salón de Artistas Colombianos; 1940, Bogotá.

PÉREZ, A. (2022). Un intercambio con Jaime Cerón, director artístico del 46 SNA, sobre una edición que fluye por un caudal. Revista Semana, 15 de Julio 2022.  
<https://www.semana.com/cultura/articulo/un-intercambio-con-jaime-ceron-director-artistico-del-46-sna-sobre-una-edicion-que-fluye-por-un-caudal/202252/>

SENNET, Richard; El declive del Hombre Público; Barcelona; 1978.

WARNER, Michael; Público, Públicos y Contrapúblicos; Fondo de Cultura Económica de México; 2012; México



## Fragile: temporalidades, performatividades e ancestralidades

### Fragile: temporalities, performativities and ancestralities

Ma. Cristiane Peres Dias<sup>15</sup>

PPGAV UFPB/UFPE

Dr. Robson Xavier da Costa<sup>16</sup>

PPGAV UFPB/UFPE e PPGAU UFPB

Deptº de Artes Visuais UFPB

#### Resumo

A experiência social do corpo negro feminino tem sido impactada por narrativas coercitivas que atravessam o tempo. O racismo construído pelo colonialismo escravocrata do século XIX, articula-se nos dias atuais, por meio de diversas agendas discriminatórias. Para a mulher negra, essas estruturas interagem em ramificação ao estigma sexista e são articuladas pela relação indissociável entre raça, gênero e classe com a finalidade de espoliar, dizimar e deslegitimar saberes. Os contextos impositivos expressam que a performance arte de um corpo racializado está intimamente ligada a operações sociais e políticas dos grupos afro diaspóricos, pois manifestam concomitantemente aos seus corpos, narrativas de existência sob um sistema maculado pela violência racista. O objetivo deste estudo é analisar como a performance arte, ativada pelo corpo negro feminino, pode contestar experiências de apagamento sobrepujadas pelos tensionamentos atemporais das teorias de controle genderizadas e colonialistas. Examinamos três registros fotográficos da performance intitulada Fragile (2021) da artista

---

<sup>15</sup> Cristiane Peres (Cris Peres) é artista visual paraibana, bacharela e mestra em Artes Visuais pelo PPGAV/UFPB – UFPE. Graduanda em Licenciatura em Artes Visuais pela Uniasselvi. Tem o trabalho voltado para a experimentação e hibridismo entre linguagens. Investiga materialidades brutas e naturais para pensar instâncias do vazio. Participou de exposições coletivas na cidade de João Pessoa, Recife e São Paulo, três residências artísticas e realizou quatro exposições individuais.

<sup>16</sup> Artista visual, curador independente, arte/educador e arteterapeuta. Docente/Investigador do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE) e em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFPB). Pós-Doutor em Estética e História da Arte (PGEHA MAC USP). Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFRN e Escola de Arquitetura da Universidade do Minho – Portugal). Mestre em História (PPGH UFPB). Especialista em Educação Especial (UFPB), Sociologia (CEFET e UFPB), em Educação e TICs (UFPB), com formação em arteterapia (Clínica Pomar RJ). Licenciado em artes plásticas (UFPB). Líder do Grupo de Pesquisa em Arte, Museus e Inclusão (AMI/UFPB/CNPq). Membro da ANPAP, ABCA e AICA.



paraibana Cris Peres, realizada no interior de Pernambuco em 2021 durante residência artística. Abordamos a desintegração identitária a partir das teorias anômalas do branqueamento e as políticas da desigualdade sob o ponto de vista de intelectuais negras/os: Kilomba (2019); Davis (2016); Gonzales (2020); Collins (2019) e Fanon (2020). A pesquisa evidenciou o corpo negro feminino enquanto conduto anacrônico do conhecimento decolonizado, articulado pela performatividade ancestral do “eu existo” em contestação aos limites colonizadores.

**Palavras-chave:** Artes Visuais. Performance Arte Negra. Corpo negro. Mulheres negras. Estudos decoloniais.

### **Abstract**

The social experience of the black female body has been impacted by coercive narratives that span time. The racism built by slave colonialism in the 19th century is articulated today, through various discriminatory agendas. For black women, these structures interact with sexist stigma and are articulated by the inseparable relationship between race, gender and class with the purpose of despoiling, decimating and delegitimizing knowledge. The imposing contexts express that the performance art of a racialized body is closely linked to the social and political operations of Afro-diasporic groups, as they simultaneously manifest narratives of existence under a system tainted by racist violence with their bodies. The objective of this study is to analyze how performance art, activated by the black female body, can contest experiences of erasure overcome by the timeless tensions of gendered and colonialist theories of control. We examined three photographic records of the performance entitled *Fragile* (2021) by the artist from Paraíba, Cris Peres, held in the interior of Pernambuco in 2021 during an artistic residency. We approach identity disintegration from the anomalous theories of whitening and inequality policies from the point of view of black intellectuals: Kilomba (2019); Davis (2016); Gonzales (2020); Collins (2019) and Fanon (2020). The research highlights the black female body as an anachronistic conduit of decolonized knowledge, articulated by the ancestral performativity of “I exist” in contestation of colonizing limits.

**Keywords:** Visual Arts. Performance Black Art. Black body. Black women. Decolonial studies.



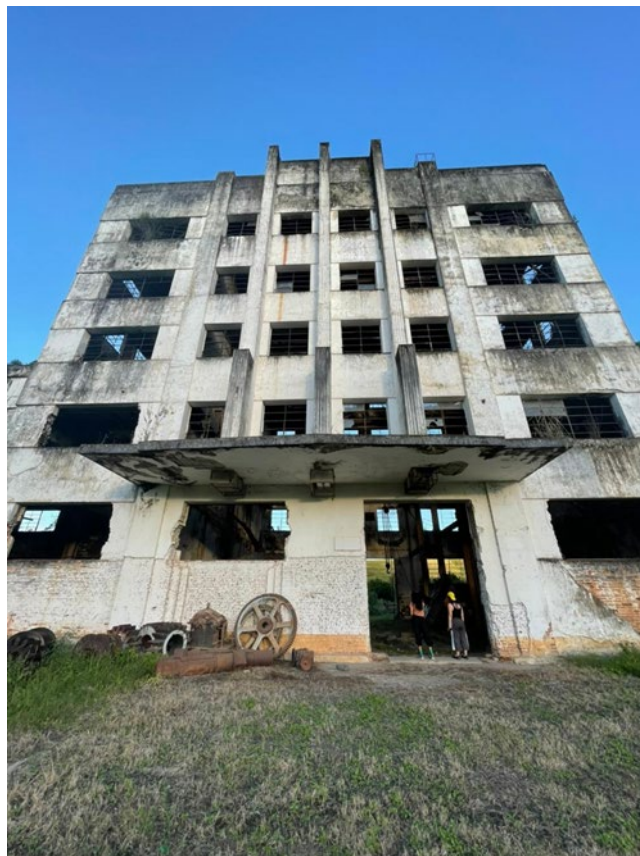
## Ato I: estado da ausência



Os registros fotográficos da ação performativa *Fragile* (imagem 01) foram realizados durante residência artística na Usina de Arte localizada no município de Água Preta, distrito de Santa Teresinha no interior de Pernambuco. Atualmente, a antiga Usina fabril abriga o parque artístico botânico Usina de Arte, o projeto oferece à comunidade novas possibilidades de ocupação do local, que abrange aspectos ambientais, econômicos e culturais. A ideia da performance foi construída durante a vivência de dez dias nos arredores das ruínas da antiga fábrica sucroalcooleira, que mesmo sob os esforços da família Pessoa de Queiroz em ressignificar o espaço por meio da arte contemporânea, carrega consigo os espólios da lembrança colonial-industrial, revisitados entre as histórias cotidianamente contadas do antigo coronel, da referência a edificação principal, conhecida até os dias atuais por “casa grande” e a ode ao passado industrial, fortalecido



pela manutenção das ruínas das fabricas desativadas (Imagem 2) rodeadas pelas moradias da comunidade adjacente.



Reconhecendo-se enquanto corpo negro, no curso da residência, a artista Cris Peres, autora da performance, realizou uma pesquisa de campo com recorte interessado na partilha de memórias de um grupo de nove mulheres do entorno. Durante a pesquisa, foi identificado, como fator comum, o traço de uma vida simples marcada pelo trabalho doméstico e de campo, em que poucas tiveram a oportunidade de concluir a formação escolar. No censo demográfico de 1950 - mesmo ano em que foi realizado o da autodeclaração racial - constou que a educação e os setores de atividade econômica da mulher negra eram muito baixos, e a escolaridade atingia, no máximo, o segundo ano primário ou o primeiro grau, atestou Gonzáles (1979 [2020]), “o analfabetismo o fator dominante.” Em breve recorte, há menos de dois séculos, os homens detinham o poder



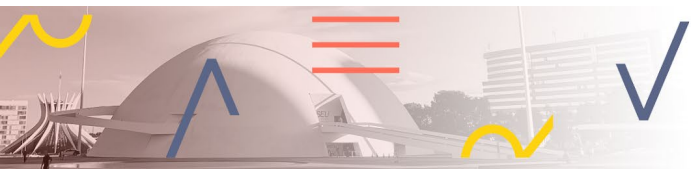


do conhecimento e da razão porque a maioria deles eram letrados, e às mulheres cabiam o serviço doméstico e o materno. A gênese da tomada da condução histórica é masculina e continua como braço do patriarcado a articulação dos lugares marcados onde as mulheres podem e devem estar.

Ao ocupar o lugar de autonomia narrativa através da arte, a artista buscou acionar com o seu próprio corpo o desmonte de estruturas de silenciamento que, aliadas ao colonialismo interno, tendem a cercear a história das mulheres negras. O silenciamento por opressão dos grupos afro diaspóricos, em especial a mulher negra, esboça um dos panoramas comuns à realidade impositiva do período do cativo, que diz respeito à tríade ‘trabalho, força e produtividade’. Essa lógica foi mais relevante do que as questões de gênero, mas é necessário pontuar que as mulheres sofriam de forma diferente porque eram vítimas de outras violências que atingiam a sua moral e o seu corpo. O relato supracitado remonta fielmente ao que a filósofa estadunidense Angela Davis (1944) expõe em sua obra ‘Mulheres, raça e classe’ sobre o sistema de interesses nos períodos de cativo:

A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas (Davis [1981] 2016, p. 19).

Nesse sentido, o corpo biologicamente feminino negro foi associado à ideologia tipificada de escravas trabalhadoras domésticas e reprodutoras bestiais, medidas por sua capacidade de multiplicar. Além disso, é comum verificar a ausência de registro genealógico de famílias de diáspora, seja em relação à documentos escritos, seja através da ausência de conhecimento de parentescos de segundo grau em diante.



A ausência é uma realidade habitual (não menos grave) das famílias afro-brasileiras bem como a prática da negação identitária exercida pela associação de benfeitorias relacionadas a parceiros brancos. O comportamento derivado do problema da cor alicerça a construção da repulsa ao negro, alimentada fielmente pelos mecanismos incrustados socialmente, “o ódio não está dado, precisa ser conquistado a todo instante (...) O ódio pede para existir e aquele que odeia deve manifestar esse ódio por meio de atos, de um comportamento adequado”. (Fanon, 2020, p. 68).

Uma das buscas do comportamento adequado em favor da extinção do negro/e começou a surgir durante o período da escravatura com as teorias de controle sobre a existência dos grupos subordinados, a partir das tentativas de branqueamento e de fragmentação identitária consanguínea. Esses muros que buscavam apagar, a todo custo, a existência das famílias afrodescendentes, foram alicerçados pelos arranjos econômicos da escravidão, que contradiziam a hierarquia entre homem e mulher no interior da comunidade escravizada, com o intuito de implantar mais uma diferença entre as relações familiares praticadas pelos brancos. No caso da mulher negra, um dos mecanismos de controle inferidos ao seu corpo, no período do cativo, foi manifestado na “preocupação” com a fertilidade das escravizadas, devido à reprodução exacerbada nas Américas por ventres africanos e à desenfreada mestiçagem proveniente das relações abusivas ou permissivas com os senhores brancos. A construção do ódio, nesse contexto primário, foi embasada na distinção, intencionalmente ou não, e o sujeito branco desempenhou um papel fundamental na manutenção e na legitimação das desigualdades raciais.

Nesse contexto onde ecoam às relações das tecnologias racistas, a partitura da performance *Fragile* surgiu a partir da junção de elementos comuns ao local que, de certo modo, se retroalimentaram do passado enquanto iconografia de poder. Além da absorção da grafia “*fragile*” adesivada no caixote de madeira encontrado em um dos depósitos, a artista incorporou enquanto símbolo de ocultamento os tijolos cerâmicos



que fizeram parte da construção dos casarões na última metade da década de 1920 e, que são facilmente encontrados na antiga olaria da região. A constante presença dos tijolos no entorno suscitou a artista a relevância histórica dedicada aos alicerces físicos da formação do espaço, sejam encontrados à deriva nas ruínas ou arranjados na forma aparente das restaurações arquitetônicas, do mesmo modo, encobrem, com essas estruturas, histórias dos corpos que os construíram. Com o corpo sentado sob o caixote vazio, a artista ressaltou o interesse de presentificação a partir da narrativa corporal em meio a relação de apagamento vivenciada na região usineira.

As fotografias transcrevem visualmente a demolição de uma pilha de tijolos que ao passo que se desconstroem, revelam um rosto embranquecido. Além da revelia à ausência, o corpo em *Fragile* enuncia autoridade às tensões interseccionadas das histórias de opressão dirigidas ao contexto étnico-racial a que a artista pertence. Os tijolos cerâmicos da performance apontam os percursos de vida coercitivos que versam entre conteúdos dúbios: raça, gênero, identidade e classe, formando bases constitutivas dos sistemas de opressão que se constroem mutuamente.

O reconhecimento de várias manifestações do corpo na performance oferece a “possibilidade de um pensamento crítico que pode iluminar práticas culturais como aspectos da vida cotidiana no complexo movimento social dos nossos tempos” (Ligiéro, 2011, p. 69). Aliada a isso, a performatividade do corpo racializado, inserida na margem pelos discursos coloniais, ajuda-nos a atentar para o risco da romantização da coerção no lugar da criatividade e das expressões culturais afrodiáspóricas. A margem, como um lugar de subalternidade, representa a supressão e o local de resistência. “Ambos os locais estão sempre presentes porque onde há opressão, há resistência. Em outras palavras, a opressão forma condições de resistência” (p. 69), como enfatizou Kilomba (2019)

O conhecimento do corpo em favor de determinado grupo, é fundamental para o encontro de estratégias de (re)existências. Os contextos impositivos expressam que a



performance de um corpo racializado está intimamente ligada a operações sociais e políticas, tanto da vida individual quanto da coletiva dos grupos afrodiaspóricos, porque manifestam, concomitantemente aos seus corpos, narrativas de existência sobre um sistema maculado pela violência racista, atuante como corpos que se comunicam na oralidade de suas vivências.

## Ato II: CORporalidades

Do colonialismo escravocrata do século XIX até o presente, articularam-se no Brasil inúmeras práticas coercitivas interseccionadas. O modelo racista universalista gestado pela elite intelectual brasileira sugeriu a assimilação racial dos grupos étnicos diferentes na “raça” tomados pela ferramenta da miscigenação. O ideal de homogeneidade cultural e racial teria em outras consequências “a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio” (Munanga, 1999, p. 110).

No mundo conceitual branco, a negritude é vista como uma ameaça de destronamento dos símbolos internalizados pela exploração da identidade do/a outro/a, instruído pelo processo de expansão europeia para “dominar, cultural e ideologicamente, as Américas, a Ásia e a África, utilizando-se do argumento da “Outridade” para espoliar, dizimar e deslegitimar saberes” (Moraes, 2021, p. 60).



Imagem SEQ Figura \\* ARABIC 3: Cris Peres; Fragile, 2021; Fotoperformance; dimensões variadas; João Pessoa/PB, coleção particular da artista.; Foto: José Rebellato.

As estruturas de opressão pela dessemelhança são exercidas pelo padrão da cor da pele e têm o branco como referência, isto é, ser branco significa ser o proprietário dos privilégios raciais, simbólicos e materiais.

A inter-relação entre branquitude e negritude nos lembra que, para além do sujeito negro, estamos lidando com “as fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser” (Kilomba, 2019, p. 38), as quais não representam os grupos racializados, mas o imaginário branco.

O rosto branco que surge na fotoperformance da série Fragile (Imagem 3) atesta a caricatura da outridade. O pó branco impregnado criando uma máscara feita de farinha, contrasta com a cor da pele da artista, propositalmente, o aspecto teatral remete ao episódio ao avesso do “*black face*”, prática racista iniciada por volta de 1830, nos Estados Unidos. Do inglês, *black*, “negro” e *face*, “rosto”, atores brancos usavam tinta para pintar os rostos de preto em espetáculos humorísticos, para ilustrar comportamentos que os



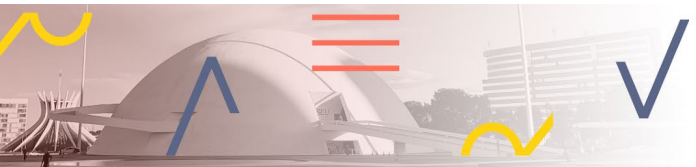
brancos associavam aos negros, as atuações caricaturadas contribuíram com a gerência das imagens de controle durante o período de transição entre escravidão e abolição da escravatura.

O aparecimento da máscara, como mecanismo de obstrução da existência identitária, controla a possibilidade de que grupos impositivamente colonizados possam reconhecer-se com orgulho, sem esperar de seus pares a adjetivação limitada à brancura. Devido à natureza da base racista produzida pela dessemelhança, Kilomba expressou, “parece, portanto, que o trauma de pessoas negras provém não apenas de eventos de base familiar, como a psicanálise argumenta, mas sim do traumatizante contato com a violenta barbaridade do mundo branco”. (Kilomba, 2019, p. 40).

Em *Fragile* acontece o movimento reverso. A pele negra da artista recebe pigmentação branca, o ato se distancia das violentas sátiras realizadas às pessoas negras com o *black face*, para exprimir a questão do embraquecimento ocasionado pelo plano de mestiçagem. O “*White face*” de *Fragile* nos conduz ao problema da cor, que caracteriza um trauma clássico de privação da conexão do indivíduo negro com a sociedade dirigida pela lógica branca, minunciosamente apartado de qualquer identidade que realmente possa ter/ser.

A artista Renata Felinto produziu a performance ‘*White face and blond hair*’ que faz parte da série ‘Também quero ser sexy’ em 2012 onde põe em questão o lugar social do sujeito branco a partir do ato performativo de uma mulher negra, travestida de uma representação oposta de si, que caracteriza um suposto fenótipo branco. A artista incorpora ao personagem de uma colecionadora loira com o rosto pintado de branco enunciando ironias sobre as obras e o público presente.

A face branca também pode ser encontrada em trabalhos da artista Castiel Vitorino (Imagem 04), onde seu rosto pintado de tinta branca remete a alguns símbolos



relacionados a religiões de matriz africana. Nesse caso, Castiel desenvolve estéticas da transfiguração de si no hibridismo com vidas de outros reinos e mundos.

Tal discussão expõe a ordenação do conceito de raça do século XVI como um dado científico e comparativo expresso por meio da diferença e encorajado pelas teorias deterministas continuadas no século XVIII. O embranquecimento se fortalece no século seguinte sob o cunho ideológico sistematizado pelo darwinismo racial. Na segunda metade do século XIX (período da escravidão) e nas primeiras décadas do século XX (período pós-abolição no Brasil), cientistas brasileiros resistiram à miscigenação e, a partir da década de 1930, a reinterpretação da miscigenação acarretou a consolidação da ideia de democracia racial.



A mestiçagem existente no Brasil, no final do século XIX, parecia atestar a falência da nação, pois o conceito de raça nunca representou um termo neutro, ao contrário, relacionou-se, com frequência, a uma imagem particular do país nem sempre positiva. A falta de neutralidade racial pode ser expressa na atualidade usando-se o termo 'pardo' designado para os/as negros/as/es de pele clara no Brasil. Nas tantas expressões, os



termos encontrados para descrever o/a racializado/a/e revelam “indícios de como a questão racial se vincula, de forma imediata, ao tema da identidade; de uma identidade que, desde a época da colonização, foi marcada pela “falta” (Schwarcz, 2012, p. 29). O pardismo no Brasil revela mais um capítulo no plano de apagamento dos corpos negros, aparelhado por uma suposta cientificidade que segregou a humanidade em raças hierarquizadas.

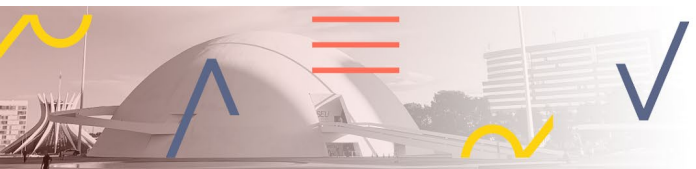
Os produtos da opressão podem ser acompanhados, no século XXI, por diversas agendas discriminatórias, tendo em vista que “o racismo colonial não se diferencia de outros racismos” (Fanon, 2020, p.103). A contínua luta dos nossos corpos femininos em performatividade social configura a prática da descolonização de partes da história hegemônica, não como um passado que perdura como um traço, mas como um presente vivo dedicado à existência.



Imagem 5: Cris Peres; Fragile, 2021; Fotoperformance; dimensões variadas; João Pessoa/PB, coleção particular da artista.; Foto: José Rebellato.

### Ato III: eu existo





A produção de conhecimento sobre o corpo racializado pertence a um fluxo contínuo acerca dos lugares que ocupa no mundo. A vivência na residência artística em Água Preta-PE construiu o pano de fundo estimulante para suscitar as experiências brevemente partilhadas. A cor branca e os tijolos cerâmicos na face atestam os séculos de silenciamento em que identidades, histórias e memórias foram e continuam sendo soterradas pelas privações sociais. Em *Fragile*, a ação se apresentou como um lugar de resistência e gestou, em seu ínterim, processos de identificação que fogem dos estereótipos redutores tão difundidos pelas teorias e pelas visualidades de controle.

A performance arte negra participa de uma das estratégias de luta que se opõe às estruturas desumanizantes impostas aos negros/es, nas quais se materializa a resistência, não como metáfora frágil, mas como a coisa em si. Sugere, em sua prática híbrida, a criação de novas epistemologias, da reformulação de lugares sociais e, sobretudo, o rompimento da imposição de uma visão única.

Um dos percursos para essas reflexões está na tomada da consciência de si atravessada por longos séculos de especulação taxativa sobre a existência dos corpos negros femininos em contexto pós-colonial. Na década de 1960, o Movimento Feminista Negro estadunidense precisou encarar o vacilante “entrelugar” das imagens de submissão da mulher negra como preguiçosa e negligente para a idealização infatigável da “mulher negra guerreira”, “mulher negra poderosa” e da “matriarca superforte” (Kilomba, 2019, p. 192). A percepção da força está muito presente no contexto do conhecimento de si de uma mulher negra/e. Sobre isso, Dijamila Ribeiro reiterou:

(...) a construção da mulher negra como inerentemente forte era desumana. Somos fortes porque o Estado é omissivo, porque precisamos enfrentar uma realidade violenta. Internalizar a guerreira, na verdade, pode ser mais uma forma de morrer. Reconhecer fragilidades, dores e saber pedir ajuda são formas de restituir as humanidades negadas. Nem subalternizada nem guerreira natural: humana. (Ribeiro, 2018, p. 20).



A força relegada à existência da mulher negra/e configura-se como uma armadilha que a conduz à ausência, pois o não cumprimento desses esforços significa mais uma via ao despojo. Para Collins (2019), "a busca por passar do silêncio para a linguagem e para a ação individual e de grupo está entremeada por esses esforços históricos e contemporâneos de autodefinição. A persistência é um requisito fundamental para essa busca" (2019, p. 215). Entre esses trânsitos de descobertas, a mulher negra experimenta o aprendizado e o reconhecimento dos paradigmas interseccionais genderizados que versam na tríade entre raça, gênero e classe.

Grada Kilomba (2019), ao abordar o racismo junto com a genderização, exterioriza mais uma camada de distinção do indivíduo negro/e que parece estar preso a um dilema teórico: "é racismo ou sexismo?" (2019, p. 94). A leitura genderizada do corpo negro revela a conjugação entre raça e gênero como elementos inseparáveis, pois a leitura social da mulher negra/e contrai em sua descrição a identificação pareada à condição racial. O racismo genderizado, agregado à classe do indivíduo, interage com o conceito de interseccionalidade abordado pelo posicionamento do feminismo negro e cunhado pela intelectual afroestadunidense Kimberlé Crenshaw em 1989. A interseccionalidade atentou para a presença de intersecções entre diferentes identidades sociais, que abarcam as vivências à que a mulher negra/e está submetida, tendo em vista a discriminação como característica singular. Nessa realidade, o racismo genderizado associa-se ao ponto de vista da interseccionalidade, ao identificar que as estruturas racistas interagem em ramificação e não perdem de seu alcance a tentativa de enfraquecer, a todo custo, os corpos racializados femininos.

Essas relações interseccionadas revelam a importância das pautas trazidas pelo grupo intelectual e político do Movimento Feminista Negro no Brasil, que, a partir do final dos anos de 1970, passou a refletir sobre o cenário da invisibilidade da mulher negra em nosso país, antes inobservadas pelo feminismo branco e pelo movimento antirracista focado nos homens negros. O feminismo negro não é uma luta meramente identitária,



mas versa em pensar projetos democráticos. Nessas pautas democráticas, incluem-se o fim do “sexismo, a exploração sexista e a opressão” (hooks, 2020, p. 17) e a necessidade de pensar criticamente sobre a transversalidade das complexas relações discutidas por Collins (2019) entre “raça, gênero, classe e sexualidade” (2019, p.215). Levando em consideração as especificidades da mulher negra, a agenda antirracista e antissexista busca compreender a necessidade da não hierarquização das opressões, ao invés de provocar cisões ou separações, quando é justamente o contrário.

O ato performático reivindica, sobretudo, o conhecimento de algo a partir do corpo, com a possibilidade de gestar novos espaços e levantar questões acerca de temas que são feridas sociais para sinalizar as perspectivas de grupos oprimidos. A opressão, nessa perspectiva, é “um termo que descreve qualquer situação injusta em que, sistematicamente e por um longo período, um grupo nega ao outro o acesso aos recursos da sociedade” (Collins, 2019, p.33). Em *Fragile*, o corpo racializado se coloca em um ato de existência por detrás da objetificação opressora, com a consciência inclusiva e subjetiva.

Nesse contexto, a corporeidade artística para os corpos negros/es, além de estabelecer o vínculo com a autonomia roubada pela agenda eurocêntrica, põe em questão a erudição e a ciência de propriedade “exclusiva e inquestionável da branquitude.” (Kilomba, 2019, p.53). Portanto, o que encontramos na Academia, nos centros culturais, em monumentos públicos e nos livros de referência histórica não correspondem a “uma verdade objetiva científica, mas sim, ao resultado de relações desiguais de poder de ‘raça’” (Idem, p.53), cuja lógica, neste estudo, determina teorias frágeis.



## Último ato

Por meio do registro da performance *Fragile*, buscou-se suscitar ao questionamento teórico-prático de ações coercitivas racistas presentes na vivência de mulheres negras/es enviesadas por eventos de supressão identitária e social. Dentre eles, discutimos acerca dos apagamentos culturais e corporais, interseccionados pelas relações de subalternização. A experiência da artista/pesquisadora durante a residência artística na Usina de Arte proporcionou a oportunidade de revisitar os impactos políticos que suscitam do seu corpo negro a partir do emparelhamento com as memórias de outras mulheres da região.

Tendo o corpo, como suporte expressivo, a artista alinhavou suas individualidades, com aporte ao conhecimento dos estudos decoloniais que conferem ao corpo dissidente em performatividade suporte para ressignificar suas presenças em oposição à “outridade”, produto da diferença.

Consideramos que o corpo performativo negro feminino é capaz de articular-se como espaço político nos interstícios cotidianos e nos entremeios artísticos, operando como mais um lugar de decolonização do conhecimento, da demolição de categorias fixadas que, em sua rigidez, procuram pulverizar identidades, culturas e produções de subjetividade dos corpos dissidentes. Nessa perspectiva, concluímos que as teorias de controle racistas são terrenos frágeis que refletem o retrocesso de longos períodos de violência em presenças insubmissas, cujas existências podem ser contestadas a partir do conhecimento de seus corpos despertos e libertos.



## Referências

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do emponderamento. Trad. Jamille Pinheiro Dias. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HOOCKS, Bell. **Ensinando pensamento crítico**: sabedoria prática. Tradução: Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

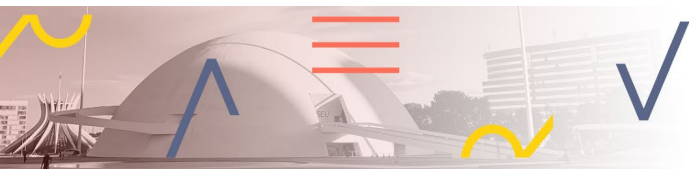
LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MORAES, Cláudia Letícia. A arte como espaço de decolonização do conhecimento: análise de três performances de Grada Kilomba. In: **Revista Espaço Acadêmico**. Maringá, n. 226, 2021.

MUNANGA. Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

RIBEIRO, Djamila. Prefácio. In: AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen livros, 2019.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. 1ª. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012



## **Repensando a gestão do acervo museológico da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa - SECEC/DF**

## **Repensar la gestión de la colección museística de la Secretaría de Estado de Cultura y Economía Creativa- SECEC/DF**

Daniele Galvão Pestana Nogueira<sup>17</sup>  
Zenildo Alves de Sousa Junior<sup>18</sup>

### **Resumo**

Percebida desatualização e dificuldade de recuperação de informações das coleções museológicas da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal - SECEC, a Diretoria de Preservação - DIPRES da Subsecretaria do Patrimônio Cultural- SUPAC, em 2019, planejou uma série de ações para atualizar as informações referentes aos seus acervos e repensar sua gestão. A primeira ação em desenvolvimento consistiu na contratação de profissionais especializados por meio de Cooperação Técnica Internacional entre SECEC/DF e UNESCO para realizar o mapeamento dos acervos preservados nos museus da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa- SECEC, nome dado ao projeto. Este texto pretende expor o trabalho executado por esses profissionais os desdobramentos desta ação e em especial, divulgar as reflexões a respeito da documentação museológica do acervo do Museu Nacional da República.

**Palavras-chave:** Acervo Museológico da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa-SECEC/DF. Gestão de Acervo. Documentação Museológica.

### **Resumen**

Ante la percepción de desactualización y dificultad para recuperar información de las colecciones museísticas de la Secretaría de Estado de Cultura y Economía Creativa del Distrito Federal - SECEC, la Dirección de Preservación - DIPRES de la Subsecretaría de

---

<sup>17</sup> Mestre em Ciência da Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília (2014?). Graduada em Museologia pela Universidade do Rio de Brasília (1997). E-mail: daniele.pestana@cultura.df.gov.br

<sup>18</sup> Zenildo Alves de Sousa Junior - Pós Graduado em Arquitetura e Patrimônio pela Faculdade Facecita. Pós Graduado em História da Arte pela Faculdade Prominas (2022). Graduado em Museologia pela UnB (2016) e em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Paulista Unip (2014). E-mail: zenildo.junior@cultuta.df.gov.br



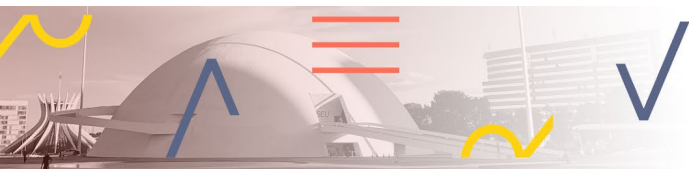
patrimônio Cultural – SUPAC, planifico em 2019 uma serie de acciones para actualizar la información sobre sus colecciones y repensar su gestión. La primera acción em desarrollo consistió em la contratación de profesionales especializados a través de la Cooperación Técnica Internacional entre SECEC/DF y UNESCO para mapear las colecciones conservadas en los museos de la Secretaría de Estado de Cultura y Economía Creativa – SECEC, nombre que recebi el proyecto. Este texto tiene como objetivo exponer el trabajo realizado por la SECEC y los hallazgos de esta acción em um intento por dar cumplimiento a la normativa museológica y em particular, difundir reflexiones em torno a la documentación museológica de la colección del Museo Nacional de la República.

**Palabras clave:** Colección del Museo de la Secretaría de Estado de Cultura y Economía Creativa del Distrito Federal – SECEC. Gestión de colecciones de museos. Documentación del museo.

Após detectada a falta de informação a respeito dos bens musealizados da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa - SECEC, foi planejada uma série de ações no sentido de estruturar a gestão do acervo museológico. A primeira atividade consistiu no levantamento e reconhecimento de todo o acervo museológico existente, por meio da atualização das listagens dos itens que estão armazenados nos equipamentos culturais que são unidades museais.

Da execução e desenvolvimento do trabalho foram surgindo novas possibilidades de investigação e conexão de acervos dos museus da SECEC, patrimônio cultural do Distrito Federal e apropriação da cidade.

Com base em documentos legais foi possível justificar a necessidade e importância do trabalho a ser executado. O Decreto-Lei nº 25 de 1937, principal diploma de proteção do patrimônio cultural brasileiro, define, em seu Artigo 1º, o patrimônio cultural como “o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país”, os quais são testemunhos do valor histórico ou artístico que representam, evocam ou identificam uma cultura. A classe dos bens móveis possui proteção especial do poder público, seja na promulgação de leis ou na criação de museus dedicados à sua preservação.



Também podemos citar a Constituição Federal de 1988 que define, no art. 216, o patrimônio cultural nos seguintes termos:

Constituem patrimônio cultural os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

O Patrimônio Cultural do Distrito Federal, em sentido strictu sensu, é composto pelo conjunto de bens materiais, submetidos ao regime do instrumento jurídico do tombamento (Lei nº 47/1989, regulamentada pelo Decreto nº 25.849/2005 e Portaria nº 79/2015-SEC/DF), que passa a ter reconhecimento do interesse coletivo e difuso, de objetos, móveis e imóveis, que constitui propriedade privada ou pública, por seu valor histórico, artístico, científico, documental, iconográfico, etnográfico, social e ambiental para o Distrito Federal - DF; e pelo conjunto de bens imateriais, submetidos ao regime do instrumento jurídico do registro (Lei nº 3.977/2007, regulamentada pelo Decreto nº 28.520/2007; e Portaria nº 78/2015- SEC/DF), que tornam-se de interesse coletivo e difuso de aspectos relevantes de expressões, manifestações e criações culturais, de saberes e fazeres das culturas tradicionais e de práticas simbólicas, rituais, artísticas, étnicas ou produtivas dos diferentes grupos sociais, que são relevantes para a construção da memória, da identidade, da história e da paisagem do Distrito Federal.

A chancela do Estado se dá por meio de Decreto, cuja prerrogativa é privada do Poder Executivo. As atribuições de identificar, instruir processo e monitorar o tombamento de bens materiais e o registro de bens imateriais que constituem o conjunto do Patrimônio





Cultural do Distrito Federal estão à cargo da Subsecretaria do Patrimônio Cultural - SUPAC da SECEC.

No DF existem, aproximadamente, 61 bens tombados, móveis ou imóveis, entre monumentos, edificações, pequenos conjuntos urbanos e jardins, saberes, celebrações e lugares vinculados a tais práticas; além de 195 painéis, murais e arte integrada à arquitetura. Também estão incluídas no conjunto de bens monitorados pela SUPAC mais de 10 mil peças de acervos sob a responsabilidade da SECEC, ou seja, bens móveis salvaguardados nos equipamentos culturais.

Esses equipamentos culturais, que são espaços museais, são aqui entendidos como cenários de construção da história nacional e da memória coletiva, espaços dinâmicos de preservação e difusão do patrimônio cultural. Seus acervos são compostos por objetos museológicos, que possuem diversos valores e dimensões simbólicas agregados à sua materialidade e devem ser compreendidos em sua singularidade, identificados e registrados em suas múltiplas possibilidades de informação. Esses objetos são de arte, de ofícios, utensílios domésticos ou religiosos que possuem valor cultural reconhecido pelas instituições de proteção do patrimônio. Nesses espaços, entre seus objetivos como equipamentos culturais, considera-se a preservação de seus acervos. Preservar significa proteger uma coisa ou um conjunto de coisas de diferentes perigos, tais como a destruição, a degradação, a dissociação ou mesmo o roubo; essa proteção é assegurada especialmente pelo inventário, acondicionamento, segurança e conservação.

Com esta preocupação, de preservar o acervo museológico da SECEC, após o diagnóstico de desatualização de informação sobre os acervos, incluindo a pouca documentação encontrada, deu-se início a uma série de ações, mais especificamente pensando na documentação museológica.

Destacamos ainda que tal ação inicial para a área de acervo da SECEC está em consonância com o artigo nº 215 da Constituição Federal de 1988, que implica que o



Estado garantirá “o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”, e com a Lei Complementar nº 934/2017, que institui a Lei Orgânica da Cultura-LOC e dispôs sobre o Sistema de Arte de Cultura-SAC DF, que dentre os princípios descritos na Lei estão a efetivação dos direitos culturais; valorização das diversas expressões da cultura nacional; transparência e compartilhamento de informações.

Também esta iniciativa está de acordo com a Lei Federal nº 12.527/2011 que regula o acesso à informação, direito previsto na Constituição Federal. A Lei determina que os órgãos e entidades públicas deverão divulgar um rol de informações por meio da internet. Portanto, a ação pretendida garante a disponibilização e acesso às coleções que estão armazenadas nas reservas técnicas dos equipamentos culturais, isto é, os objetos que não estão expostos ao grande público por meio de exposições.

Tal empreendimento, de mapear todo o acervo museológico sob a guarda da SECEC foi possível pela parceria estabelecida entre a SECEC e a UNESCO por meio do Projeto “Fortalecimento e Modernização das Políticas Públicas de Cultura No DF” – 914BRZ4020 e, necessário devido ao com o reduzido quadro do corpo técnico para a execução da atividade em questão. Desta forma, foi lançado edital de seleção para contratar consultoria especializada para tal realização.

O objetivo da contratação foi mapear, documentar e elaborar diagnóstico preliminar do estado de conservação dos objetos ou coleções que compõem o acervo da SECEC de forma, futuramente, auxiliar na redação da política de preservação e de gestão dos acervos, ofertando otimização no serviço de busca e informação dos mesmos além de fornecer subsídios para a elaboração da Política de Gestão de Acervo da SECEC.

Os equipamentos culturais da SECEC que preservam acervos museológicos e que foram contemplados pela contratação são:



1. Museu de Arte de Brasília;
2. Museu Nacional da República;
3. Memorial dos Povos Indígenas;
4. Museu Vivo da Memória Candanga;
5. Museu do Catetinho.

Levando em consideração a temática dos acervos, foram contratados profissionais para 4 perfis diferentes, a saber: para os acervos de artes, Museu de Arte de Brasília e Museu Nacional; acervo etnográfico, Memorial dos Povos Indígenas; acervo histórico, Museu Vivo da Memória Candanga e Museu do Catetinho. O quarto perfil mapeou os objetos e coleções museológicas da SECEC em locais de empréstimos, a fim de atualizar a localização de peças de valor histórico, artístico e cultural da secretaria.

Para cada equipamento cultural contemplado pelo Acordo de Cooperação Internacional entre a UNESCO e o Governo do Distrito Federal 914BRZ4020-ProDoc, ao fim, foram entregues terão 3 documentos técnicos:

1. Documento técnico contendo o mapeamento de objetos e coleções musealizadas. O documento deverá conter as informações para identificação do bem cultural de caráter museológico da declaração do inventário, de acordo com a Resolução Normativa nº 02<sup>19</sup>, de 29 de agosto de 2014, do Instituto Brasileiro de Museus;
2. Documento técnico contendo informações sobre a conservação do acervo mapeado por meio de relatório, considerando como base de análise os itens de preenchimento no tópico “k - Estado de Conservação”, da Resolução Normativa nº 02 do

---

<sup>19</sup> Cabe ressaltar que a Resolução Normativa nº 02, de 29 de agosto de 2014, foi revogada pela Resolução Normativa IBRAM nº 6, de 31 de agosto de 2021.



IBRAM. A informação gerada auxiliará futuramente no planejamento para proteção física do acervo, identificando a necessidade de conservação preventiva ou interventiva.

3. Documento Técnico contendo Estudo propositivo sobre o acervo do equipamento selecionado a fim de auxiliar futuramente no embasamento da elaboração da política de gestão de acervo, documento que auxiliará a gestão museológica de maneira a tornar o museu menos vulnerável às ingerências políticas e administrativas. O documento deverá esclarecer a situação dos objetos e coleções de forma geral, os que dialogam com a missão do museu e os que não deverão ser catalogados e que podem ser preservados e expostos em outras unidades.

Os trabalhos da consultoria foram coordenados por profissionais da SECEC para este fim, ao qual acompanharam o desenvolvimento e a metodologia, até a entrega dos produtos. Essa coordenação implicou na avaliação, orientação e análise crítica dos produtos apresentados. Foram realizadas reuniões periódicas entre os profissionais da SECEC e os consultores contratados visando à análise conjunta e validação prévia dos produtos até suas entregas finais.

Desse modo, iniciamos o planejamento para o processamento técnico do acervo, levando em consideração as necessidades e demandas técnicas relativas à área de documentação museológica e entendendo que as informações sobre os objetos que fazem parte do acervo auxiliam no desenvolvimento dos seguintes processos: política e gestão de acervo; preservação, acesso, interpretação e utilização do acervo para comunicação e pesquisa.

No início, o principal objetivo era compor um banco de dados que possibilitasse a valorização e salvaguarda, planejamento e pesquisa, conhecimento de potencialidades e educação patrimonial dos acervos museológicos da SECEC. Porém, durante o desenvolvimento do trabalho, vislumbramos para além dos trabalhos idealizados, seria possível unir ou articular informações em rede a fim de potencializar a difusão deste acervo.

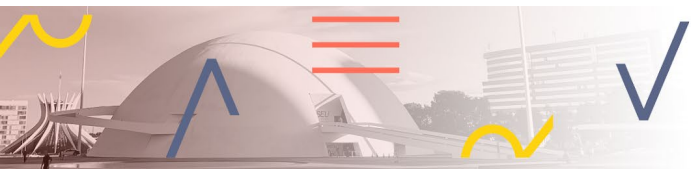


Olhando o cenário do patrimônio cultural do Distrito Federal, como potencializar seus museus e sua arquitetura, uma vez que estão localizados numa área tombada e ser considerada Patrimônio Mundial da Humanidade, sem possibilidade de novas construções? Pensando no panorama mundial, talvez este seja um trunfo, evitando a dotação da cidade de novos museus-espetáculo, que muitas vezes seduzem pela arquitetura, secundando a importância das coleções, das ações de pesquisa e salvaguarda da cultura material. Pensar na arquitetura modernista pode ser uma forma mais consistente de assentar políticas que relacionem cidade-turismo-patrimônio numa perspectiva mais orgânica, pensando no desenvolvimento de um museu de cidade.

Como aproximar/evidenciar conexões entre museu-cidade-cidadão que possam também referenciar o turista cultural na sua incursão pelos territórios no processo de sensibilização e de conscientização, tanto para comunidade local como para o turista, sobre o respeito e a responsabilidade com relação ao patrimônio cultural local.

Quando iniciou-se o trabalho e análise do acervo museológico da SECEC, foi possível entender que a necessidade de uma política de aquisição e descarte para a SECEC, no sentido de atuar de forma estratégica para conceber um museu de cidade para o Distrito Federal, ofertando um olhar para a cidade como bem cultural.

Creemos ser possível pensar em como redigir uma política de acervamento para os museus subordinados a SECEC pensando no Patrimônio edificado e no Turismo do Distrito Federal. Uma política para que se possa ter uma nova narrativa para os museus e pensar na articulação com o território e com os bens culturais locais. Pensar nos museus da SECEC como lugar estratégico neste território, museu reator do território vinculado com o Plano de Preservação da cidade, tanto no aspecto do patrimônio material como imaterial. E ainda, arquitetar uma metodologia entre o universo citado anteriormente com “a dimensão urbana dos museus e a dimensão museológica do espaço urbano, como subsídios para a articulação turismo-território” (IBRAM, 2014, 17).



Brasília é a Capital Federal do Brasil e está localizada na região Centro-Oeste do país, região geográfica conhecida como Planalto Central. A cidade começou a ser planejada e desenvolvida em 1956 por Lúcio Costa, pelo também arquiteto Oscar Niemeyer e pelo engenheiro estrutural Joaquim Cardozo. Inaugurada em 21 de abril de 1960, pelo presidente Juscelino Kubitschek. A cidade, conhecida como "Capital Federal" ou "BSB", é considerada Patrimônio Mundial pela UNESCO devido ao seu conjunto arquitetônico e urbanístico e possui a maior área tombada do mundo, com 112,5 quilômetros quadrados.

Isto posto, temos um ambiente interessante e instigante para o estudo do patrimônio, pois se trata de uma cidade nova já com desenvolvimento de coleções que narram a história da construção da cidade e de seus primeiros dias além de patrimônio edificado modernista.

Temos no Distrito Federal patrimônios edificados e museus passíveis de criar conexões para que tenhamos a possibilidade de conhecer a cidade e sua história. É viável este estudo na Museologia devido ao seu papel de mediação, entre referência patrimonial e sociedade, entre conhecimento científico e público leigo, e entre os diferentes campos do conhecimento que se articulam (Duarte Cândido, 2009).

É possível obter pontos de contatos entre a arquitetura do Distrito Federal e seus museus e acervos para pensar e desenvolver e implementar um museu de cidade. Conhecendo os acervos existentes nos museus da SECEC, poderemos avaliar as coleções que foram formadas ao longo do tempo promover conexões entre elas.

Outra questão é a arquitetura, que pode ser considerada como um acervo que abriga outro acervo. Vista mesmo quando não se decide a entrar no museu, a arquitetura trabalhada enquanto objeto museológico pode servir para comunicar uma época, seus símbolos, as relações sociais que possibilitaram sua edificação e suas técnicas construtivas, fazendo ressurgir a história e, com ela, elementos que podem ativar os laços de pertencimento de uma comunidade com o seu patrimônio construído. Isso se baseia



na convicção de que a arquitetura pode comunicar, com base na história, pode contribuir para a construção de um olhar mais comprometido com o patrimônio constituído fortalecendo a relação de pertencimento de um lugar. As histórias da edificação, do bairro e da cidade podem revelar informações aos visitantes a partir deste potencial acervo museológico, que é a arquitetura do imóvel.

Tais ideias são compatíveis com o conceito de acervo: um conjunto de bens que integram um patrimônio (Ferreira, 1975) ou ainda o conjunto de bens culturais, de natureza material ou imaterial, móveis ou imóveis, que constituam indícios históricos, científicos, culturais e de costume, que configurem a documentação relevante sobre um determinado assunto e que possam ser trabalhados dentro de ações de salvaguarda e comunicação (Bruno 2006).

Nesta linha de pensamento, observa-se alguns exemplos pelo mundo. Segundo reflexões de Evdoxia Baniotopoulou (2001), a cultura foi central e benéfica na cidade de Bilbao, ofertando novas oportunidades de atuação e possibilidades, como olhamos como exemplo a mudança positiva para cidade com a criação do Museu Guggenheim. Pensando neste exemplo e com base em Maria Gravari-Barbas (2018), que estuda o uso turístico, traz a ideia de que o capital simbólico de maior valor do mundo globalizado hoje são as marcas de museus e marcas de arquitetura.

Após algumas reflexões, percebemos que devem-se elaborar uma política de acervo que abarque tipologias de objetos que comuniquem e façam refletir sobre os problemas que se vinculam ao Distrito Federal, “de modo que tipos de objetos e de questões urbanas possam configurar a matéria prima básica para o museu”, como cita Meneses (2003, 272).

E ainda

...Claro está que este enfoque tem como pré-requisito a aceitação de que expor não é simplesmente exibir objetos, mas permitir, por intermédio das relações entre objetos, que se percebam problemas, outras



dimensões não aparentes da vida puramente sensorial. (MENESES, 2003, p. 273)

Com relação ao patrimônio, considera-se patrimônio arquitetônico, os que já são tutelados pelas instâncias governamentais para ações que culminaram no seu reconhecimento como patrimônio cultural e seu consequente tombamento. Admite-se também, o patrimônio arquitetônico como acervo do museu, pretendendo que seu conteúdo histórico, urbanístico, técnico, estético e social seja exposto para a comunidade em toda sua dimensão cognitiva, com fins de trabalhar laços de pertencimento (GABRIELE, 2012)

Neste sentido, olharemos o objeto museológico (do patrimônio arquitetônico e dos acervos dos museus) como “documento, como mensagem e informação”, como afirma Maroecevic (1995, apud SANTOS, 2011, 33). Dessa forma, o objeto é passível de comunicar e produzir conhecimento e nesse sentido, a questão da informação é central. Na tentativa de compreender a complexidade da questão informacional, buscou-se a ótica da Ciência da Informação, por ser um campo interdisciplinar, que integra abordagens diversas. O conceito de informação é marcado pela amplitude, multiplicidade e inúmeras definições: informação científica, tecnológica, gerencial, jornalística, genética.

Buckland (1991) procura identificar e classificar os usos do termo “informação” dividindo-o em três grupos: informação-como-processo, o ato de informar no qual a informação modifica o conhecimento, sendo intangível; informação-como-conhecimento, quando informação é também usada para denotar aquilo que é percebido na informação-como-processo, o conhecimento comunicado referente a algum fato particular, assunto ou evento, é intangível e não pode ser medida, podendo reduzir a incerteza ou mesmo aumentá-la em certas situações; e informação-como-coisa, quando o termo informação é atribuído aos objetos, sendo tangível. Buckland (1991, p. 353, tradução nossa) relaciona informação-como-coisa como “evidência” e o objeto,





(...) é possível aprender através do exame de vários tipos de coisas. Na sequência desse aprendizado, textos são lidos, números são calculados, objetos e imagens são examinados, tocados ou percebidos.

Partindo das ideias de Buckland (1991), podemos pensar nos processos de patrimonização, nos processos de musealização e de que os acervos e monumentos são portadores de informação, preservar o bem cultural e a possibilidade de informação que ele contém é um desafio. Portanto, deve-se entender a preservação não como um fim, mas como um meio de se estabelecer o processo de comunicação, pois

(...) é pela comunicação homem/bem cultural preservado que a condição de documento emerge(...). Em contrapartida, o processo de investigação amplia as possibilidades de comunicação do bem cultural e dá sentido à preservação(...) A pesquisa é a garantia da possibilidade de uma visão crítica sobre a área da documentação, envolvendo a relação homem-documento-espço, o patrimônio cultural, a memória, a preservação e a comunicação. (CHAGAS, 1996, p. 46, 47)

Para Loureiro (2009, p. 109) ao introduzir a noção de “objeto musealizado”, é necessário enfatizar que ele passa por inúmeras questões que ultrapassam o conceito de documento.

Ressaltamos, portanto, a dimensão simbólica dos objetos, difícil de aprisionar nos limites dos sistemas de recuperação da informação, e os agregados que lhes conferem o status de “bens culturais” – integrantes de patrimônio de determinados grupos – além do caráter subjetivo dos critérios de seleção que determinam o que será preservado (e, conseqüentemente o que será descartado).



## Ainda com Chagas

o uso social do bem cultural preservado pode ser compreendido como a possibilidade do mesmo ser utilizado como referência de memória por determinados segmentos sociais, ou ainda como recurso de educação, de conhecimento e de lazer para uma determinada coletividade. (2006, p.112)

Assim sendo, “Os artefatos não devem constituir objetos de investigação em si, mais vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade” (MENESES, 2003, 28), podemos utilizar o patrimônio cultural Distrito Federal e o acervo museológico da SECEC como transmissor da história do Distrito Federal, e futuramente pensar num em um museu de cidade.

Citemos as ideias de Ulpiano Meneses (2003), ao discursar sobre um museu de cidade

...o museu de cidade deve ser uma referência inestimável para conhecer a cidade, entendê-la (no seu passado e no presente) fruí-la, discuti-la, prever seus futuros, enfim, amá-la e preocupar-se com ela e agir em consequência (MENESES, 2003, p. 257)

Segundo Meneses (2003: 257), os museus da cidade devem desenvolver políticas de acervo que tratem da ilimitada possibilidade de questões que se colocam para uma cidade. Pensar na dinâmica de uma cidade, pensar em Brasília, que possui o título de Patrimônio Mundial, um museu de cidade com programas definidos, espaços culturais e educacionais em redes seria enriquecedor para a sociedade brasileira e para o turismo.

...a cidade (do passado, presente e do futuro) sempre será um objeto de conhecimento infinitamente mais amplo e complexo do que qualquer acervo ou documento que possa referenciá-lo, ela própria deve ser mobilizada, na sua condição de organismo empírico, vivo e histórico. Assim, o museu da cidade, será conveniente distinguir uma dupla relação com a cidade, medida de um lado por um acervo, digamos cartorial, organizada intramuros e constituído por tudo aquilo que



remeter à cidade e a seus atributos e, de outro lado, por um acervo operacional extramuros, a cidade sobre qual agirá o museu, o espaço urbano ele próprio, na sua diversidade e dinâmica. (MENESES, 2003, p. 258)

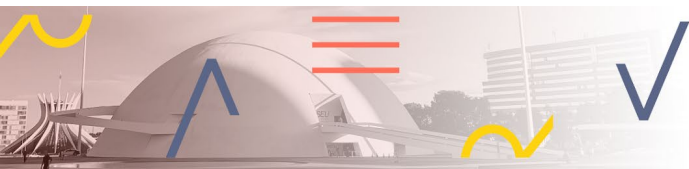
Ainda refletindo sobre o texto de Meneses (2003), com relação ao acervo,

...Ele precisa ser consistente e coerente para poder se referir a cidade. Mas como dar conta de tanta quantidade e variedade, tanta complexidade? E é a perspectiva panorâmica que deve orientar uma política de acervo? Ou a síntese? (MENESES, 2003, p. 271)

O interessante da leitura, que Meneses destaca como objetivo preferencial de um museu de cidade, seria oferecer aos habitantes “a tomada de consciência da cidade e o aprofundamento permanente dessa consciência” (MENESES, 2003, 279). Trata-se de trabalhar a cidade como bem cultural (MENESES, 2003, 275) que poderia ser desenvolvida com um programa de Educação Patrimonial para a comunidade brasiliense o qual certamente seria também de grande estímulo para o desenvolvimento turístico da cidade.

Vejamos o conceito de “museu de cidade” adaptada do conceito de museu pelo então membro do conselho do ICOM, Amareswar Galla, em 1995 (apud FARAH, 2019, p. 37):

...um museu de cidade é uma instituição ou mecanismo cultural sem fins lucrativos, dinâmico e em permanente desenvolvimento que deve estar em serviço da sociedade e do desenvolvimento urbanos e aberto ao público, o qual coordena, adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe para o estudo, educação, reconciliação de comunidade e prazer, o patrimônio tangível e intangível, móvel e imóvel que evidenciam diversos grupos e seus contextos. Os Museus de Cidade são centros de atividades coordenadas para a representação cultural de diversos grupos urbanos mediante: a) a celebração da identidade compartilhada, senso de pertencimento e autoestima de diversos grupos; b) fornecer foco e recursos para atividades de desenvolvimento cultural comunitário relacionando o patrimônio cultural e natural do centro urbano e seus



arredores; c) estabelecer um centro de coordenação para a preservação, apresentação, continuação e gestão dos esforços artísticos, culturais e patrimoniais dos grupos.

Após o trabalho do mapeamento do acervo museológico da SECEC, destacamos que foram atualizados os dados de todos os itens, por meio dos documentos apresentados pelos consultores. Atualmente, esses dados estão sendo alimentados na Plataforma Tainacan.

No Museu Nacional da República, anterior ao mapeamento, já estava sendo desenvolvido um trabalho de disponibilização de acervo digital por meio do Tainacan. O resultado do mapeamento veio agregar com atualização dos dados dos itens já disposto ao público. No museu, temos um profissional que digitaliza o acervo, então, após atualização dos dados, iniciou-se a inserção de novas imagens com seus respectivos dados e liberados para o público. Com o mapeamento, também foram percebidas necessidade de trabalhos mais complexos a serem desenvolvidos pela equipe do museu como: desenvolvimento de um vocabulário controlado para os itens do acervo; elaboração e atualização dos manuais de montagem de obras; repensar sobre a conservação e disponibilização do acervo de arte digital; desenvolvimento de coleções; desenvolvimento de protocolo da gestão do acervo.

De forma geral, para a SUPAC, como resultado da ação do mapeamento, houve a necessidade de executar a elaboração dos Planos Museológicos a fim de nortear os trabalhos dos museus da SECEC. Outra demanda prioritária é a formação de uma Comissão para elaboração da Política de Aquisição e Descarte, que se encontra em fase de criação de uma Comissão para elaboração, auxiliando no desenvolvimento de coleções. De forma prática, a premência em elaborar conceber normativos para protocolo da gestão do acervo.

E para o futuro, após uma gestão de acervo mais efetiva, poderemos vislumbrar em como



aproximar/evidenciar conexões entre museu-cidade-cidadão que possam também referenciar o turista cultural na sua incursão pelos territórios no processo de sensibilização e de conscientização, tanto para comunidade local como para o turista,

Creemos ser possível pensar em como redigir uma política de acervamento para os museus subordinados a SECEC pensando, no caso específico de Brasília, no Patrimônio edificado e no Turismo. Uma política para que se possa ter uma nova narrativa para os museus e pensar na articulação com o território e com os bens culturais locais. Pensar nos museus da SECEC como lugar estratégico neste território, museu reator do território vinculado com o Plano de Preservação da cidade, tanto no aspecto do patrimônio material como imaterial.

## Referências

BANIOTOPOULOU, Evdoxia. **Art of whose sake? Modern art museums and their role in transforming societies: the case of Guggenheim Bilbao.** *Journal of Conservation and Museum Studies*. Vol.7, nov.2001. p.1-15.

BUCKLAND, Michael K. **Information as thing.** In: *Journal of the American Society of Information Science*, v. 42, n. 5, p. 351-360, 1991.

Bruno, M.C.O. **Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória.** In: *As várias faces do Patrimônio*, por LEPA. Santa Maria: LEPA/UFSM, 2006.

CHAGAS, Mário. **Museália.** Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

\_\_\_\_\_. **Há uma gota de sangue em cada museus: a ótica museológica de Mário de Andrade.** Chapecó: Argos, 2006.

**Conceitos-chave de Museologia.** André Desvallées e François Mairesse, editores; Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura, 2013.



**Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes /ACAM Portinari:** [orientação] Governo do Estado de São Paulo; textos AngelicaFabbri... [ET AL.]; revisão de texto Josias A. Silva. – Brodowski: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. **Museus e conhecimento interdisciplinar.** In: Revista Museu, v. 1, p. 1, 2009. Revista digital: [www.revistamuseu.com.br](http://www.revistamuseu.com.br)

FARAH, A. C. G. **Museu de Cidade – Museu da Cidade.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU/USP. São Paulo, 2019.

FERREIRA, Ana Margarida. **Opiniões – museus: as coleções criam conexões.** In ICOM-Portugal. Informação – ICOM-PT. Série II, nº24 (Mar-Mai14), p. 11.

GABRIELE, Maria Cecília Filgueiras Lima. **Musealização do Patrimônio Arquitetônico: inclusão social, identidade e cidadania. Museu Vivo da Memória Candanga.** Tese. Curso de Doutorado em Museologia conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa, 2012, 282p.

GRAVARI-BARBAS, Maria. **Arquitetura, museus, turismo: la guerra de las marcas.** Revista de Arquitectura, Universidad Católica de Colombia, vol. 20, n. 1, pp.102-114, 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museus e Turismo: estratégias de cooperação.** Brasília, DF: IBRAM,2014. Disponível em: [https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/01/Museus\\_e\\_Turismo\\_ibram201](https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/01/Museus_e_Turismo_ibram201).

LOUREIRO, Maria Lucia de N. M. **Museus, Museologia e Informação Científica: uma abordagem interdisciplinar.** In: GRANATO, Marcus, SANTOS, Claudia Penha dos, LOUREIRO, Maria Lucia de N. M. (Org).Museu e Museologia: *Interfaces e perspectivas.* Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro: MAST, 2009. pp. 99 – 111.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Museu, cultura material e cidade: o museu de cidade e a consciência da cidade.** In: Santos, Afonso Carlos Marques dos; Kessel, Carlos & Guimaraens, Cêça. (Org.). *Museus & Cidades.* Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, v., p. 255-282.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Do teatro da memória ao memória do laboratório da História: a exposição museologica e o conhecimento histórico.** Anais dos Museu Paulista, São Paulo, v. 2, p. 9-42, 1994. DOI: 10.1590/S0101-47141994000100002.

\_\_\_\_\_. **Fontes textuais, cultura visual, história visual.** Balanço provisório, proposta cautelares. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 45, o. 11-36, 2003. DOI: 10.1590/S0102-01882003000100002



PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo**. Renata Cardozo Padilha – Florianópolis: FCC, 2014.

**SPECTRIUM 4.0: o padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido/CollectionsTrust**. São Paulo: secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Maré de. **Bens culturais e proteção jurídica**. 2ª Ed. Porto Alegre, EU/porto Alegre, 1999.

VAN MENSCH, Peter. **Convergence and divergence. Museums of science and technology in historical perspective**. In: Cyril Simard (ed.). *Des métiers de la tradition à la creation. Anthologie en faveur d'un patrimoine qui gagne sa vie*. Sainte-Foy: 2003. p. 342-352.

## Legislação

BRASIL. **Decreto nº 10.829, de 14 de outubro de 1987**. Regulamenta o art. 38 da Lei nº 3.751, de 13 de abril de 1960, do que se refere à preservação da concepção urbanística de Brasília.

BRASIL. **Lei nº 47, de 02 de outubro de 1989**. Dispõe sobre o tombamento, pelo Distrito Federal, de bens de valor cultural.

BRASIL. **Decreto nº 25.849, de 17 de maio de 2005**. Regulamenta a Lei nº 47, de 02 de outubro de 1989, que dispõe sobre o tombamento, pelo Distrito Federal, de bens de valor cultural.

BRASIL. **Lei nº 3.977, de 29 de março de 2007**. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio artístico, cultural e histórico do Distrito Federal.

BRASIL. **Decreto nº 28.520, de 07 de dezembro de 2007**. Regulamenta a Lei nº 3.977, de 29 de março de 2007, e dá outras providências.

BRASIL. **Decreto 32.587, de 13 de dezembro de 2010**. Aprova o Regimento Interno da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal e dá outras providências.

BRASIL. **Portaria nº 78, de 30 de setembro de 2015**. Determina os procedimentos a serem observados na instauração e instrução de processo administrativo de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial no âmbito do Distrito Federal, com base na Lei nº 3.977, de 29 de março de 2007, regulamentada pelo Decreto nº 28.520, de 07 de setembro

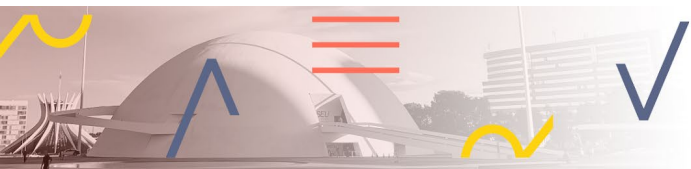


de 2007.

BRASIL. **Portaria nº 79, de 30 de setembro de 2015.** Determina os procedimentos a serem observados na instauração e instrução de processo administrativo de Tombo de Bens Culturais de Natureza Material no âmbito do Distrito Federal, com base na Lei nº 47, de 02 de outubro de 1989, regulamentada pelo Decreto nº 25.849, de 17 de maio de 2005.

BRASIL. **Lei Complementar nº 934, de 07 de dezembro de 2017.** Institui a Lei Orgânica da Cultura que dispõe sobre o Sistema de Arte e Cultura do Distrito Federal.





## “O chão pertence ao Rio Madeira”: a reapresentação de uma obra de arte complexa a partir da pesquisa sobre o acervo

## “O chão pertence ao Rio Madeira”: the re-representation of a complex artwork through museum collection research

Fernanda Werneck Côrtes<sup>20</sup>

Sara Seilert<sup>21</sup>

### Resumo

Este artigo trata da reapresentação de obras de arte complexas. Utilizando a instalação “O chão pertence ao Rio Madeira” (2019) — obra de Raissa Studart integrante do acervo do Museu Nacional da República (MuN) — como exemplo, pensamos a relação entre a preservação da arte contemporânea e outras atividades institucionais, em especial as de pesquisa sobre o acervo. A obra de arte em questão foi exposta na instituição pela primeira vez em dezembro de 2022. Na ocasião, o trabalho foi montado com o acompanhamento da artista e um manual de montagem foi elaborado pela equipe técnica da instituição. O intuito é, portanto, discutir não somente as práticas de conservação e de documentação desenvolvidas, mas também a condição expositiva e as estratégias de aquisição de obras adotadas por um museu de arte contemporânea, contribuindo, assim, para a reflexão em torno das temporalidades inerentes ao processo de musealização realizado com essa tipologia de acervo.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea. Musealização. Instalação de arte. Documentação museológica. Museu Nacional da República.

---

<sup>20</sup> Museóloga e mestre em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília (UnB). Atualmente, é professora substituta no curso de bacharelado em Museologia na mesma instituição. Participou, como consultora, do projeto "Fortalecimento e Modernização das Políticas Públicas de Cultura no DF" (UNESCO/SECEC-DF) junto ao Museu Nacional da República, onde realizou mapeamento, inventário e análise da documentação e do estado de conservação do acervo. E-mail: fwerneck@gmail.com

<sup>21</sup> Bacharel e licenciada em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (2012), mestranda em Ciência da Informação pela mesma instituição. Servidora da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC-DF) como analista de atividades culturais na especialidade Artes Plásticas, onde ocupa o cargo de diretora do Museu Nacional da República (2021-atual). E-mail: sara.seilert@cultura.df.gov.br.



## Abstract

This paper addresses the re-presentation of complex artworks. By using the installation “O chão pertence ao Rio Madeira” (2019) — a piece by Raissa Studart which is part of Museu Nacional da República’s collection (MuN) — as an example, we reflect about the relation between contemporary art preservation and other institutional activities, particularly that of research on museum collections. This work was exhibited for the first time at MuN in December 2022. At the occasion, it was installed with the artist’s supervision and a document containing guidelines for reinstallation was conceived by the institution. Therefore, the goal is to discuss not only conservation and documentation practices, but also exhibitory conditions and acquisition strategies implemented by a museum of contemporary art. Thus, we aim to provide arguments for the debate about contemporary art musealization process and its temporalities.

**Keywords:** Contemporary art. Musealization. Installation art. Museological documentation. Museu Nacional da República.

## Introdução

Obras de arte complexas — entendidas aqui como aquelas que são compostas por múltiplas partes, que são relacionais e/ou dependentes de lugar ou contexto específico ou, ainda, que possuem dimensões temporais —, as quais desde a década de 1960 passam a representar parte significativa da produção artística contemporânea, desafiam as práticas de conservação nos ambientes museológicos. Tal desafio se dá não apenas pela dificuldade em se conservar algo que não necessariamente se apresenta em uma forma física, mas também pela complexidade de se comunicar — isto é, perpetuar para as gerações atuais e futuras — um bem que não é muitas vezes compreendido pela própria instituição que adquire o trabalho.

Ainda que os componentes materiais de uma obra de arte complexa estejam individualmente em bom estado de conservação, essa obra não poderá ser exibida sem que a instituição possua o conhecimento de como instalá-la no espaço, como reunir esses objetos ou como reproduzir uma ação. Essa obra precisaria, portanto, ser ativada para



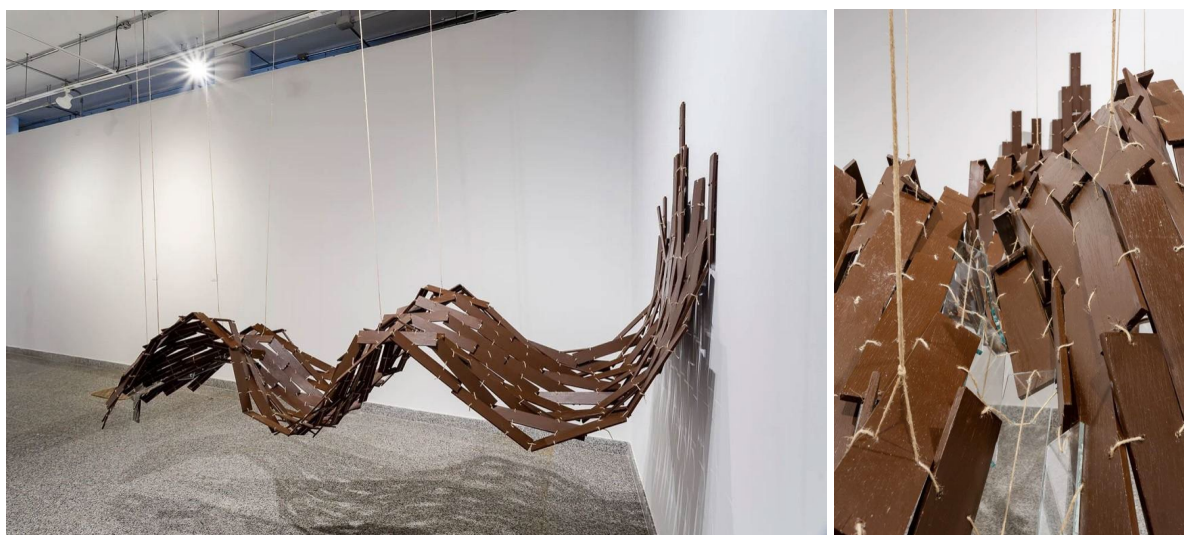
que o público pudesse fruí-la. A ideia convencional acerca do ato de conservar — e, por conseguinte, da conservação de obras de arte — está voltada ao pensamento de que o reconhecimento dos materiais, o acondicionamento adequado e o monitoramento das condições climáticas recomendadas seriam suficientes para assegurar a preservação dessas obras por muitos séculos (van de Vall *et al.*, 2011, p.1). Atualmente, entretanto, a conservação convencional de objetos não se aplica mais à realidade dos museus que adquirem e colecionam arte contemporânea. Conforme apontam van de Vall *et al.* (2011, p.1), se aplicarmos somente preceitos da conservação convencional para obras de arte produzidas nos últimos cinquenta anos, isso acarretaria o seu desaparecimento. Para parte das obras que utilizam linguagens contemporâneas, não as exibir ou ativar com uma certa frequência, mantendo-as por tempo indefinido na reserva técnica, seria justamente a causa de sua degradação.

Em se tratando da conservação preventiva de acervos, a dissociação é apontada como um dos agentes de deterioração que devem ser observados ao elaborarmos um plano de gestão de riscos. A dissociação seria referente, portanto, à separação entre o objeto e a informação relativa a ele, podendo se apresentar como “inventário inexistente ou incompleto, identificação indevida ou insuficiente de objetos do acervo, obsolescência de hardware ou software utilizados para armazenar e acessar dados e informações sobre o acervo” etc. (Pedersoli Jr.; Antomarchi; Michalski, 2017, p. 48). Apesar de não ser um agente de deterioração que incide apenas sobre acervos efêmeros ou imateriais, no caso de obras de arte que utilizam linguagens contemporâneas, a informação sobre a obra é muitas vezes indispensável à sua conservação, visto que é ela que viabilizará a sua montagem ou ativação para uma consequente exibição.

Um exemplo disso é a instalação de arte “O chão pertence ao Rio Madeira” da artista brasileira Raissa Studart, parte do acervo do Museu Nacional da República (MuN), em Brasília. A obra participou da exposição “Aqui Estou – corpo, paisagem e política no acervo do Museu Nacional da República”, entre 15 de dezembro de 2022 e 27 de agosto

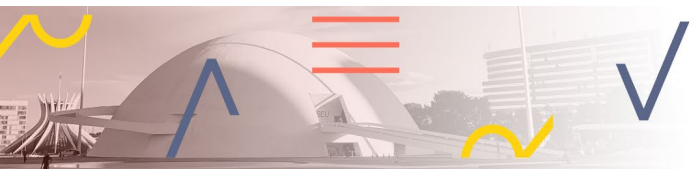


de 2023, e se trata de uma instalação formada por uma estrutura suspensa composta por tábuas de madeira e pedaços de vidro amarrados com fio de sisal (figuras 1 e 2). O trabalho nunca havia sido exposto pela instituição até esta ocasião, quando foi escolhido pela curadora Sabrina Moura, selecionada em chamada pública realizada com o objetivo de promover a pesquisa sobre o acervo, para integrar a já mencionada exposição. Na reserva técnica, a obra estava acondicionada completamente desmontada e não possuía manual de instalação ou tampouco instruções básicas sobre como montá-la, demandando, então, a participação da artista nesse processo.



**Figuras 1 e 2.** A obra instalada no Espaço Cultural Renato Russo em 2019. Fonte: site oficial da artista. Disponível em: <https://raissastudart.tumblr.com>. Acesso em: 29 set. 2023. Fotos: Jean Peixoto.

A partir da análise da reapresentação dessa obra em 2022, abordaremos neste artigo a relação entre a preservação da arte contemporânea e outras atividades institucionais, em especial as de pesquisa sobre o acervo. O intuito é discutir não somente as práticas de conservação e de documentação desenvolvidas, mas também a condição expositiva e as estratégias de aquisição de obras adotadas por um museu de arte contemporânea, contribuindo, assim, para a reflexão em torno das temporalidades inerentes ao processo de musealização realizado com essa tipologia de acervo.



Esta pesquisa parte de interesses compartilhados, levando em consideração as suas particularidades e relacionando-a às nossas áreas de estudo, em parte pelo trabalho de mapeamento do acervo do Museu realizado por Fernanda Werneck Côrtes, pelo qual tivemos contato com a documentação museológica das obras e, pelo estudo sobre os processos aquisitivos e formação do acervo do MuN, realizado por Sara Seilert.

### **Museu Nacional da República: aquisição e pesquisa**

Para dar um contexto sobre o Museu Nacional da República e suas práticas aquisitivas, é importante mencionar que ele foi inaugurado sem acervo, em dezembro de 2006, aproveitando a festividade do 99º aniversário de Oscar Niemeyer. Sua coleção, no entanto, só começou a ser formada a partir de 2008. Em seu inventário, fica evidente a presença majoritária de obras de artes visuais contemporâneas, o que aponta para um possível perfil curatorial.

Para que se possa ter uma dimensão do acervo, apresentamos um panorama de sua formação. Constituído ao longo dos 17 anos de funcionamento do Museu, o acervo é composto atualmente por um número de 1401 obras<sup>22</sup> de arte produzidas no Brasil no século XX e de transição para a arte contemporânea e atual. São obras, em sua maioria, bidimensionais, entre as quais predominam, quantitativamente, fotografias, pinturas e gravuras. Há também vídeos, registros de performance, instalações, esculturas, e outras linguagens expressas em menor número.

Com relação às estratégias de aquisição, a análise da documentação nos permite concluir que a totalidade de obras do acervo do MuN foram reunidas por meio de doações, transferências e contrapartidas de prêmios realizados por meio de fundos públicos e,

---

<sup>22</sup> Essa contagem considera as aquisições do período de 2006 a 2022, contagem encerrada em outubro de 2022, para a entrega do mapeamento.



ainda, projetos artísticos que foram realizados ali. Percebemos, assim, que a trajetória da formação do acervo está intimamente relacionada à história das exposições realizadas no Museu.

Em entrevista concedida à Anna Paula da Silva (2013) para sua monografia de conclusão do curso de Museologia, a documentalista Ana Maria Duarte Frade assim responde sobre quem decide sobre as aquisições de obras no MuN:

É o diretor curador do museu. Mas aqui a gente não adquire obras, adquire nesse sentido de pagar por essas obras. Na verdade, o que se tem feito é que todas as obras que entram aqui são doações. Existe uma proposta de se organizar um prêmio que reúna, que tenha uma certa regularidade, bianual, trianual, alguma coisa assim, que premie financeiramente os ganhadores e essas obras, então, elas passariam a fazer parte do museu, do acervo do museu. Isso é uma maneira indireta de fazer aquisição. Esse ano a gente teve uma coisa similar a isso, a gente teve o prêmio Situações Brasília e ele foi feito nesses moldes. É um projeto do FAC, é um projeto contemplado pelo FAC, da Secretaria de Cultura, Fundo de Apoio à Cultura, e ele fez exatamente isso, alguns artistas convidados, que foram remunerados para colocarem obras, fazerem obras para o prêmio e para a exposição e artistas que foram selecionados e foram premiados também. E essas obras todas, tanto dos convidados, como dos vencedores elas foram, estão sendo doadas para o museu. (Silva, 2013, p. 83)

Sobre as práticas que conformam a política de aquisição desse acervo, Wagner Barja, primeiro diretor do MuN, assim descreve em texto publicado nos Anais dos 200 anos de museus no Brasil, organizado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), em 2018:

Nesse esforço permanente de enriquecimento do acervo, o museu empenha-se apesar da falta de recursos, em obter aquisições por meio de prêmios, do estímulo a doações e ao ingresso não oneroso de obras de arte no acervo. (...) O recebimento de doações, espontâneas ou objeto de cláusulas de premiações realizadas, pauta-se pela conformidade com a linha curatorial do museu e pelo alto nível de exigência em relação à qualidade das obras e à relevância dos artistas. (Barja, 2018, p. 107)



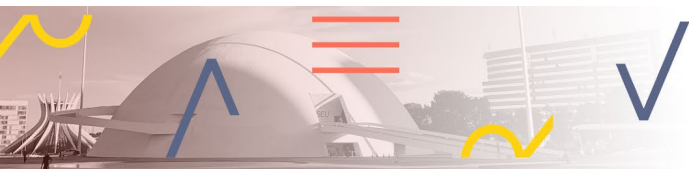
Nesse conjunto, encontram-se obras de nomes consagrados pelo sistema das artes brasileiro, a exemplo de Anita Malfatti, Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Alfredo Volpi, Amílcar de Castro, Alberto da Veiga Guignard, Carybé, Cícero Dias e Antonio Bandeira, além de outros associados à cena contemporânea, como Lucia Laguna, Beatriz Milhazes, Laura Lima e Paulo Bruscky. Embora as obras desses artistas no acervo não correspondam àquelas consideradas atualmente mais representativas de suas produções, elas perfazem, em seu conjunto, um panorama amplo e diverso da arte brasileira.

O acervo do MuN também conta com alguns trabalhos de artistas desconhecidos ou anônimos. Há ainda conjuntos numerosos de obras – compostos por dez ou mais itens – oriundas de exposições coletivas e/ou individuais apresentadas pelo Museu, como o caso da coleção com 43 obras do artista catalão José Zaragoza que participaram da mostra "Não matarás" no ano de 2017 e foram doadas ao acervo após a realização da exposição.

Além disso, há um núcleo numeroso de obras de artistas radicados em Brasília. Tais presenças indicam tanto as relações profícuas do museu com a cena artística do Distrito Federal quanto com o sistema das artes. Recebendo e apresentando exposições de artistas brasilienses, o Museu Nacional da República atua como polo dinamizador da cadeia produtiva artística local. O MuN participa desse sistema em colaboração com artistas, colecionadores e galerias em dinâmicas que merecem ser descortinadas, na medida em que tomam o espaço como um terreno de chancela, legitimação e geração de valor simbólico que, em última instância, se traduz em valor financeiro.

Perceber esses aspectos dessa coleção, nos leva a pensar sobre a abordagem da dimensão pública da memória em um museu, como problematiza a tese de Oliveira (2009), considerando que "coleções públicas são pontos privilegiados para que se encontre algum sentido na necessidade de comunidades específicas em manter e conservar bens culturais denominados como 'arte'" (Oliveira, 2009, p. 15).

O problema estende-se ainda para as dinâmicas da política de aquisição de obras produzidas no tempo atual e sua musealização. Assim, é preciso nos aproximar das obras



reunidas nesse tempo, tentar recuperar dados acerca de sua proveniência e o que justificaria a sua existência enquanto peça de um acervo público, admitindo a tensão existente entre a produção artística de um tempo e o modelo dos museus de arte, uma vez que produção e colecionamento ocorrem concomitantemente. Assim,

No caso dos museus preocupados com arte “atualizada”, a concepção de uma coleção e seu conhecimento, bem como a necessidade de alimentá-la, deveria pressupor e admitir a tensão existente entre a produção artística atual e o modelo dos museus de arte, que se instituem – ou pelo menos tentam – como organizadores, transmissores e formalizadores da memória artística de uma dada comunidade. (Oliveira, 2009, p. 20)

Resta, assim, deixar clara à instituição e à sociedade essa linha curatorial, elaborando critérios e parâmetros em um programa de acervo que admita a vocação para a arte contemporânea. As doações, embora importantes, muitas vezes explicitam o caráter político, que por vezes se manifesta em uma postura passiva, que atravessa a gestão museológica. Em um processo de escolha bastante limitada, os museus só deveriam aceitar “doações de obras quando elas estão rigorosamente dentro da relação preparada por uma comissão técnica” (Amaral, 1999, p. 17); do contrário, a doação pode representar “ônus para o Estado, pois toda obra que entra em um acervo significa investimento em pesquisa, conservação, preservação, divulgação” (Amaral, 1999, p. 17).

Para Nicola Ladkin (2004), o documento mais importante do acervo do museu é a Política de Gestão do Acervo. Essa diretriz deve se basear na declaração da missão do museu e noutros documentos de políticas fundamentais. Assim, a atuação do museu, sua identidade pública e sua função social são estabelecidos pelo tipo de acervo que se encontra ali (Ladkin, 2004, p. 18).





A Política de Acervo de um museu, parte de seu Programa de Acervo, que, por sua vez, integra o Plano Museológico da instituição, é um conjunto de regras que garante que as aquisições sejam realizadas em conformidade com a missão do museu, não obstante a sua ausência em inúmeros casos. A esse respeito o Bittencourt, Fernandes e Tostes afirmam que:

Tal conjunto de regras pode ou não ser formal (ordenado segundo regras ou normas), pode ou não estar redigido e até mesmo não ser do conhecimento de toda equipe. Mas ele sempre existe, pois todo museu possui algum critério que lhe permite identificar e selecionar objetos que lhe interessam. Tal critério constitui aquilo que é chamado política de aquisição ou de recolhimento. (Bittencourt; Fernandes; Tostes, 1995, p. 63)

Mesmo ainda desprovido de um plano museológico consolidado<sup>23</sup>, o perfil da coleção do Museu Nacional da República vem se definindo desde sua inauguração de maneira contingencial, principalmente através da colaboração da rede de agentes envolvidos na dinâmica de seu funcionamento: artistas, curadores, colecionadores, galeristas e outras instituições públicas e privadas. A ausência de uma política regulamentada para aquisição de obras acaba por definir, mesmo que de forma irregular ou deficitária, uma narrativa difusa para esse acervo.

Entre o montante de 1401 obras do acervo do MuN reunidas no período de 2006 a 2022, 118 delas foram adquiridas como contrapartidas de prêmios (tabela 1). Com exceção do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, organizado pela Fundação Nacional de

---

<sup>23</sup> Houve alguns esforços para a construção de um plano museológico para o MuN e, mais atualmente, esse plano passa por revisão e reformulação para publicação. Na carência de profissionais da área de museologia no quadro de servidores da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, foi realizada a contratação de consultoria via Prodoc/Unesco para esse trabalho, em colaboração com a equipe de servidores que atuam no referido equipamento, sob a coordenação da servidora Daniele Pestana.



Artes (Funarte), ligada ao Ministério da Cultura, todos os prêmios que resultaram em aquisições para o acervo do MuN foram realizados com recursos do Fundo de Apoio à Cultura (FAC-DF). Trata-se de projetos apresentados por membros da comunidade cadastrados como entes e agentes culturais do Distrito Federal e contemplados em editais públicos elaborados segundo as políticas de fomento e incentivo fiscal da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal em diálogo com o Conselho de Cultura.

<b>PRÊMIO</b>	<b>QUANTIDADE DE OBRAS</b>
Prêmio de Arte Contemporânea do Iate Clube	10
Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça	63
Prêmio Situações Brasília	22
Prêmio Vera Brant	11
Prêmio Transborda	12
<b>Total</b>	<b>118</b>

**Tabela 1** – Obras adquiridas como contrapartida de prêmios. Fonte: elaborada pelas autoras.

Os prêmios públicos de artes plásticas e visuais geralmente expõem, em seus editais, o objetivo de incentivar produções artísticas destinadas ao acervo de instituições museológicas públicas e privadas sem fins lucrativos; além de fomentar a difusão e a criação das artes visuais. A seleção das obras premiadas é realizada por um corpo de jurados organizado para esse fim, que conferem tutela compartilhada. Os prêmios, no caso de museus com corpo técnico exíguo e sem um conselho curatorial definido, são oportunidades tangíveis de coletivizar o debate sobre a musealização de uma produção artística.



Esse é o caso da obra que tomamos como objeto de estudo sobre documentação e reapresentação, a instalação “O chão pertence ao Rio Madeira”, da artista Raissa Studart. A obra foi adquirida por meio de contrapartida oferecida pela 2ª edição do Prêmio Vera Brant de Arte Contemporânea, realizado em 2019.

O 2º Prêmio Vera Brant de Arte Contemporânea foi idealizado por Leonardo Góis e Rogério Carvalho, que também foi o curador-geral do projeto. Além de Carvalho, integraram o grupo de curadores: Graça Ramos, Pedro Mastrobuono, João Angelini e Waleska Reuter, sendo os dois últimos artistas premiados na primeira edição convidados a compor o júri<sup>24</sup>. Cabe ressaltar que não houve participação de membros da equipe do Museu Nacional da República na organização ou curadoria do prêmio.

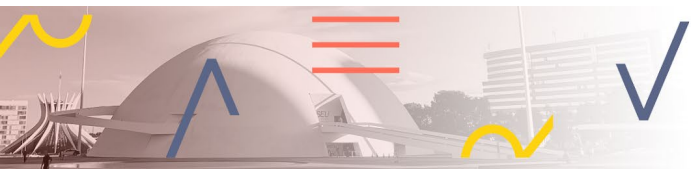
A exposição dos artistas selecionados tampouco ocorreu no MuN, mas em outro equipamento cultural também administrado pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do DF, o Espaço Cultural Renato Russo (ECCR), na 508 Sul. As obras selecionadas e premiadas estiveram em exposição de 23 de abril a 9 de junho de 2019. Após o encerramento, 11 (onze) das obras premiadas seguiram para o acervo do Museu Nacional da República. Lembramos que o ECCR-508Sul não é um espaço museal e não possui reserva técnica ou coleção de artes visuais.

### **A documentação e seu papel na comunicação de uma obra complexa**

É possível observar, portanto, que o processo aquisitivo da obra que aqui abordamos se deu de um modo que, por diversas razões — seleção por uma comissão externa, ausência de profissional da área da museologia nas equipes que elaboram e executam projetos de

---

<sup>24</sup> Conferir matéria publicada pelo jornal Correio Braziliense sobre o 2º Prêmio Vera Brant, disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/04/24/interna\\_diversao\\_arte.751121/premio-vera-brant-apresenta-mostra-que-privilegia-a-construcao-da-obra.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/04/24/interna_diversao_arte.751121/premio-vera-brant-apresenta-mostra-que-privilegia-a-construcao-da-obra.shtml). Acesso em: set. 2023.



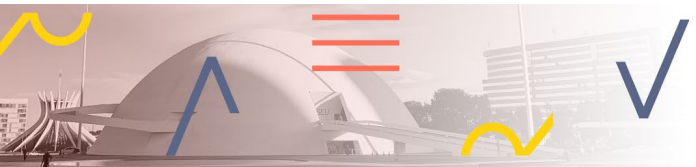
prêmios, um grande volume de trabalhos dando entrada no acervo ao mesmo tempo e um corpo técnico pequeno no Museu Nacional da República, para citar apenas as principais — não possibilitou a produção de uma documentação museológica adequada à sua reapresentação, visto que nos referimos a uma obra complexa, com um processo de montagem e de relação com o espaço bastante específicos.

Assim, desde sua aquisição pela instituição a obra não havia sido reexibida — e nem poderia sem o auxílio da artista em seu processo de montagem. Tal necessidade, quando possível, não é incomum no processo de reapresentação de obras de complexas, visto que materiais perecíveis que as compõem podem ser descartados, as disposições no espaço podem se modificar ou, até mesmo, alterações serem demandadas de modo que seus conceitos permaneçam preservados: “[...] mais do que “preservar objetos’, conservadores estão “gerenciando mudança’ – às vezes com a presença dos artistas, mas muitas vezes sem ela” (van de Vall *et al.*, 2011, p. 1, tradução nossa)<sup>25</sup>.

No caso aqui trabalhado, considerando que a documentação necessária para sua reapresentação não foi produzida pela instituição no momento de sua entrada no acervo, a artista foi então contactada pelo Museu na oportunidade da realização da exposição "Aqui Estou". Um primeiro problema logo se apresentou: a obra, após montada, deveria ser içada, o que seria muito difícil em um espaço com o pé direito tão alto e praticamente sem paredes, como ocorre na galeria principal e mezanino do Museu Nacional da República. Para solucioná-lo, foi elaborado um projeto de estrutura para a instalação da obra, um gradil em metalon com pintura eletrostática na cor branca, medindo 3 metros de altura, 5 de largura e 3 de profundidade (figuras 3 e 4). Utilizar essa estrutura só foi

---

<sup>25</sup> No original: “rather than ‘preserving objects’ conservators are ‘managing change’ – sometimes with the artists around, but very often without them” (van de Vall *et al.*, 2011, p. 1).



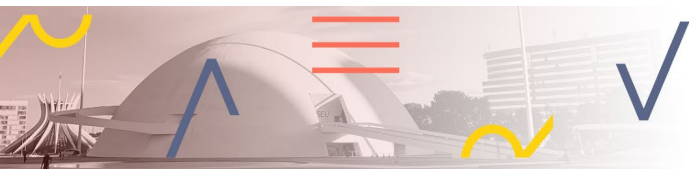
possível por meio do diálogo com a artista, que informou que a proximidade a uma parede ou a uma quina não era essencial ao conceito do trabalho<sup>26</sup>.



**Figura 3.** "O chão pertence ao Rio Madeira", Raissa Studart, 2019, madeira, vidro e sisal em instalação.  
Foto: Jean Peixoto / Estúdio 7um13.

---

<sup>26</sup> Informação fornecida a Sara Seilert e à equipe técnica do Museu Nacional da República em dezembro de 2022, durante a montagem da exposição.



**Figura 4.** A obra instalada na exposição "Aqui Estou – corpo, paisagem e política no acervo do Museu Nacional da República". Foto: Jean Peixoto / Estúdio 7um13.

Segundo Hélia Marçal (2021, p. 1), estudos recentes apontam que a prática da conservação não é nem neutra, nem objetiva. Sendo assim, as modificações e adaptações necessárias à reapresentação de trabalhos de arte complexos partem de decisões tomadas por agentes, ainda que a mutabilidade seja intrínseca à grande parte das linguagens utilizadas pela arte contemporânea. Como Hanna B. Hölling destaca, “qualquer tentativa de perpetuar uma obra de arte, também a altera irrevogavelmente” (Hölling, 2022, p. 2-3, tradução nossa)<sup>27</sup>. De acordo com essa pesquisadora (2022, p. 9), todo trabalho estaria sujeito à mudança, uma vez que ela ocorre quando uma obra é indissociável de um espaço, por exemplo, mas também com a manipulação sofrida durante a disseminação, exibição e conservação.

Observamos que “O chão pertence ao Rio Madeira” se modifica entre sua primeira exibição no Espaço Cultural Renato Russo, em 2019, e a exibição no Museu Nacional da República. Não apenas a obra se adapta a um outro espaço, com a construção do gradil

---

<sup>27</sup> No original: “Any attempt to perpetuate an artwork also irrevocably changes it” (Hölling, 2022, p. 2-3).

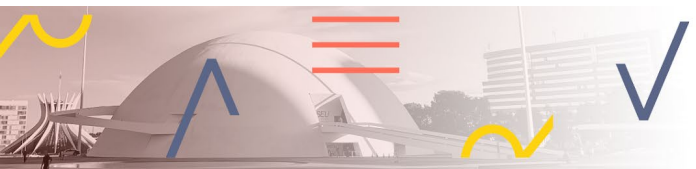


e a distância da parede, como também, conseqüentemente, nova documentação sobre ela é produzida.

O que nos interessa nesse caso e no processo que ele desencadeou, portanto, é perceber que a oportunidade foi aproveitada pelo corpo técnico, instruído pela conservadora da instituição Mariana Morena Reis, para promover a atualização da documentação sobre a obra. No período de sua montagem, foi então elaborado um manual de instalação, com indicações precisas e recursos imagéticos que detalham e instruem como realizar a montagem do trabalho: quantas placas integram cada coluna, como elas devem ser posicionadas, como pode ser feita a costura com o sisal, a qual altura cada parte deve ser içada e assim por diante.

E, passados alguns meses da montagem e da produção da documentação junto à artista, esse acontecimento serviu como um projeto piloto para o Núcleo de Acervo do Museu. Além disso, a prática de atualizar as documentações, produzindo manuais e reunindo informações sobre os trabalhos se instaurou na instituição, como pudemos observar na exposição “Iracema Barbosa: textura dos afetos”, com curadoria de Renata Azambuja. A doação de um conjunto de trabalhos de Iracema Barbosa havia sido feita pela artista à instituição em 2021, quando ainda estava sendo planejada a exposição que ocupou a Galeria Térreo e Sala 2 durante o período de 20 de maio a 16 de julho de 2023, também sem instruções de montagem e de disposição das obras no espaço. Com a oportunidade da exposição, foi seguido o modelo de documentação desenvolvido com a montagem da obra de Raissa Studart.

Tal fato é importante, pois demonstra a preocupação em padronizar a documentação museológica das obras de arte complexas que fazem parte do acervo do Museu Nacional da República, permitindo, assim, que essas obras possam então ser rerepresentadas com o menor prejuízo semântico possível mesmo com a passagem do tempo, mudanças na equipe da instituição, perda de contato com a artista etc. E é notável que esse processo



tenha sido possibilitado, em grande parte, pela pesquisa com o acervo, que, inicialmente, visava principalmente consolidar estratégias para a comunicação da coleção do Museu.

Apesar disso, é importante destacar que esse trabalho de atualização da documentação de algumas obras que integram o acervo do MuN não se encerra aqui, e tampouco impede que a mudança continue ocorrendo com o passar dos anos, conforme explica Hölling (2021, p. 10-11, tradução nossa):

Ao produzir documentação para um trabalho, conservadores não apenas interpretam rotineiramente como também formulam (e reformulam) instruções que atendem às atualizações futuras do trabalho. No momento da instalação ou apresentação de um trabalho, a experiência em primeira mão dos artistas, colaboradores e assistentes e seus tácitos conhecimentos e memórias fornecem a base para e moldam o registro inicial de instruções. A reformulação dessas instruções em uma linguagem narrativa da conservação é necessária em um segundo momento. Colocadas e retiradas de um arquivo que contém todas as informações conhecidas sobre uma obra de arte, essas instruções podem dar forma a materializações subsequentes do trabalho, que podem, por sua vez, reintegrar e melhorar o arquivo.<sup>28</sup>

Com relação às possíveis mudanças e adaptações sofridas nas apresentações de um trabalho, Joanna Phillips (2015) propõe um modelo de documentação para a arte com imagens em movimento (*time-based media art*) que também pode ser utilizado em instalações como a estudada neste artigo. No modelo, Phillips (2015, p. 176) estabelece a produção de um relatório de identidade da obra (*identity report*), que deve conter as

---

<sup>28</sup> No original: "By producing documentation for a work, conservators not only routinely interpret but also formulate (and reformulate) instructions that serve the work's future actualizations. In the moment of a work's installation or enactment, the firsthand experience of artists, collaborators, and assistants, and their tacit knowledge and memory provide the basis for and shape the initial recording of instructions. The conservator's reformulation of those instructions in conservation narratives is necessarily secondhand. Placed in and drawn from an archive that contains all known information about an artwork, the instructions can shape subsequent materializations of the work, which may in turn produce further instructions that reenter and enhance the archive" (Hölling, 2021, p. 10-11).





condições essenciais à sua apresentação e a partir do qual serão extraídas as instruções para instalação, e de relatórios de iteração (*iteration report*), que serão elaborados a cada repetição, a cada reapresentação da obra, com informações sobre o planejamento e o processo de instalação daquela exibição específica do trabalho, assim como sobre a sua recepção pelas diversas partes envolvidas.

Desse modo, consideramos que a documentação produzida para a exibição da obra aqui trabalhada não é inalterável; ela continuará, assim como a instalação, modificando-se, adaptando-se a cada reapresentação. Novas informações, novas instruções e novos registros passarão a integrar o *corpus* documental da obra à medida que ocorrerem novas exposições e que forem realizadas novas pesquisas e novas ações de conservação.

### Considerações finais

No desenvolvimento deste estudo de caso, portanto, observamos os três pilares da museologia – pesquisa, preservação e comunicação – em plena relação: por meio da pesquisa com vistas à comunicação, promoveu-se uma melhor preservação desse patrimônio público. Ainda, a análise das etapas, desde a aquisição até a comunicação, nos demonstra, com clareza, o caráter cíclico do processo de musealização de uma obra; isto é, as obras de arte contemporânea que integram o acervo estão em constante processo de criação de significados, de trocas com outras obras e com o público, e, desse modo, inserindo-se em diversas temporalidades.

Ademais, ressalta-se a necessidade de pesquisa frequente por parte da instituição. Uma vez que os objetos de um acervo estão em constante processo de musealização, atualizações da documentação são necessárias à perpetuação desses bens culturais. Museus coletam, adquirem, documentam e conservam justamente para que a sociedade possa ter acesso a essas coleções.



Nesse sentido, a arte contemporânea, em especial as obras complexas, não representam somente um desafio às instituições, mas também destacam necessidades inerentes ao colecionamento de qualquer tipologia de acervo. Entretanto, como demonstramos neste artigo, também indicam possíveis modos de atuação. Com o estudo do processo de reapresentação de “O chão pertence ao Rio Madeira”, concluímos que obras que estão adormecidas na reserva técnica podem e devem ser ativadas, remontadas, dispostas ao olhar do público, e que é justamente esse movimento que garante a sua musealização.

## Referências

AMARAL, Aracy. 500 anos de carência. *In: Acervo Musealizado: Realidade e desafios. Anais da Semana dos Museus da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 1999. p. 15-21.

BARJA, Warger. Museu-espelho. *In: Anais 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas*. Organizadoras: Ana Lourdes de Aguiar Costa, Eneida Braga Rocha de Lemos – Brasília, DF: Ibram, 2018. Disponível em: [https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/12/Anais-200anosMuseusBrasil\\_FINAL.pdf](https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/12/Anais-200anosMuseusBrasil_FINAL.pdf). Acesso em: set. 2023.

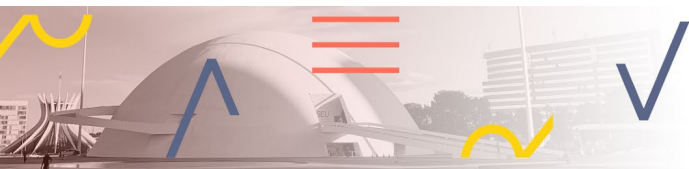
\_\_\_\_\_. **Depoimento** [24 fev. 2022]. Entrevistadora: Sara Seilert. Brasília, 2021. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado.

BITTENCOURT, José; FERNANDES, Lia Silvia. P.; TOSTES, Vera Lúcia B. Examinando a Política de Aquisição do Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 27. 1995. p. 61-77.

BÓRIO, Pedro Henrique Lopes. **Depoimento** [5 nov. 2021]. Entrevistadora: Sara Seilert. Brasília, 2021. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado.

CÔRTEZ, Fernanda Werneck. **Produto 3/3: Estudo propositivo sobre o acervo do Museu Nacional da República**. Consultoria especializada para mapeamento dos acervos preservados nos museus da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal – SECEC-DF. Brasília: SECEC-DF, 2023.

HÖLLING, Hanna B. Introduction: Object—Event—Performance. *In: HÖLLING, Hanna B. (Ed.) Object—Event—Performance: Art, Materiality and Continuity since the 1960s*. New York: Bard Graduate Center, 2022, 1-39.



LADKIN, Nicola. Gestão do acervo. *In*: BOYLAN, Patrick (Org.). **Como gerir um museu: manual prático**. Paris: ICOM, 2004. p. 17-32.

MARÇAL, Hélia. Towards a relational ontology of conservation. *conservation*". *In*: BRIDGLAND, Janet (Org.). **ICOM-CC 19th Triennial Meeting**, Beijing, May 2021. Paris: International Council of Museums, 2021.

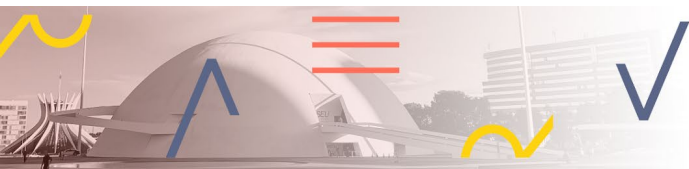
OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros**. Tese (Doutorado em História). 326 p. Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4001/1/2009\\_EmersonDionisioGomesdeOliveira.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4001/1/2009_EmersonDionisioGomesdeOliveira.pdf). Acesso em: set. 2023.

PEDERSOLI JR., José Luiz; ANATOMARCHI, Catherine; MICHALSKI, Stefan (Orgs). **Guia de gestão de riscos para o patrimônio museológico**. IBERMUSEUS, ICCROM, 2017. Disponível em: [https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia\\_de\\_gestao\\_de\\_riscos\\_pt.pdf](https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia_de_gestao_de_riscos_pt.pdf). Acesso em setembro de 2023.

PHILLIPS, Joanna. Reporting iterations: a documentation model for time-based media art. **Revista de História da Arte**, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, n. 4, p. 168-179, 2015.

SILVA, Anna Paula da. **Entre conceitos de documentação museológica e arte contemporânea: análise do Donato como sistema de catalogação do acervo do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (2011-2013)**. 2013. Trabalho de Conclusão (Graduação em Museologia) - Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

VAN DE VALL, Renee; HÖLLING, Hanna; SCHOLTE, Tatja; STIGTER, Sanneke. Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation. *In*: BRIDGLAND, Janet (Org.). **ICOM-CC 16th Triennial Conference Preprints**, Lisbon, 19-23 September 2011. Paris: International Council of Museums, 2011.



## Documentação de performance: estudo de caso da obra "Esmagamento Sensível" de Marco Paulo Rolla<sup>29</sup>

### Performance documentation: case study of the work "Esmagamento Sensível" by Marco Paulo Rolla

Juliana Pereira Sales Caetano<sup>30</sup>  
Magali Melleu Sehn<sup>31</sup>

#### Resumo

Nos últimos anos, no Brasil, vêm se tornando cada vez mais frequente a presença de performances de arte em galerias, salões, bienais e em coleções públicas e particulares. Em contrapartida, ainda são poucos os projetos e pesquisas nacionais que se propõe a traçar estratégias específicas para a preservação dessa linguagem artística referentes aos processos de aquisição, documentação e reapresentação. Uma das formas de colaborar com o processo de documentação, a ser realizado por especialistas de museu quando uma performance é adquirida, está na documentação da obra realizada pelo artista antes de uma aquisição. No caso das performances, os arquivos de artistas tornam-se ainda mais importantes para reapresentação de suas obras porque incluem registros mais precisos de processos e etapas de cada ação. Para ilustrar algumas questões, apresenta-se o estudo de caso a obra "*Esmagamento Sensível*" (2012) do artista mineiro Marco Paulo Rolla. A performance em questão apresenta diversos questionamentos em relação as suas possibilidades de perpetuação dado suas características materiais e os aspectos conceituais que a envolvem.

---

<sup>29</sup> Esse trabalho faz parte do projeto "*Protocolos de musealização de ações performáticas em museus públicos de arte*" do edital Universal do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) a partir da Chamada CNPq/MCTI/FNDCT nº 18/2021 - Faixa A - Grupos Emergentes (2021-2025).

<sup>30</sup> Museóloga e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de Preservação do Patrimônio Cultural. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: julianasalesmuseologia@gmail.com.

<sup>31</sup> Conservadora e docente da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É doutora em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo - ECA/USP (bolsa CAPES). E-mail: magmsehn@gmail.com.



**Palavras-chave:** Performance de arte. Arquivo de artista. Conservação de arte contemporânea. Entrevista com artista. Marco Paulo Rolla.

### Abstract

In recent years, in Brazil, the presence of art performances in galleries, salons, biennials and public and private collections has become increasingly frequent. On the other hand, there are still few national projects and research projects that aim to outline specific strategies for the preservation of this artistic language in terms of the processes of acquisition, documentation, and re-presentation. One of the ways of collaborating with the documentation process, to be carried out by museum specialists when a performance is acquired, is in the documentation of the work made by the artist before an acquisition. In the case of performances, artists' archives become even more important for the representation of their works because they include more precise records of the processes and stages of each action. To illustrate some of these issues, the case study is "*Esmagamento Sensível*" (Sensitive Crushing) (2012) by the Minas Gerais artist Marco Paulo Rolla. The performance in question raises a number of questions in relation to its possibilities of perpetuation given its material characteristics and the conceptual aspects that surround it.

**Keywords:** Performance Art. Artist archive. Conservation of contemporary art. Interview with artist. Marco Paulo Rolla.

## 1. Introdução

Desde a metade do século XX, performances vêm ganhando cada vez mais destaque no sistema da arte. A tal ponto que se num primeiro momento, ela era compreendida como uma antítese ao mercado e de uma institucionalização, atualmente, ela tem ganhado espaços em feiras de arte, galerias, salões e integrado diversas coleções. Esse avanço, por sua vez, levou a novas necessidades metodológicas de preservação desse tipo de acervo. Por seu caráter efêmero, singular e relacional, um caminho comum adotado pelos profissionais do campo da Conservação tem sido a utilização da documentação como ferramenta para sua preservação.

No Brasil, conforme apresenta a historiadora da arte Bianca Tinoco (2021), a presença de performances também vem crescendo em instituições de arte públicas e privadas.



Embora, tal aumento não tenha significado, ao mesmo tempo, maiores avanços em relação a pesquisas e projetos voltados para propor soluções para a preservação dessa linguagem no cenário brasileiro. Essa falta de um direcionamento mais claro se torna ainda mais desafiadora no caso de museus de arte, sobretudo públicos, os quais tem de lidar, muitas vezes, com a falta de profissionais especializados e a insuficiência de recursos financeiros para aperfeiçoar o sistema de documentação e conservação de suas coleções de arte contemporânea.

Como efeito, quando esses trabalhos são assimilados por esses espaços, nem sempre os procedimentos padrões de documentação adaptam-se para essa linguagem, ou seja, apresentem campos para inclusão de outras informações requeridas para reapresentação. Desse modo, passa a ser recorrente que no processo de aquisição, os museus peçam aos artistas apenas a entrega dos objetos materiais pertencentes a obra, algumas informações básicas para preenchimento de ficha catalográfica e caso sejam de seu interesse, outros documentos que podem complementar esses dados. Nesse último caso, muitas vezes, esse arquivo pode ser composto por fotografias, convites, catálogos, vídeos, esquetes, textos, entre outros. Contudo, quando assimilados, são documentos comumente alocados na pasta do artista e não necessariamente vistos como fontes de informações onde se pode extrair dados relacionados às composições materiais, histórico de exposições, colaboradores profissionais, entre outros. Como resultado, a longo prazo, essas instituições passam a lidar com diversos problemas relacionados e falta de informações sobre a obra e conflitos interpretativos que surgem em relação a comunicação desses trabalhos.

Esses dados podem ser observados em dissertação de mestrado em Ciência da Informação na Universidade de Brasília (UnB), sob orientação do professor Emerson Dionisio, no qual detectamos através de um mapeamento realizado em onze



instituições<sup>32</sup>, entre os anos de 2017 e 2019, uma precariedade comum na forma de documentação dessa linguagem artística em razão de diversas lacunas informacionais que colocam em xeque as possibilidades de pesquisa, comunicação e preservação desses trabalhos. Nesse contexto, foi possível identificar equívocos nas formas de aquisição e comunicação dessas obras, por exemplo, casos em que os vestígios ou registros de ação não detinham em suas documentações museológicas informações sobre como as performances vieram a ser realizadas, como esses materiais eram utilizados e quais os conceitos dos artistas sobre essas obras. Não obstante, foram observadas situações de obras adquiridas e classificadas como “performance” que não apresentavam dados suficientes para que as instituições sem a figura do artista pudessem ativar a obra. Tais como instruções da ação, contratos, direcionamentos dos possíveis performers, sinalização de materiais necessários e locais de exibição, entre outros.

Se existe a intenção de adquirir uma performance e não apenas a documentação como obra, todo o processo de construção e etapa de ações no espaço e tempo são fundamentais para uma nova reapresentação, uma vez que serão exatamente esses detalhes que permitirão aos profissionais de museus entenderem o que dentro da performance, na visão do artista, deve ser mantido para preservar o sentido da obra, e o que pode variar sem apresentar grandes danos interpretativos. Tal pensamento, é exposto pela conservadora Pip Laurenson (2006) quando compreende que se mantida a identidade da obra, é possível que duas ações performáticas ou mesmo instalações de um mesmo trabalho, que vierem a serem apresentadas em contextos e locais distintos, sejam ambas autênticas.

---

<sup>32</sup> São elas: Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAMRJ), Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC USP), Museu de Arte da Universidade Federal do Pará (MUFPA), Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP), Museu de Arte do Rio (MAR), Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Museu de Arte da Pampulha (MAP), Museu de Arte da Bahia (MAMBA), Museu de Arte Aloisio Magalhães (MAMAM).



Assim, destaca-se neste artigo a relevância da documentação que antecede a aquisição de performance de obras que ainda não se encontram institucionalizadas. Assim, apresenta-se a obra "*Esmagamento Sensível*" (2012) de Marco Paulo Rolla e parte de seus registros sobre a obra, além de seu posicionamento sobre as características do trabalho e questões que o estimula a pensar no próprio dever da obra e possíveis mudanças.

## 2. Sobre a performance "*Esmagamento sensível*" (2012)

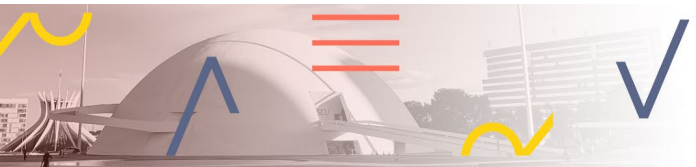
Marco Paulo Rolla é um artista mineiro, nascido em 1967, que produz instalações, esculturas, desenhos e principalmente performances desde a década de 1990. Realizou a graduação e o mestrado em Artes na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e hoje leciona na Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). É criador e coordenador do Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA), uma iniciativa independente que desde os anos 2000 atua em Belo Horizonte, produzindo diversos eventos, dentre eles a Manifestação Internacional de Performances (MIP). O artista já participou de diversas exposições nacionais e estrangeiras como a 29ª Bienal de São Paulo e a exposição Terra Comunal de Marina Abramovic. Possuindo obras colecionadas pelo Museu de Arte da Pampulha, Instituto Itaú Cultural, Centro Cultural Inhotim, entre outros.

Uma de suas performances mais exibidas é "*Esmagamento Sensível*", apresentada pela primeira vez em 2012 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) (Figura 1). O trabalho é ativado<sup>33</sup> quando o artista entra no espaço e se posiciona em cima de uma

---

<sup>33</sup> Conforme glossário do Museu Tate Modern desenvolvido por Louise Lawson, Acatia Finbow, Duncan Harvey, Hélia Marçal, Ana Ribeiro e Lia Kramer (LAWSON *et al.*, 2021), a "ativação" ou "estado ativado" se trata do instante em que a performance se encontra em ação. Esse estado comporia uma das formas de "vida" de uma performance, o qual pode estar ainda no "estado de dormência", ou seja, momento em que a performance se encontra apenas como documentação. Ou ainda, em "estado instalado", momento em que objetos ou instalações da obra se encontram no espaço expositivo, mas no momento não acionadas pelos performers.





instalação de frutas e hortaliças. Durante a ação, ele toca acordeão com músicas em estilo dramático com uma mistura entre músicas conhecidas com improvisação, ao mesmo tempo que realiza um movimento corporal dançante, pisando propositalmente nesses alimentos, bem como nos sacos plásticos com água envoltos de anilina em pó vermelha que se encontram estrategicamente escondidos na instalação. Observa-se que a ação costuma se encerrar quando o líquido vermelho (composto de água e anilina) se espalha pelo espaço e as frutas já se encontram majoritariamente esmagadas. O tempo exato desse trabalho varia conforme a decisão pessoal do artista, havendo versões que foram realizadas durante 2 horas e outras por cerca de 30 minutos.



Figura 1. Performance “Esmagamento Sensível” do artista Marco Paulo Rolla no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2012). Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2426452598606&set=pb.1770295193.-2207520000&type=3>>. Acesso em 06 de ago. de 2023.



Marco Paulo Rolla explica em entrevista<sup>34</sup> exclusiva para esta obra que há na sua visão não apenas uma proposta conceitual dessa performance, mas várias leituras a depender da versão apresentada. Ou seja, de acordo com ele, a cada atualização houve certas interferências e mudanças que ao seu ver permitiram ao trabalho ganhar novos impulsos e significados. A performance em questão não conta com a participação do público, embora na visão do artista o comportamento da audiência em determinadas versões do trabalho veio a lhe trazer novas leituras e desdobramentos sobre a obra. Apesar disso, podemos notar que o eixo central apresentado por Rolla remete ao sentido de um esmagamento como um ato de pisar sobre um corpo, e na forma com a qual, a música tocada em tons dramáticos, junto a uma bota militar remete ao sentido de uma agressividade. Como resultado dessa violência, a ação culmina em um líquido vermelho que sai desses materiais, semelhante a sangue, e se espalha pelo espaço. Em vista desses aspectos, se faz importante considerarmos quais foram, portanto, as ativações dessa performance, uma vez que nos permitirá refletir sobre os impactos que essas atualizações refletem na leitura da obra e nas possíveis possibilidades de documentação. Procurando entender, para tanto, quais elementos inseridos em cada etapa, as leituras que o artista realiza sobre cada uma, e possíveis limites para novas exposições.

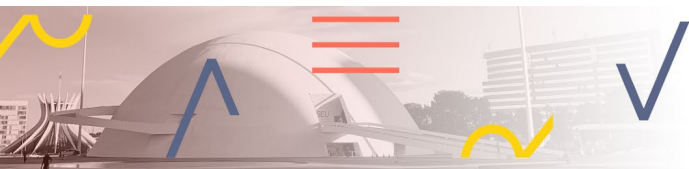
## **2.1. Histórico de atualizações da performance**

### **2.1.1. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em 2012.**

Conforme já mencionado a performance *"Esmagamento Sensível"* (2012) foi apresentada pela primeira vez em ocasião da exposição "Encontros de Arte e Gastronomia" no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) de curadoria de Felipe Chaimovich e Laurent Suadenau. O evento, com duração de dez semanas, incluía a realização de uma residência

---

<sup>34</sup> ROLLA, M. Entrevista às autoras concedida via videoconferência no dia 01 de jun. de 2023.



artística cuja proposta era traçar uma interseção entre arte e gastronomia e suas possíveis formas de experimentação pelo viés contemporâneo. Para tanto, foram formadas dez duplas compostas por um chefe de cozinha e um artista que tiveram suas colaborações conjuntas expostas durante uma semana. Nas datas de apresentação das ações, os visitantes poderiam acompanhar a execução dos projetos, com possibilidade de degustação de algumas intervenções artísticas.

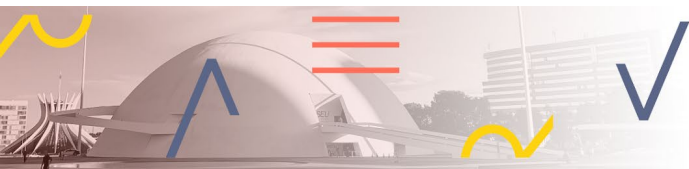
Dessa maneira, uma das parcerias formadas foi entre o artista Marco Paulo Rolla e o chefe de cozinha Henrique Fogaça, os quais realizaram ações entre as datas de 02 a 06 de outubro de 2012. Para o artista<sup>35</sup>, o espaço no qual a ação foi realizada teve de ser forrado com tapete plástico a pedido da própria instituição para que o líquido não manchasse o chão do espaço. Ao fundo da sala, foi instalada também uma cozinha e arquibancadas laterais destinadas ao público. A performance "*Esmagamento Sensível*" foi escolhida para encerrar a semana da dupla. Durante o ato, com duração aproximada em cerca de duas horas, os dois atuavam no mesmo espaço simultaneamente, ou seja, enquanto Rolla se encontrava executando a ação de esmagamento das frutas junto ao ato de tocar o acordeão, Fogaça agia esmagando vários pedaços de frutas com as mãos tendo como base uma taça gigante, resultando em uma salada de frutas. Nessa ocasião, destaca-se como características singulares dessa versão a coparticipação da ação, o traje de macacão de caveira, e a utilização apenas de frutas nesse primeiro momento.

Marco Paulo Rolla<sup>36</sup> apontou que talvez essa seja a sua versão menos preterida, uma das razões para isso, é a forma como observou que houve uma certa "espetacularização" da performance, por estarem presentes diversas visitas escolares à instituição, não havendo muita sensibilidade dos próprios professores em relação ao silêncio durante a ação. Não obstante, o próprio público acabou invadindo em certos momentos o espaço da

---

<sup>35</sup> *Ibidem.*

<sup>36</sup> *Ibidem.*



performance para tirar fotos mais aproximadas. Ainda de acordo com o artista<sup>37</sup>, a utilização da indumentária de caveira tinha como objetivo remeter a morte, aliado também a botas militares e essa cama de frutas que remete ao sentido do corpo.

### 2.1.2. 20ª Bienal Internacional de Curitiba, 2013.

No ano seguinte, a performance é realizada em ocasião da 20ª Bienal Internacional de Curitiba, sob curadoria de Fernando Ribeiro. Nessa mostra, tinha-se como intenção a exibição de performances artísticas realizadas em diferentes pontos da cidade. Nesse sentido, a performance "*Esmagamento Sensível*" foi realizada pela manhã do dia 05 de outubro na entrada do Mercado Municipal de Curitiba. Uma das impressões mais marcantes dessa versão para o artista<sup>38</sup> é a forma com a qual compreendeu as singularidades de realizar a ação em espaço institucional e em espaço público.

Rolla<sup>39</sup> destaca que houve situações durante a versão da performance de "*Esmagamento Sensível*" em Curitiba nas quais ele se viu muito mais vulnerável em relação ao público e a forma como as interações fugiam de seu controle. O artista<sup>40</sup> acrescenta ainda as interações de certos moradores de rua, como a participação de uma mulher durante todo o tempo de execução da performance. Outros aspectos anteriormente presentes no MAM SP como o tapete de plástico não veio a ser necessário, sendo a instalação construída diretamente na calçada de pedras brancas e pretas da praça. Nessa ocasião, o artista também repete pela última vez à indumentária de macacão de caveira e o encerramento dessa peça se deu em razão de uma percepção pessoal, ao entender que a performance nesse momento ultrapassava o sentido de alusão a morte<sup>41</sup>. Não obstante,

---

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> *Ibidem.*

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> *Ibidem.*



uma das exigências de Rolla foi também utilização de equipamentos de som, uma vez que estando em espaço aberto, as músicas do acordeão não conseguiriam reverberar da mesma forma que em uma sala de exposição, onde a acústica costuma se fazer melhor.

### 2.1.3. Galeria Vermelho, 2014.

Em 2014, o artista retoma a obra na Galeria Vermelho, onde passa a inseri-la dentro de uma série de performances que ele denomina de *"Ataque Barroco"*, as quais são ações realizadas pelo artista em sequência em um mesmo espaço. O primeiro trabalho do conjunto denominado *"Dissolução em Mancha Acidental"* se inicia quando Rolla surge no espaço, sem qualquer aviso ou sinal ao público, carregando um grande saco transparente de leite diluído e se joga no chão. Após esse rompimento, o artista se mantém no chão, imóvel, por vários minutos.

Para dar início a *"Esmagamento Sensível"* (2012) (figura 2) ele então se levanta do chão, troca sua camiseta branca social por uma camiseta preta social que se encontrava pendurada em cabide no espaço, retira seu acordeão da caixa de instrumento e se posiciona na instalação dando início a performance. Nessa ação, o conjunto de frutas e hortaliças dispostas no espaço é consideravelmente menor do que as versões anteriores, provavelmente em razão do tamanho do espaço escolhido para exibição da mostra, e a divisão que o artista tinha de realizar também com as outras ações da série. Ao final do segundo ato, o artista inicia o trabalho *"Clara Evidência"* na qual derrama sobre si uma barbotina de argila, e pede a um de seus assistentes para se disfarçar como uma das pessoas do público e jogar sob ele um balde d'água de modo que esse líquido se espalhasse pela parede.

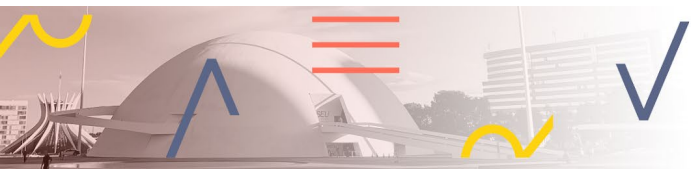


Figura 2. Performance "*Esmagamento Sensível*" na mostra VERBO na Galeria Vermelho, São Paulo. Disponível em: <<https://www.marcopaulorolla.com/serie-ATAQUE-BARROCO>>. Acesso em 06 de ago. de 2023.

#### **2.1.4. Centro Cultural SESI MINAS em Belo Horizonte (2016) e Bial de *Sonsbeek'16 transAction* no Museu Arnhem (2016)**

No ano de 2016 a performance veio a ser realizada por Marco Paulo Rolla duas vezes. A primeira, aconteceu no dia 25 de junho em ocasião do 30º aniversário do Centro Cultural SESI MINAS em Belo Horizonte, onde realizou esse trabalho no hall principal da instituição. Na sua visão<sup>42</sup> foi uma das versões mais tranquilas que produziu, uma vez que o público nesse ficou mais afastado durante a performance, e com um dos melhores locais acusticamente na realização da ação. Ademais, embora tenha sido uma performance executada em espaço institucional, não veio a ser necessário também a

---

<sup>42</sup> *Ibidem.*



instalação do tapete de plástico. Em contrapartida, o chão desnivelado de mármore branco fez com que o líquido resultado da mistura de anilina e água percorre mais as extensões do espaço. Observa-se que o artista que se manteve com indumentária social semelhante à versão anterior, montando uma instalação de frutas e hortaliças com dimensões aproximadas de 1,5 metros<sup>2</sup>.

A segunda e última versão da performance executada, se deu em ocasião da Bienal de *Sonsbeek'16 transAction* no Museu Arnhem, a convite do curador Juan Grupp. A performance foi realizada no dia de abertura e contou então com um público com mais 200 pessoas. O artista comenta<sup>43</sup> que a disposição da performance no espaço foi preparada pela própria instituição, assim como a compra desses alimentos e materiais do trabalho inscritos por Rolla. Nesse sentido, ele aproveita a oportunidade para conseguir montar uma instalação mais extensa, e que pudesse visualmente remeter ao próprio sentido de natureza morta que ao seu ver traz muitas conexões com a Holanda. Dessa maneira, ele varia também as frutas utilizadas na performance, como no caso do mirtilo, da pera, ameixa, que não se encontravam nas versões anteriores. Admite também que buscou frutas que não são tão disponíveis no exterior, mas que ao ser ver são importantes na realização deste trabalho, por exemplo, o abacaxi e a melancia.

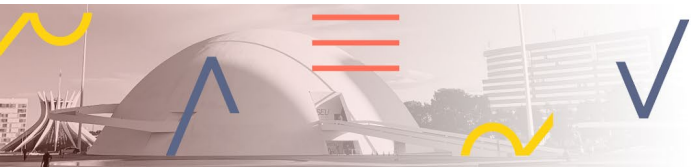
No momento, da apresentação da performance, no entanto, o artista aponta<sup>44</sup> que em razão principalmente de um abacaxi verde, ele cai de joelhos nessa instalação de frutas, tendo nesse momento alguns ferimentos leves (figura 3). Mesmo assim, o artista decidiu seguir com a performance uma vez que de acordo com ele seu estado de saúde estava bom e não eram tão sérios e seu instrumento não tinha sido danificado. Esse conflito é lembrado pelo artista como um dos fatores que foram um dos mais interessantes desse trabalho, uma vez que de acordo com ele<sup>45</sup>, esse ato de levantar depois da queda lhe

---

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> *Ibidem.*



proporcionou uma forma de atuar de maneira mais intensa durante a realização da performance. Nessa última versão, o trabalho durou em média cerca de trinta minutos, tendo, entretanto, a autorização do artista para que o vídeo da ação pudesse ser exibido posteriormente na mesma exposição. Para o artista<sup>46</sup>, esse registro pode ser entendido ao ser ver como uma obra, uma vez que percebe nele uma maior qualidade de produção.



Figura 3. Performance "*Esmagamento Sensível*" de Marco Paulo Rolla no Museu Arnhem. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10201648840180709&set=pb.1770295193.-2207520000&type=3>> Acesso em 06 de agosto de 2023.

## 2.2. Documentação em processo: etapas e suas variações

Ainda com base na entrevista realizada com o artista e na pesquisa de fotografias e bibliografias disponíveis sobre as versões da obra, foi possível elaborar de maneira mais detalhada algumas das características principais de montagem da performance "*Esmagamento Sensível*" (2012). De início, se fez importante observar que essa instalação

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.





em todas as versões se diferia em questões de tamanho e materiais, não possuindo muitas restrições por parte do artista, uma vez que a compra dos elementos variava de acordo com a localização da realização da performance e que apenas ele realizava essas distribuições espaciais, compreendendo-as até mesmo como um trabalho de pintura. Entretanto, após algumas falas e reflexões, sobre as possibilidades de continuidade da obra, comenta que isso também não significa um impeditivo para que no futuro, pessoas com melhores capacitações de montagem com base nas suas instruções básicas, não a pudessem vir a fazê-la.

Conforme a descrição do artista<sup>47</sup> apresenta-se um esquema com as seguintes etapas (figura 4): A primeira etapa **(1P)** de montagem desse trabalho se desenvolve a partir do piso e na forma com a qual a depender do local de exposição pode vir a ser utilizado em cima de um tapete plástico, caso por exemplo do MAM SP ou ainda uma plataforma baixa projetada para o trabalho como no caso do Museu Arnhem. Em todos os casos, o artista impõe uma das condições apenas para que este seja em tons claros uma vez que em sua visão se faz importante que o líquido vermelho possa ser destacado durante a performance.

Já a segunda etapa **(2A)** é a inserção de anilina vermelha em pó, para provocar exatamente esse líquido vermelho vivo presente ao final da performance. De acordo com o artista<sup>48</sup> esse material em primeiro momento apresenta algumas restrições de escolha uma vez que este item utilizado na ação foi comprado na Índia durante uma de suas residências. E caso, fosse necessário que esse trabalho tivesse de continuar sendo ativado seria necessário testes de tonalidade e comportamento desse material para se implementar uma nova anilina que tenha mais fácil acesso de mercado.

---

<sup>47</sup> *Ibidem.*

<sup>48</sup> *Ibidem.*



A terceira etapa (**3PA**) é composta por sacos plásticos finos com água distribuídos em vários pontos dessa instalação. A função desse item é que ao artista pisar sacos, essa água possa sair e se dissolver com a anilina e pó e assim permitir que a instalação “sangre”. É interessante perceber com base em vídeos e fotografias da performance disponíveis que o artista sabe as localizações desses sacos e assim os complementa de maneira mais dramática com o ritmo de dança adotado. Ou seja, em muitas ocasiões da ação Rolla pisa nos sacos de maneira mais agressiva de modo a fazer com que neste momento o líquido se distribuir no espaço e razão desses movimentos. Em outras, toca música de maneira mais lenta em tons melancólicos pisando de maneira leve fazendo com que esse líquido possa sair também de maneira vagarosa.

Em sequência a quarta etapa (**4A**) é composta novamente por anilina em pó vermelha de modo a fazer com que haja um reforço nesses plásticos para o líquido sai com o tom proposto. A quinta etapa, se inicia com as hortaliças, ou seja, itens folhosos como repolho, alface, acelga, couve entre outros, com objetivo de esconder exatamente a instalação de sacos plásticos. Posteriormente, a sexta e última camada (**6F**), é composto por frutas variadas, muitas delas selecionadas também de modo a permitir esse esmagamento com mais clareza, caso por exemplo, da melancia, mamão, banana e uvas.



Figura 4. Ordem de sobreposição da instalação de hortaliças e frutas da performance "*Esmagamento Sensível*" (2012) do artista Marco Paulo Rolla

### 2.3. Possibilidades de aquisição sob o ponto de vista do artista

Além de todas as análises de juízo de valor para que uma instituição decida adquirir uma performance, um bom arquivo da obra elaborado pelo artista é muito relevante para que um museu avalie se realmente poderá ter condições de cumprir com todos os protocolos de documentação para preservação e reativação requeridos. Para Marco Paulo Rolla, apesar de não ter muito claro hoje como poderia se dar uma aquisição da obra "*Esmagamento Sensível*" (2012) no futuro, ele entende que uma documentação é um elemento essencial, sobretudo na própria preservação sobre seu trabalho e sobre si mesmo enquanto artista. E que por isso, ele pode vir a reconsiderar algum modo, no futuro, ceder esse trabalho ou outros de sua coleção posteriormente para uma instituição.



### 2.3.1. Arquivo do artista

Enquanto critério de aquisição, os arquivos de artista têm sido utilizados como instrumento de avaliação de riscos, considerando diversas informações que abrangem desde a materialidade e os significados subjacentes das propostas, até às possibilidades e os desafios inerentes aos processos de montagem, remontagem, reinstalação póstuma e exibição virtual. Como elemento de composição e recomposição da proposta de *Esmagamento Sensível* (2012), o arquivo do artista produziu outras visibilidades e contribuiu para um melhor entendimento do conceito artístico em relação aos seus pontos cegos que, por sua vez, embora não estivessem previstos no projeto, tornaram-se relevantes durante o processo.

Ainda no caso da obra "*Esmagamento Sensível*" (2012), o artista sinaliza<sup>49</sup> que compõe como documentos da obra croquis e anotações sobre o processo de criação da proposta artística, listagem de materiais para determinadas versões, catálogos de exposição e registros visuais e audiovisuais do trabalho. No caso desses dois últimos, Marco Paulo Rolla considera que esses registros poderiam ser considerados tanto parte desse conjunto de documentos, como a depender da imagem, receberem também o status de obra. Caso, por exemplo, de um vídeo da performance realizada na abertura da exposição no Museu Arnhem, e que veio a ser exibido posteriormente em *looping* durante todo o período expositivo da mostra. Nesse caso, o artista levantou a possibilidade de que este audiovisual possa ser reconhecido como obra, caso a performance seja adquirida no futuro e ele não esteja mais presente para apresentá-la<sup>50</sup>. Não obstante, acrescenta-se que algumas das fotografias também receberam esse reconhecimento, a depender da análise do artista.

---

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> *Ibidem.*



### 2.3.2. Performance delegada: possibilidades

O termo em inglês *"delegated performance"* ou em tradução para o português "performance delegada" foi cunhado pela historiadora da arte Claire Bishop (2012) ao identificar que nas proposições das performances de arte havia trabalhos que não utilizavam o próprio corpo do artista para sua realização. De acordo com a autora, a delegação da performance se refere ao "ato de contratar não profissionais ou especialistas em outros campos para realizar o trabalho de estar presente e atuar em determinado momento é determinado lugar em nome do/da artista, e seguindo suas instruções" (2012:91). No caso de Marco Paulo Rolla não é comum de sua parte autorizar ou recorrer a outras pessoas para realizar suas performances. Na realidade, suas obras apresentam diversas complexidades em relação a uma personificação do artista sobre o trabalho e o modo no qual as questões de improvisação e especificidade de técnicas tangenciam algumas delas.

Apesar disso, em nossa entrevista<sup>51</sup>, o artista menciona que houve uma ocasião na qual entendeu ser necessária a delegação de uma de suas performances. Em 2004, a obra *"Confortável"* (1998) foi ativada por outro performer em ocasião de uma exposição individual do artista na Galeria Vermelho. De acordo com reportagem de Alexandra Moraes no jornal Folha de São Paulo (2004), Marco Paulo Rolla procurava nessa mostra apresentar com seus trabalhos a fragilidade do corpo humano por meio de uma realidade representada através do irreal. Nesse sentido, o artista, expõe trabalhos que utilizavam materiais ou elementos que faziam alusão a essa percepção, tal qual uma instalação denominada *"sem título"* realizada na fachada do edifício na qual se penduravam tapetes, objetos de decoração e móveis. Nessa ocasião, além de *"Confortável"* (1998), Marco Paulo Rolla escolheu ainda ativar pessoalmente sua outra performance nomeada como

---

<sup>51</sup> *Ibidem.*



"*Canibal*" (2004), a qual consistia no artista nu realizando diversos movimentos corporais dentro de um fogão doméstico que se encontrava encostado na parede do espaço.

Nesse sentido, não podemos deixar de considerar que no caso de "*Esmagamento Sensível*" (2012), o artista poderia vir a considerar essa forma de aquisição como uma possibilidade. Em nossa conversa, Marco Paulo Rolla, compreende que, de fato, permitir que outra pessoa possa realizar esse trabalho é ainda uma questão aberta ao diálogo. Na verdade, após alguns momentos de reflexão, o artista considerou que para esse formato, no entanto, seria necessário estabelecer certas exigências e cuidados em relação a manutenção da identidade da obra. Como, por exemplo, a necessidade de se contratar um músico profissional para tocar as músicas conforme a performance. Ademais, seu próprio instrumento musical não poderia ser assimilado como parte da obra, ao menos em vida. Tendo-se nesse caso a necessidade de coletar um instrumento análogo para realização da ação. Não obstante, seria necessário o estabelecimento de um estudo detalhado em relação aos elementos presentes na instalação e possíveis formas de disposição desses materiais no espaço. Em contrapartida, questões relacionadas a riscos para o performer envolvido no momento de ativação da obra, improvisação musical e complexidades de movimentos corporais são ainda pontos de dificuldade para esse formato.

### 2.3.3. Performance não delegada: limitações

A conservadora Hélia Marçal (2018) utiliza o termo "*non-delegated performance*" em português "performance não delegada" para se referir a trabalhos que intencionalmente não foram criados para serem performados por outra pessoa que não o próprio artista. De acordo com ela, nesses casos, todo o processo de manifestação da obra tem de ser negociado, sobretudo no que diz respeito aos aspectos de sua conservação e exibição. Não havendo, assim, uma delegação ou transmissão em termos de autoridade, uma vez



que há dificuldades para o artista de se avançar sobre o que a obra pode vir a ser. Marçal (2018) cita, por exemplo, a performance *"Interior Scroll"* de Carolee Schneemann presente no acervo museológico do Museu Tate Modern de Londres, e assimilado em formato de serigrafia. A autora entende que em razão das especificidades do trabalho, além de questões históricas que o envolvem, seria muito complexo uma nova ativação.

Outros autores, como Anna Paula da Silva (2021) e Bianca Tinoco (2021), também utilizam o termo para se referir a performances que foram assimiladas por instituições e nas quais apenas o próprio artista pode vir a realizar a ação. É o caso, por exemplo, da obra *"Refus"* (2014) do artista brasileiro Maurício Ianês, atualmente parte do acervo do Centro Nacional de Artes Plásticas da França (CNAP), onde restringe contratualmente que apenas ele pode vir a ativá-la. Ou seja, após seu falecimento a obra não será mais apresentada enquanto ação e possivelmente passará a ser exibida por meio de outro formato.

Percebemos que esse tipo de assimilação, se faz ainda inusual dentro das relações de contratos institucionais. E são estabelecidos quando alguns trabalhos adquirem níveis muito específicos nos quais apenas os próprios criadores podem executá-las ou quando se trata de uma exigência pessoal do artista. Ou seja, em nossa visão, no caso de *"Esmagamento Sensível"* (2012) essa abordagem aquisitiva não deixa de ser uma possibilidade, em razão do próprio risco físico que o artista se submete no momento de execução dessa performance, pela especificidade do ato de tocar o instrumento musical, pelos níveis de improviso que envolvem a ação, pelos movimentos corporais durante o ato, além das variações e reações do artista advindos do comportamento do público no momento da ação.

### Considerações Finais

Este artigo reproduz parcialmente o estudo aprofundado da obra *"Esmagamento Sensível"* (2012) do artista Marco Paulo Rolla. O objetivo foi apresentar um pouco sobre o



significado das escolhas de materiais, processo de montagem com suas variabilidades e apresentar hoje o posicionamento do artista quanto às possibilidades de quanto a uma aquisição.

## Referências

BISHOP, C. **Artificial Hells**. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London and New York, Verso, 2012.

CAETANO, J. **Performances de arte em museus brasileiros: Documentação, preservação e rerepresentação**. 2019. 196 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2019.

CURTA!, C. **Performance “Da série Ataque Barroco”, de Marco Paulo Rolla | CURTA! Galeria Vermelho**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l3QJ9TE1PIM>>. Acesso em 15 set. 2023.

LAURENSEN, P. **Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations**. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>>. Acesso em: 18 set. 2023.

LAWSON, L. et al. **Strategy for the documentation and conservation of performance**. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary>>. Acesso em: 18 set. 2023.

MARÇAL, H. **Documentation tool: Material history**. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/material-history>>. Acesso em: 18 set. 2023.

MARÇAL, H. **Live Musealização da Arte Contemporânea: Perspectivas da Conservação**. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V3KYyn5HeRY>>. Acesso em: 26 set. 2023.

MORAES, A. **Folha de São Paulo - Artes plásticas: Esqueletos moldam cotidiano irreal** - 01/06/2004. Disponível em:





<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0106200402.htm>>. Acesso em: 26 set. 2023.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Encontros de arte e gastronomia: Encounters of art and gastronomy**. Felipe Chaimovich e Laurent Saudaceau. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

ROLLA, M. P. **Vertigem**. Belo Horizonte: Cento de Experimentação, 2012.

ROLLA, M. P. Videoconferência. **Entrevista às autoras**. Belo Horizonte, 01 de jun. de 2023.

ROLLA, M.P. **O Corpo e o Material: uma reflexão social da vida através da arte**. Dissertação. Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas, 2006

**SÉRIE ATAQUE BARROCO - MARCO PAULO ROLLA**. Disponível em: <<https://marcopaulorolla.com/serie-ATAQUE-BARROCO>>. Acesso em: 18 set. 2023.

SILVA, Anna Paula da. **Musealização e Arquivamento da Performance: as vicissitudes dos vestígios**. Orientador: Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. 2021. 333f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

TINOCO, B. **A preservação de performances em coleções de arte contemporânea no Brasil**. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Universidade de Brasília, Brasília, 2021.



## Efeitos da passagem do tempo: considerações sobre a musealização de obras de arte constituídas de animais e suas partes

### Effects of the passage of time: considerations on the musealization of artworks made up of animals and their parts

Marco Túlio Lustosa de Alencar<sup>52</sup>

#### Resumo

Várias obras de arte têm a capacidade de nos colocar mais diretamente ante aspectos relacionados ao conceito “tempo” fomentando a sensação de continuidade. No entanto, ao evidenciar um constructo “cronológico”, fazem emergir outras discussões. Um sentido, por assim dizer, mais heterogêneo de tempo está presente na arte em diferentes direções e guarda muitos desafios. Nessa linha, a introdução – em forma de obra – de corpos de animais e suas partes em museus e demais dispositivos reconhecidos pelo sistema da arte persiste representando um problema. Pois, portando indícios tangíveis e/ou intangíveis da passagem do tempo, pertencem à categoria de objetos artísticos mais frágeis que exigem um esforço contínuo de preservação para a sobrevivência como tal e sua “eternização” enquanto arte.

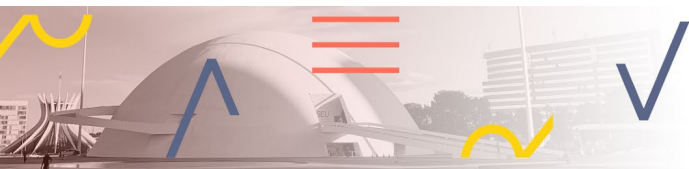
**Palavras-chave:** Tempo. Animais na arte. Conservação de obras de arte. Animais em acervos.

#### Abstract

Many artworks have the ability to bring us face to face with aspects related to the "time" concept fostering a sense of continuity. However, by highlighting a "chronological" construct, they bring up others discussions. A more heterogeneous sense of time, so to speak, is present in art in different ways and sets many challenges. Along these lines, the introduction – in the form of artworks – of animal bodies and their parts into museums and other places recognized by the art system adds new problems. Since they bear tangible and/or intangible signs of the passage of time, they belong to the category of

---

<sup>52</sup> Mestre em Artes, linha Teoria e História da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília - PPGAV/UnB. Graduado em Teoria, Crítica e História da Arte pela UnB e em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará. É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP.

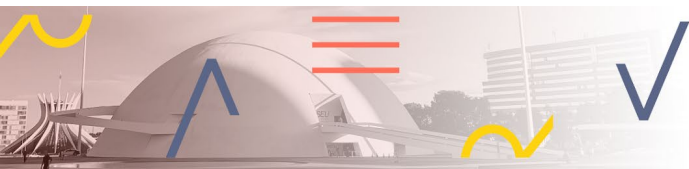


more fragile artistic objects that require a continuous conservation effort for their survival as such and their "eternization" as art.

**Keywords:** Time. Animals in art. Conservation of artworks. Animals in art collections.

Diferentes obras de arte nos colocam frontalmente diante de aspectos relacionados ao conceito "tempo" – ritmo, movimento, acompanhamento, fluxo etc. – fomentando a sensação de continuidade. Ao evidenciar um constructo "cronológico", no entanto, fazem emergir outras discussões, pois, como indicou Albert Einstein (1879-1955), essa ordem de sucessão (ou esse *continuum*) não seria única e nem absoluta. Para além dos possíveis significados e repercussões, muitos desses trabalhos miram em mecanismos que medem ou representam o tempo visando tratar das relações intrínsecas a essa concepção linear e progressiva. No caso da arte, frequentemente expresso de modo simbólico ou metafórico, um sentido mais heterogêneo de tempo está presente em diferentes direções e tem sido capaz de motivar novos modelos – não sequenciais –, seguindo repertórios singulares e variados processos plástico-poéticos, para contar a própria história da arte.

As múltiplas práticas que compõem o vocabulário da performance, por exemplo, constroem obras de natureza fugaz, acrescentando mais desafios às limitações institucionais em ambientes dedicados a perpetuar objetos e artefatos de interesse artístico-estético. Já que, entre outras especificidades, essas ações dependem, pelo menos, de registro e documentação para serem apreciadas posteriormente, isto é, para manterem seus efeitos ao longo do tempo. Muitas questões surgem quando obras de caráter efêmero são incluídas em acervos museais e a pluralidade dos experimentos – sejam "analógicos" (tradicionais) ou decorrentes de meios tecnológicos, que englobam o digital e o virtual, evocando e assimilando inúmeras linguagens já consagradas – nos mantém conectados à herança histórica dos procedimentos da arte, em diferentes regimes de temporalidade.



Nessa linha, a introdução – em forma de obra – de corpos de animais ou suas partes nos dispositivos reconhecidos pelo sistema da arte prossegue configurando um problema para a área museológica. Visto que, portando indícios tangíveis e/ou intangíveis da passagem do tempo, em múltiplas camadas, pertencem à categoria de objetos artísticos mais sensíveis, que exigem um esforço contínuo de preservação para a sobrevivência como tal e sua “eternização” enquanto arte.

Ao mesmo tempo, mudanças impostas à instituição “museu” têm demandado uma renovação dessas estruturas e muitas delas passaram, recentemente, a revisar suas bases colonialistas, caso dos museus de história natural, uma vez que animais e outros materiais expostos remontam a períodos de “subserviência das relações diplomáticas”, compondo uma “representação simbólica da conquista de terras distantes e exóticas”, de acordo com John Berger (2021: 35).

Foi na segunda metade do século XIX que se registrou o desenvolvimento dos museus de história natural, vinculados, desde o início, a estudos científicos que visavam coletar, pesquisar e classificar a natureza. Tratando das coleções desses museus e suas reservas técnicas, nas quais se depara com uma “quantidade colossal de arquivos de bichos empalhados e dissecados, mantidos em vidros, gavetas, armários” (2016: 2161), Marize Malta percebe que:

Mais do que exemplos da natureza, tais acervos são importantes para compreender as formas como foram dados a ver, misteriosamente “reais” e esteticamente compostos ao olhar dos visitantes, procurando dissimular o processo que levou a estarem naquele lugar e daquela maneira. (MALTA, 2016: 2161)

Nos pioneiros museus de história natural oitocentistas um dos principais mecanismos de exibição dos animais eram os dioramas – vitrines nas quais se buscava reproduzir com a



ajuda de animais empalhados, proporcionando mais realismo ao conjunto, o modo de vida, a fauna e a flora de regiões remotas, aos quais a grande maioria dos habitantes das áreas urbanas da época, de outra maneira, não conseguiria acessar.



Imagem 1. Kiluanji Kia Henda. *A Última Viagem do Ditador Mussunda N'Zombo Antes da Grande Extinção (Ato V)*, 2017. Fonte: <https://select.art.br/entre-o-paraiso-e-as-trevas/>

Na atualidade, diversos artistas, como o angolano Kiluanji Kia Henda (1975), procuram evidenciar a “artificialidade” desses dioramas, questionando a visão oficial da história presente nesses engenhos (Imagem 1). Sobre o tema, Marize Malta comenta:

Como prática expositiva, muitos animais de locais longínquos foram postos em dioramas, simulando os cenários em que viviam e criando a sensação de que estavam nos lugares certos. Os dioramas reafirmavam a importância da ambientação para compreender conformações e comportamentos, interpretando a total comunhão entre espécie e meio, situação que diluía a incongruência estapafúrdia de se encontrar bichos selvagens e silvestres enclausurados em edifícios, chamados museus. (MALTA, 2016: 2160-1)



Os animais, contudo, há muito encontravam-se fora do locus, tendo em vista a transferência de alguns espécimes para recintos privados. Um desses locais era o *Wunderkammer* – gabinete de curiosidades, quarto ou câmara das maravilhas –, nome dado aos cômodos que abrigavam um acervo de itens raros, curiosos ou estranhos. O colecionismo de animais foi estimulado a partir do século XVI com o aperfeiçoamento dos métodos para recuperar, manter e melhor conservar animais empalhados, sendo a taxidermia o mais conhecido. Porém, ao adentrarem as coleções particulares, serviam apenas ao deleite dos residentes ou do seu círculo próximo.

Criação do dinamarquês Olaus Wormius (1588-1654), *Museum Wormianum* é a primeira associação conhecida do termo “museu” a um gabinete de curiosidades. Enquanto o primeiro museu no sentido mais atual do termo foi criado na Inglaterra, no século XVII, a partir da doação à cidade de Oxford do gabinete de curiosidades pertencente ao cientista e alquimista, entre outras qualificações, Elias Ashmole (1617-1692), que, em meio a outras peças, compreendia amostras geológicas e animais dissecados.

Um dos primeiros espaços públicos destinados à exibição de animais em ação, apesar das grades, os zoológicos somente iriam aparecer no Setecentos<sup>53</sup>. Calcada nas renovações promovidas pelo desenvolvimento industrial, que iria provocar grandes transformações nas diretrizes temáticas e formais das técnicas hegemônicas – a instauração de novos procedimentos no campo da criação artística resultaria no

---

<sup>53</sup> Inicialmente, na forma de *ménagerie* real – a palavra francesa designa um conjunto de animais vivos, geralmente selvagens e/ou exóticos, mantidos em cativeiro, que serviam para confirmar o poderio dos soberanos perante o grande público. A primeira das várias *ménageries*, ainda como foco nos *Wunderkammern*, foi aberta em Viena, no ano de 1752, nos domínios do Palácio de Schönbrunn. Os zoológicos, tal qual conhecemos – local de exibição de animais e de estudos zoológicos –, começaram a se firmar a partir do século XIX.



rompimento dos códigos, então, vigentes –, três séculos adiante ocorre a migração do próprio animal dos ambientes naturais para lugares consentidos pelo sistema da arte.

Foi a partir do início do século XX, com a exacerbação de movimentos artísticos iniciados no século anterior, que se assistiu à transposição das fronteiras que circunscreviam aquilo que era conhecido como tradição artística ocidental e proliferaram as apropriações (da natureza, da indústria, ou de poéticas) como possibilidades estéticas. A reformulação do fenômeno da arte tridimensional – com a incorporação dos objetos – colocaria em xeque categorias de linguagens da arte ensejando mudanças em sua base estrutural, sendo o *ready-made*, de Marcel Duchamp (1887-1968), o dispositivo que alicerçou o ingresso dos animais em instituições reconhecidas. Conquanto as práticas apropriativas tenham seu referencial emblemático nos *ready-mades*, somente do final da década de 1950 em diante é que se identifica a consolidação de ambiente que permitirá aos artistas ampliarem as experimentações envolvendo o corpo ou partes de espécimes, firmando-os como objetos de arte.

Esse contexto de mudanças radicais oportunizou ainda uma ruptura que ativou uma área da concepção contemporânea da arte – o conceito –, perpetuada até o presente, e fomentou a elaboração de mitologias individuais entre os artistas. Mesmo as variadas tentativas de retorno aos meios convencionais, verificadas em décadas recentes – como a ênfase dada à pintura durante os anos 1980 –, não impediram a ampliação e a atualização dessa produção.

Trabalhos de arte conceitual são executados a partir de materiais, no mínimo, insólitos. Como observa Edward Lucie-Smith (2010: 11): “De papelão a chocolate, palavras escritas nas paredes das galerias, imagens que surgem e desaparecem em um monitor de vídeo”. E, também, de animais, vivos ou mortos, em variadas formatações, conforme nota Juliana Copetti Hickmann:



Em arte contemporânea, tornou-se raro ver animais sendo retratados de forma sentimental ou simbólica, mas o interesse por eles parece nunca ter cessado, e continuou a ser expresso nas artes ao longo do século XX, ganhando, em anos mais recentes, novas e diferentes configurações em diversas manifestações envolvendo animais em galerias e museus. (HICKMANN, 2013: 138)

Nessa nova posição, as referências naturais originárias restaram diluídas e as atitudes do espectador diante dos espécimes sofreram alterações, reduzindo-se, entre outras, sensações de incômodo e de estranhamento, em locais onde animais continuaram sendo exibidos sob várias estratégias, desde os precursores museus de história natural.

### **Dificuldades ante certos artefatos**

Data da metade do século XX uma das obras emblemáticas contendo um animal em sua composição: *Monogram* (1955-1959), *combine painting* de autoria do estadunidense Robert Rauschenberg (1925-2008), na qual aparece um bode (Imagem 2). Hoje, referência obrigatória – confirmada pela extensa fortuna crítica em torno da peça –, ao ser exposto, o trabalho sofreu não somente a rejeição da crítica, mas também do público, e uma oferta de aquisição, por um colecionador, para integrar o acervo do Museum of Modern Art (MoMA) foi recusada por Alfred Barr (1902-1981), diretor do museu nova-iorquino. Em 1964, com a colaboração dos amigos da instituição museal, foi comprado pelo Moderna Museet, de Estocolmo, de onde saiu, várias vezes, para ser exibido em exposições pelo mundo. Entretanto, à época da retrospectiva *Robert Rauschenberg: Among Friends*, em 2017, no MoMA (além de ser levada a San Francisco e Londres), o museu sueco expressou maior preocupação com a conservação da obra e anunciou que cogitava refutar pedidos de empréstimo.



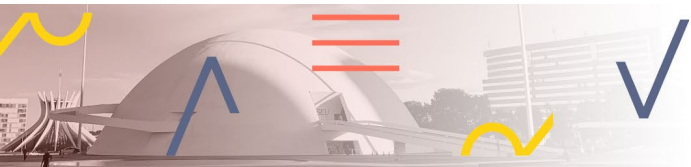


Imagem 2. Robert Rauschenberg. *Monogram*, 1955–1959, óleo, papel, tecido, reproduções impressas, metal, madeira, sola de sapato de borracha e bola de tênis sobre duas telas conjugadas, tinta sobre caprino angorá taxidermizado com placa de latão e pneu de borracha sobre plataforma de madeira montada sobre quatro rodízios, 106,7 x 160,7 x 163,8 cm, Moderna Museet, Estocolmo.

Fonte: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/monogram>

A rejeição inicial a *Monogram* aponta para dificuldades sobre como proceder ante certos artefatos – como os trabalhos compostos de espécimes e seus fragmentos – para que estes prossigam relevantes e possam ser experienciados, especialmente numa época em que a questão animal perpassa inúmeras práticas e setores do conhecimento. Por vários motivos, a inclusão do animal na arte nos moldes dos demais aparatos, sejam naturais ou manufaturados, dependendo da situação, tem ocasionado reações em diferentes escalas – que resultam até mesmo na interrupção de exposições e outras ingerências.

Em 2017, o Guggenheim Museum, após ser pressionado por um abaixo-assinado digital, exibiu sem os animais *Theatre of the World* (1993) do artista chinês Huang Yong Ping (1954–2019), constituído por uma gaiola escultural onde dezenas de insetos, répteis e anfíbios,

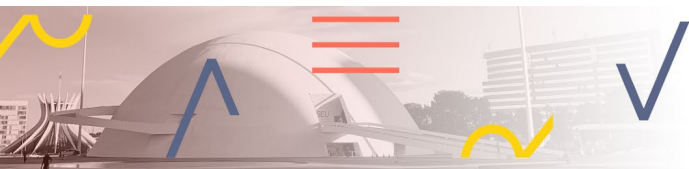


coexistindo como em um ciclo natural, interagem, lutavam e chegavam a comer uns aos outros. Da mesma exposição sobre a arte chinesa contemporânea (*Art and China After 1989: Theatre of the World*), ainda retirou um vídeo com cães pitbull – *Dogs That Cannot Touch Each Other*, de Sun Yuan (1972) e Peng Yu (1974); e removeu uma série fotográfica – que retratava *performance* de um casal de porcos: *A Case Study of Transference*, realizada entre 1993 e 1994, de autoria do artista Xu Bing (1955).

Na conjuntura atual, quando crescem exponencialmente as preocupações com a proteção da biodiversidade e do meio ambiente, fatos como esse tem contribuído para intensificar a potencialidade de trabalhos contendo animais. A assiduidade de animais na forma de objetos tem ativado limites cujos reflexos alcançam a liberdade de criação, alvo de ataques de origem difusa. De igual modo, assistimos a uma mudança comportamental em vários setores nos quais, tradicionalmente, parecia estar assegurada a presença de animais, como circos, parques temáticos e zoológicos, e, particularmente, em museus que também funcionam como centros de pesquisa.

Estas, todavia, são questões circunstanciais relacionadas à exibição, pois, ao serem expostos em mostras e demais atividades que integram o circuito da arte, os animais “objetificados” lançam outras possibilidades de entendimento e projetam novos comentários em torno desses corpos orgânicos – eliminando os resquícios de suas funções originárias, de servir aos humanos em variadas circunstâncias, incluindo finalidades nutricionais, e daquela dimensão mítica e/ou sagrada que em certas ocasiões, quando não haviam ultrapassado os lindes da natureza, lhes foi outorgada.

E, mesmo que – na arte –, ao longo das últimas décadas, a materialidade tenha sido posta em dúvida, mediante estratégias manifestas por intermédio de conceitos (mantidas na produção atual) que privilegiam aspectos imateriais – efemeridade, memória e temporalidade(s) são alguns deles –, além de outras inquietudes, na busca por afastar-se do conjunto das práticas artísticas hegemônicas e de noções tornadas modelares, seus

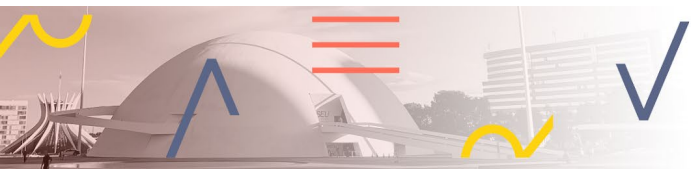


referenciais, meios e suportes habituais, os objetos continuaram resistindo em sua multiplicidade e em suas peculiaridades, incorporando animais, apropriados em processos que não pararam de se expandir e são “vivenciados” por intermédio de diferentes canais de circulação de obras de arte.

Em meio a essas transformações, os comissários da arte compreenderam, há muito, o poder de atração desses artefatos, que faz espécimes diversos frequentarem a arte contemporânea com desenvoltura – segundo a elaboração de cada artista que se dedique nas suas atividades aos demais seres do reino animal – em todos os meios e formatações possíveis, além de contextos de intensidades variadas, embora, nem sempre de maneira a permitir sua catalogação.

Acrescente-se que o registro *artístico* de animais se reporta às origens da própria história e da história da arte, mas, ao contrário de outras matérias consagradas, não existe um código comum que prontamente identifique trabalhos de arte que retratam ou inserem, em sua composição, exemplares de toda espécie. A figuração de animais tem como advento a pintura datada da pré-história e registrada em variadas localidades, cujo referencial são as representações encontradas em cavernas situadas em países inseridos no território hoje conhecido como Europa. Pelos mais diferentes motivos, a recorrência dessa temática está assinalada entre distintas populações, sejam ocidentais ou orientais, fato que dificulta sua periodização. Sob outra perspectiva, também é possível afirmar que a heterogeneidade que permeia essas obras poderia suscitar o entendimento de que são elas mesmas que não desejam se deixar enquadrar em sistematizações.

Essa tarefa, de todo modo, mesmo que houvesse interessados em levá-la adiante, não se mostraria de fácil execução. Principalmente, devido à sua extensão, caso se almejasse (e fosse possível) compreender nessa classificação desde as figurações primordiais de animais, registradas na pedra ou em fragmentos de ossos, até as suas manifestações



contemporâneas mais atuais. Sem simplificações, seria muito difícil abranger toda a vitalidade e a repercussão dessa produção artística que se estendeu através dos séculos.

### **Animais em acervos museológicos**

Atualmente, muitos artistas mobilizam a atenção para uma *fauna* incomum, que não nos é possível localizar em qualquer geografia, capaz de colocar em conflito, entre outras, noções como criação e exploração. E muitos desses exemplares concebidos a partir da adjunção de espécimes e objetos variados acabam por fazer parte de um rol de seres imaginários – formando um animalário particular, um zoológico fantástico ou uma zoologia mítica – que, frequentemente, passam a fazer parte dos acervos museológicos.

A obra *O Sacrifício - Instalação sobre a Vida e a Morte da Cultura, do Homem, da Natureza*, de autoria de Alex Flemming (1954), na 21ª Bienal Internacional de São Paulo (1991), pode ser considerada uma amostra paradigmática dessa proposta: como em uma procissão, sucediam-se dez animais empalhados, todos pintados em um intenso azul metálico, suspensos por fios que pendiam do teto de uma sala escura, sobre uma espécie de piscina. A sequência era aberta por um cordeiro, cujo corpo mumificado estava perfurado por utensílios de cozinha. Intitulado *Cordeiro de Deus* (1991), o trabalho integra o acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP).

Diversas instituições museais, ao redor do mundo, guardam peças com essa peculiaridade. Somente para citar algumas obras, o MoMA mantém *Eurasia Siberian Symphony 1963*, realizada no ano de 1966 pelo alemão Joseph Beuys que, entre vários materiais (quadro negro, giz, feltro, gordura e estacas pintadas), contém uma lebre taxidermizada. Na mesma instituição, encontram-se *Objet poétique* (1936), do espanhol Joan Miró (1893-1983) – no qual incluiu um papagaio empalhado, trabalho indicativo da prática da *assemblage*, exibido pela primeira vez no próprio MoMA na exposição *Fantastic*

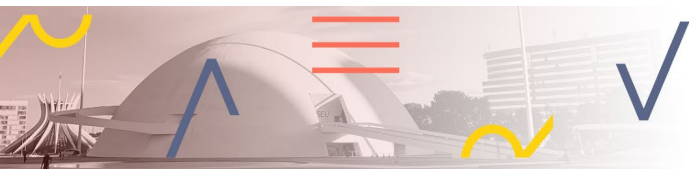


*Art, Dada, Surrealism*, ao final daquele ano –, e *Object* (1936), da artista suíço-alemã Meret Oppenheim (1913-1985), que usou pedaços da pele de uma espécie de gazela encontrada na China para forrar uma xícara, um pires e uma colher (Imagem 3), expostos em uma vitrine, figurando entre as joias da acervo.



Imagem 3. Meret Oppenheim. *Object*, 1936, xícara, pires e colher cobertos de pelagem animal, dimensões variadas, MoMA, Nova York. Fonte: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/)

Também nos Estados Unidos, o Museum of Contemporary Art San Diego exhibe *Landfill* (1999) em que o artista Mark Dion (1961) – que se autodescreve como um *naturalista amador* –, tendo como ponto de partida os dioramas dos museus de história natural, “coloca gaivotas em seu *verdadeiro* habitat: montes de lixo e aterros sanitários (grifo no original)” (MARBURY, 2015, p. 105). Já no Whitney Museum of American Art, em Nova York, encontra-se *Satellite* (1955), mais um trabalho de Robert Rauschenberg contendo animais, no caso, um faisão empalhado. Do mesmo artista, no MoMA, a obra *Canyon* (1959) contém uma águia. Já em *Odalisk* (1955-1958), no Museum Ludwig de Colônia (Alemanha), quem aparece é um galo.



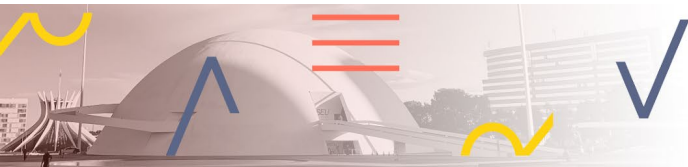
No Jardim de Esculturas do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), pode ser visitado *Craca* (1995-96), trabalho de grandes dimensões de Nuno Ramos (1960), com restos de répteis, cobras, carcaças de macacos, jacarés, tartarugas, cachorros, ossos, esqueletos de cavalos e bovinos, além de enormes quantidades de peixes de variadas espécies, fundidos em alumínio. O Instituto Inhotim, por seu turno, exibe *Desvio para o Vermelho* (1967), um dos mais conhecidos trabalhos de Cildo Meireles (1948), que contém um passarinho taxidermizado. Enquanto no Blanton Museum of Art, em Austin, capital do estado do Texas (EUA), pode ser visitada *Missão/Missões (Como construir catedrais)* – outra instalação de grande porte do artista, datada de 1987, na qual ele usou toneladas de ossos (tíbia e fíbula de boi) para evocar a história colonial de devastação e de mortes dos povos originários em territórios ocupados (inclusive, por rebanhos bovinos) a partir das incursões missionárias. Centenas de dentes da mesma espécie de animal são vistos no Museu de Arte de Brasília, em trabalho sem título de Ângelo Venosa (1954-2022).

A Pinacoteca de São Paulo mantém o icônico *Porco Empalhado* (1966), de Nelson Leirner (1932- 2020) – um porco taxidermizado de grandes dimensões, em um engradado de madeira (Imagem 4), que, para espanto de muitos, foi aceito no 4º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em 1967, pelo júri composto por figuras basilares da crítica e da história da arte brasileiras, deflagrando grande polêmica, conhecida como “o happening da crítica”. Em 2009, faleceu o então proprietário da obra e a família de Roger Wright, com o objetivo de manter no Brasil a coleção – composta por relevantes exemplares da arte brasileira dos anos 1960 a trabalhos contemporâneos do início do século XXI –, legou o acervo à Pinacoteca em regime de comodato.



Imagem 4. Nelson Leirner. *Porco Empalhado*, 1966, porco empalhado em engradado de madeira, 83 x 159 x 62 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo (Coleção Roger Wright).  
Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5980/o-porco>

Embora esse tipo de contrato estipule entre as partes um prazo para que ocorra a devolução, sob essa premissa, os responsáveis pelas coleções transferem a obrigação pela manutenção e conservação das peças para as entidades que passam a abrigá-las, como atestou Gilberto Chateaubriand (1925-2022), que teve parte do seu vasto acervo de arte – um dos maiores do país, também integrado por obras *frágeis* – emprestada ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em comodato de longo prazo assinado em 1993. Referindo-se à durabilidade de alguns trabalhos de arte contemporânea, o colecionador afirmou: “Isso me preocupa muito, mas deleguei a preocupação ao MAM” (MARIA, 2002: B1).



## Longevidade dos materiais perecíveis

A conservação de obras de arte – notadamente, aquelas rotuladas como arte contemporânea – é assunto complexo e tem motivado debates que tratam, entre outros problemas, dos custos envolvidos e da viabilidade dos espaços para acondicionar os artefatos, além de aspectos de cunho estético, representando um desafio para museólogos, restauradores e demais profissionais envolvidos na questão. Um ponto da discussão que, muitas vezes, parece sem resposta é o que fazer com trabalhos que desaparecem ou se desintegram diante do olhar de todos, como os cavalos marinhos imersos em água e óleo de soja (Imagem 5) – da obra *Molotovs* de 1996, de autoria de Cabelo (1967) – exibidos na exposição *Cabeça d'Água*, na qual constavam, entre outros *objetos*, mandíbulas de tubarão.



Imagem 5. Cabelo. *Molotovs*, 1996, potes de vidro, água, óleo de soja, álcool, gouache, nanquim, cavalos marinhos, fio dental e chumbo. Exposição *Cabeça d'Água*, Galeria Ibeu (Rio de Janeiro).

Fonte: <https://www.premiopipa.com/cabelo/>

Como outros artistas – entre os quais, para citar somente um nome, Rivane Neuenschwander (1967), que, além de insetos, também usou líquidos oleosos em instalações –, a produção de Cabelo alude à obra *The Physical Impossibility of Death in the*





*Mind of Someone Living* (título comumente traduzido por *A impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo*), realizada no ano de 1991, pelo inglês Damien Hirst (1965), que ganhou fama mundial graças a trabalhos com animais, inteiros ou seccionados, mantidos em grandes tanques repletos de substâncias químicas. Desta feita, um tubarão-tigre de cinco metros de comprimento, pesando duas toneladas, dentro de uma caixa de vidro e aço contendo dezenas de litros de solução de formaldeído.

Em 2004, o proprietário do trabalho – Charles Saatchi (1943), colecionador e publicitário britânico – resolveu vender a obra. Há alguns anos, todavia, o tubarão vinha apresentando sinais de deterioração e o fluido no qual se encontrava mergulhado estava turvo. O artista ofereceu-se para trocar o animal, sendo reutilizada a mesma estrutura para mantê-lo suspenso no líquido. Essa substituição acrescentou ao debate em torno da obra uma nova indagação: com a reposição, o resultado ainda poderia ser considerado o mesmo trabalho de arte? Para o artista, era a mesma coisa. E mais importante: deveria permanecer a sua intenção original, não importando se o “objeto” houvesse sido repostado ou não.

Sobre esse tema, em texto que se tornou clássico, escrito durante a querela do *Porco Empalhado*, em 1968, o crítico Mário Pedrosa (2006: 209) vaticinava: “Os materiais mais precários são usados pelos artistas; não perduram, mas são renováveis” – ratificando experimentos que a partir daquela época ensejavam uma maior presença na arte de objetos naturais ou produzidos em massa, pondo em xeque, entre outras, ideias como autoria, reprodução, contexto e temporalidade –, além de antever o que iria acontecer, mais de duas décadas adiante, com o tubarão de Damien Hirst.

Além dos desafios concernentes à durabilidade e de outros tópicos relacionados à resistência a trabalhos artísticos que incluem materiais efêmeros, essas obras exigem mais dedicação dos pesquisadores, bem como acuidade nos registros – que passam a ser considerados uma espécie de segmentos dessas propostas – para que permaneçam para



a posteridade, considerando que os processos dos artistas nem sempre são documentados. Sobre esse ponto, o galerista Marcantônio Vilaça (1962-2000) destacou, em entrevista, que ao comercializar “obras com materiais menos convencionais”, era necessário dar “instruções precisas de como mantê-los e repô-los”, já que, em determinados casos, seria possível adquirir “a ideia e substituir o elemento perecível”, desde que a execução não dependesse exclusivamente do próprio artista e a proposta não preestabelecesse um tempo-limite de existência (HARA, 1994: 10).

Afora o debate de fundo conceitual, que pode surgir desse procedimento – situado entre aqueles que caracterizam a produção contemporânea –, a conservação dessas obras pressupõe outros obstáculos. Reputada no ofício da restauração de obras de arte, Cristina Pape (1953) – filha de Lygia Pape (1927-2004), artista reconhecida pela “contemporaneidade” do conjunto de sua obra, na qual assomam *materiais* como formigas e baratas – analisa: “A arte contemporânea colocou esse desafio novo para uma outra área de ação, a da preservação e da conservação. Mas, às vezes, a obra não vai sobreviver mesmo. (...). E a durabilidade não é uma preocupação dos artistas” (MARIA, 2002: B2). Frequentemente, a própria natureza do trabalho é quem define o prazo exigido para as intervenções *restauradoras*, em especial nas obras que se utilizam de materiais orgânicos.

Além de condições temporais, questões mais específicas também são identificadas em trabalhos que usam animais. Tatiana Grinberg (1967), por exemplo, no ano de 1994, construiu uma espécie de “colar-armadilha”, em formato circular, feito de âmbar e de lã, para atrair insetos e onde estes permaneceriam depois de mortos. Segundo declarou, a resina de árvore fossilizada – material utilizado por outros artistas, como o francês Pierre Huyghe<sup>54</sup> (1962) – representava o eterno. “No colar fossilizado – não perecível – o acúmulo

---

<sup>54</sup> Exibido em 2016, na 32ª Bienal de São Paulo, o vídeo *De-Extinction* (2014), de autoria de Huyghe, foi filmado por câmeras que captam imagens microscópicas mostrando o interior de uma pedra



de efêmeras marcas do presente faz surgir um interessante cordão do tempo”, aduziu, ao escrever sobre a obra, o jornalista Helio Hara (1994: 10), que complementou: “Pode-se argumentar que, no fundo, toda arte é efêmera. E que o tempo é um conceito relativo. O risco, contudo, seria tombar em elucubrações metafísicas. Portanto, consideramos efêmero tudo aquilo que sofre notáveis transformações num tempo [determinado]”.

Mas, não são apenas trabalhos bidimensionais ou tridimensionais em suportes “clássicos” (ou mesmo inusuais) que guardam as marcas do transcurso do tempo. Reportando-se a obras digitais, já nos anos 1990, o curador Marcello Dantas avaliava a obsolescência das tecnologias emergentes, que impedia certas iniciativas de serem refeitas: “A arte contemporânea exige uma nova compreensão do tempo. Nada é eterno. (...) E a memória se torna temporária” (HARA, 1994: 10). Afinal, como argumentou Cristina Pape, “de envelhecer, ninguém escapa. Nem nós, nem a arte” (MARIA, 2002: B2).

Nessa direção, o artista Artur Barrio (1945), reconhecido pelo abundante uso de matéria orgânica em sua obra, reforçou que muitos dos seus trabalhos “tinham um tempo de vida” (HARA, 1994: 10), citando experimentos, registrados em vídeos, filmes e publicações, como as *trouxas ensanguentadas* (1970), que eram jogadas ao ar livre (confeccionadas, entre outros itens, de carne e sangue de animais), e os *livros de carne* (1977-78) – vianda *in natura* cortada como se fosse páginas –, que apodreciam em público nos locais onde foram expostos e cujos cadernos preparatórios foram adquiridos pelo parisiense Centre Pompidou. “Restauração, no caso, não seria possível, já que não se enquadraria na ideia” (1994:10), decretou Barrio, revelando-se mais preocupado com os efeitos plásticos e não com a longevidade dos produtos inusitados.

Desse modo, é possível perceber que as estruturas resultantes da transmutação do corpo do animal do estado natural para o *estado* de arte, atrelada à sua capacidade

---

de âmbar – resina fóssil capaz de congelar vestígios de seres vivos por cerca de 30 milhões de anos.



altercadora – ainda que já estejam, em certo grau, pacificadas –, seguem provocando desequilíbrio na própria noção do objeto de arte. Trabalhos cuja singularidade reside na presença do animal configuram para a arte um dos *últimos* elementos instigadores, mesmo que não nos seja possível prever, devido às vulnerabilidades, qual será o tempo dessas obras, assim como o de tantos artefatos realizados a partir de materiais que perecem, abrigadas em museus.

## Referências

ALENCAR, Marco Túlio Lustosa de. **O corpo do animal como objeto na arte contemporânea: deslocamento, apropriação, exposição**. 2020. 172 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

BERGER, John. **Por que olhar para os animais?**. São Paulo: Fósforo, 2021.

HARA, Helio. “Arte breve, vida longa”. In: **O Globo**, Rio de Janeiro, 1994, Caderno 2, p. 10.

HICKMANN, Juliana Copetti. “Animais em arte e representação: dos retratos às instalações”. In: **Revista-Valise**. Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dez 2013. <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/41797/28113>>. Acesso: mar 2023.

LUCIE-SMITH, Edward. **Art Today**. London: New York: Phaidon Press, 2010.

MALTA, Marize. “Imortal enquanto dure... animais, taxidermia e objetos do mal na arte”. In: **Anais do 25º Encontro Nacional da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Porto Alegre: ANPAP, 2016. p. 2159-74. <[http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s1/marize\\_malta.pdf](http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s1/marize_malta.pdf)>. Acesso: abr 2023.

MARBURY, Robert. **Taxidermy Art: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to Do It Yourself**. New York: Artisan, 2014.

MARIA, Cleusa. “Arte sem garantias”. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2002, Caderno B, p. B1-2.

PEDROSA, Mário. “Do porco empalhado ou os critérios da crítica” (1968). In: FERREIRA, Glória; (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.



## **Calçadas de Galeno: sobre a preservação de obras de arte em espaços públicos**

### **Galeno sidewalk: about the preservation of works of art in public spaces**

Maria de Fátima Medeiros de Souza<sup>55</sup>

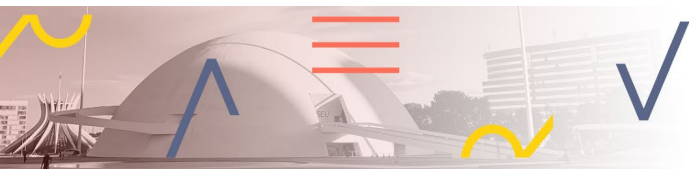
Maria Inês Alves de Souza<sup>56</sup>

#### **Resumo**

---

<sup>55</sup>Pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Doutora em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte (Universidade de Brasília, 2020), com a tese Viajar, observar e registrar: coleção e circulação da produção visual de Maria Graham, pesquisa agraciada com Menção Honrosa do Prêmio CAPES de Tese 2021. Mestra em Ciência da Informação, com destaque em Preservação do Patrimônio Cultural e história do livro ilustrado (Universidade de Brasília, 2016) e bacharel em Artes Visuais (Universidade de Brasília, 2009). É servidora pública da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, onde atua na Gerência de Conservação e Restauro de bens culturais móveis. Foi professora voluntária do curso de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília (2021/2022). Tem experiência em restauração e conservação de livros e de acervos em papel e em encadernação de obras raras. Pesquisa a produção editorial ilustrada, com ênfase nos aspectos materiais, históricos e estéticos de livros, gravuras e impressos diversos. Atualmente, estuda as interações entre arte e ciência na produção visual das mulheres viajantes do século XIX, bem como a produção e a circulação de coleções naturais e imagens científicas de artistas que estiveram no Brasil nos séculos XVIII e XIX.. E-mail: medeiros\_fatima@hotmail.com

<sup>56</sup>Graduada em Ciências Econômicas na Universidade de Brasília-UnB (1975 – 1979), Graduação em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis no Centro Universitário Euro-Americano – UNIEURO ( 2010-2011). Servidora da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, onde atua como Gerente de Acervo. Além disso, participa da Comissão Permanente de Análise e Avaliação de Registro e Tombamento do Patrimônio Cultural do Distrito Federal. E-mail: ines.souza@cultura.df.gov.br



A Calçada de Francisco Galeno que margeia o Lago Veredinha se inscreve na noção de paisagem produzida pela indústria humana e se relaciona intrinsecamente com o espaço natural da paisagem. Localizada em Brazlândia, cidade satélite do Distrito Federal, a obra foi inaugurada em 1993 e sofreu inúmeros danos ao longo do tempo. Em 2021, parte de sua materialidade foi removida, fato que motivou o processo de salvaguarda desse bem cultural pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do DF. Neste artigo, propomos discutir meios institucionais para o reconhecimento do mérito cultural da obra segundo as perspectivas da geografia cultural, das Cartas patrimoniais da UNESCO que tratam dos bens culturais naturais e dos mecanismos de preservação das obras de arte em espaço público. Para tanto, importa discutir a noção de geografia que transcende a noção espacial, envolvendo as vivências e as subjetividades da comunidade.

**Palavras-chave:** Calçada do Lago Veredinha; Francisco Galeno; Geografia Cultural; Paisagem Cultural.

### Abstract

The Francisco Galeno sidewalk that borders Lake Veredinha is part of the notion of landscape produced by human industry and is intrinsically related to the natural space of the landscape. Located in Brazlândia, a satellite city in the Federal District, the work was inaugurated in 1993 and suffered numerous damages throughout the time. In 2021, part of its materiality was removed, a fact that motivated the process of safeguarding this cultural asset by the Secretaria de Cultura e Economia Criativa. In this article, we discuss institutional means for recognizing the cultural merit of the work from the perspectives of cultural geography, the UNESCO Heritage Charters that deal with natural cultural assets and the mechanisms for preserving works of art in public spaces. To this end, it is important to discuss the notion of geography that transcends the physical space, involving the experiences and subjectivities of the community.

**Keywords:** sidewalk of Lake Veredinha; Francisco Galeno; cultural geography; cultural landscape.

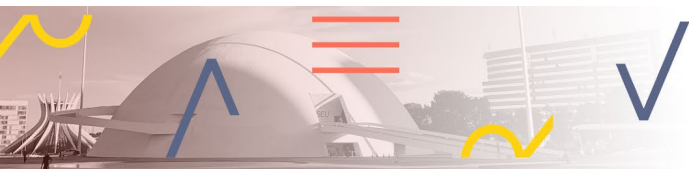


## 1 Introdução

A Calçada da Orla do Lago Veredinha de Francisco Galeno é uma obra de arte pública relevante para a dinâmica social dos moradores de Brazlândia. Formada por padrões geométricos construídos com pedras portuguesas, a calçada sofreu inúmeros danos ao longo de 30 anos. Em 2021, parte da materialidade foi removida pela Administração Regional. A partir desse evento, a Secretaria de Cultura iniciou o processo de reconhecimento dessa obra como patrimônio cultural da cidade.

A produção visual de Galeno está intimamente vinculada às suas memórias de infância, aos locais onde viveu e à manualidade. Nesse sentido, é importante discutir a relação do artista com Brazlândia, evocando noções de memória social e da vivência da paisagem em seu sentido *lato*. Interessa tratar de uma noção de geografia que transcende a questão espacial, podendo envolver as vivências e as subjetividades da comunidade. A paisagem, nesse sentido, pressupõe relações entre sujeitos e espaço, segundo uma perspectiva fenomenológica dos lugares (SAUER, 1969; RIBEIRO, 2007; SCIFONI, 2016; FIGUEIREDO, 2014).

A Calçada de Galeno se inscreve na noção de paisagem produzida pela indústria humana e se relaciona intrinsecamente com o espaço natural do Lago Veredinha. Propomos discutir meios institucionais para o reconhecimento do mérito cultural da obra segundo as perspectivas da geografia cultural, das Cartas patrimoniais da UNESCO que tratam dos bens culturais naturais e dos mecanismos de preservação das obras de arte em espaço público.



## 2 Do processo de reconhecimento da Calçada de Galeno como patrimônio cultural

A Calçada da Orla do Lago Veredinha está localizada na Área especial 1N, Setor Norte, Brazlândia, Distrito Federal, e margeia parte da Orla do Lago Veredinha. O processo de reconhecimento foi motivado pelo risco iminente à integridade da obra que, no dia 12 de julho de 2021, perdeu parte de sua materialidade em razão de uma pretensa revitalização empreendida pela Administrativa Regional de Brazlândia - RA IV. O Sr. Bartolomeu Rodrigues da Silva, segundo sua prerrogativa enquanto Secretário de Estado Cultura e Economia Criativa, solicitou análise de mérito<sup>57</sup> para tombamento diante da descaracterização do bem cultural.

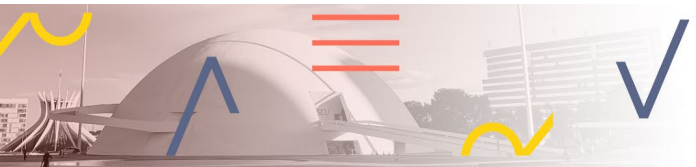
A Calçada da Orla do Lago Veredinha foi inaugurada em 1993 e é uma obra relevante para os moradores da cidade de Brazlândia e do Distrito Federal. Por se tratar de uma obra pública, que pode ser acessada por qualquer cidadão, ela se relaciona com a memória coletiva e constitui um dos marcos da produção visual de Francisco Galeno (Figura 1).

Piauiense, da região do Santana do Parnaíba, Galeno chegou em Brazlândia no ano de 1965. Inspirado nas tramas, nos espaços cheios e vazados e na geometria das formas que muito recordam o artista das rendas e bordados feitos por sua mãe e das redes usadas por seu pai pescador. A materialidade da madeira, do couro, do ferro e dos arreios dos carros de boi são lembranças do ofício de seu avô vaqueiro. Tudo isso se transmuta em desenhos, pinturas, objetos e instalações que conversam com a poesia visual de Rubem Valentim e Alfredo Volpi. Embora autodidata, Galeno foi aluno de Moreira Azevedo, pintor lusitano que residiu em Brasília durante os anos de

---

<sup>57</sup> A análise de mérito é realizada pela Comissão Permanente de Análise e Avaliação de Registro e Tombamento Cultural, instância da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal.





1970. Também é notável seu frequente trânsito pelas galerias de Brasília e os contatos com artistas igualmente relevantes para o cenário brasiliense.



Figura 1. Processo de instalação da Calçada do Lago Veredinha. Fonte: Arquivo pessoal do artista, 1993.

Em entrevista, Francisco Galeno destaca a importância de viver em Brasília desde tenra idade. Afinal, como se pode falar de outro local que não o seu? "Não adianta morar em Brazlândia e falar sobre Paris. Eu cresci tomando banho de cachoeira, descobrindo lugares escondidos. Esse lado esquecido do Brasil é o que o país tem de melhor", como frisou o artista em depoimento à Galeria Referência que atualmente o representa (REFERÊNCIA GALERIA DE ARTE).

Assim, a noção de pertencimento permeia diversos âmbitos da visualidade do artista. Para esta análise, é importante destacar a relação de Galeno com a cidade, já que a Calçada do Lago Veredinha é uma obra de arte pública na qual o artista reitera a noção de pertencimento, da memória coletiva e da vivência da paisagem em seu sentido *lato*. Sua obra se relaciona com os conceitos de geografia cultural, nos termos propostos por Sauer (1969). Uma geografia que transcende a noção espacial, envolvendo as vivências e as subjetividades da comunidade. A paisagem, nesse sentido, estaria relacionada com uma construção entre sujeito e espaço, segundo uma perspectiva fenomenológica dos lugares:



A geografia é nitidamente antropocêntrica, no sentido do valor ou uso da terra pelo homem. Estamos interessados naquela parte real da área que nos diz respeito como seres humanos porque fazemos parte dela, vivemos com ela, somos limitados por ela e a modificamos. Assim, selecionamos as qualidades da paisagem em particular que são ou podem ser úteis para nós. Abandonamos aquelas características de área que podem ser significativas para os geólogos na história da Terra, mas que não interessam à relação do homem com sua área. As qualidades físicas das paisagens são aquelas que têm valor de habitat, presente ou potencial (SAUER, 1969, p. 325, tradução nossa)<sup>58</sup>.

Essa noção expandida do conceito de paisagem contribui com esta análise na medida em que é possível identificar no bem os usos sociais e culturais, assim como a dimensão afetiva para aqueles que o observam e o utilizam. Duas questões são relevantes para se mencionar nesta análise, o fato de Brazlândia ser das cidades que já existiam ante da construção da Capital e a importância do reconhecimento de um bem cultural para além dos limites do Plano Piloto.

Na carreira de Galeno a relação com Brazlândia constituiu um elemento de destaque. Desde sua primeira exposição no II Encontro de Artistas Plásticos e Artesãos de Brazlândia, em 1978, bem como obras expostas na Biblioteca Érico Veríssimo, em 1982, até a instalação da Calçada da Orla do Lago Veredinha, no início da década de 1990. A cidade não é somente objeto de reflexão e de inspiração criativa, mas parte da atuação do artista junto à comunidade.

Para além dos limites de Brasília, há que se destacar importantes mostras de Galeno na Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro, em 1986, na Galeria Paulo Prado, São Paulo, 2001, assim como as exposições internacionais na Galeria da Embaixada Brasileira

---

<sup>58</sup> Geography is distinctly anthropocentric, in the sense of the value or use of the earth to man. We are interested in that part of the area scene that concerns us as human beings because we are part of it, live with it, are limited by it, and modify it. Thus we select those qualities of landscape in particular that are or may be significant to geologist in earth history but are of no concern in the relation of man to his area. The physical qualities of landscape are those that have habitat value, present or potencial (SAUER, 1969, p. 325).



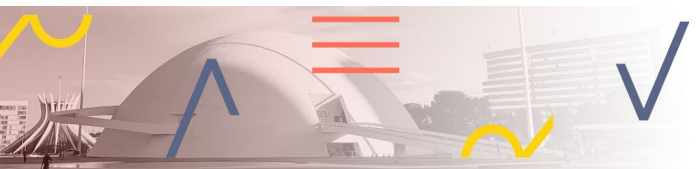
em Berlim, e na Galeria Debret, em Paris, ambas ocorridas em 2002. Só para citar algumas das exposições do extenso currículo de Galeno. O artista também recebeu prêmio na II Bienal Arte de Gravura do Mercosul, Buenos Aires, no V Salão da Bahia, MAM-BA, e o Prêmio Candango de Cultura em Artes Visuais.

Outra obra pública de Galeno a ser mencionada é a pintura mural da Igreja Nossa Senhora de Fátima (Figura 2), localizada na quadra 107/108 da Asa Sul, no Plano Piloto, cujo desenho arquitetônico é assinado por Oscar Niemeyer e que possui painéis de azulejo de Athos Bulcão em seu exterior. A convite do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN o artista substituiu o afresco assinado por Volpi, que fora totalmente apagado na década de 1960<sup>59</sup>.



Figura 2. Francisco Galeno, Mural da Igreja Nossa Senhora de Fátima, 2009.

<sup>59</sup> Sobre o painel da Igreja assinado por Volpi, Pedrosa (1958, p. 20) ponderou: “Volpi fez ali dois afrescos, desenhou os paramentos do padre e da via-crúcis. A igreja está funcionando, oferecendo aos fiéis ambiente de autêntico recolhimento. A experiência de integração parece, assim, ter logrado êxito, pois coadunam-se ali invólucro e interior, espaços internos e externos, formas, equipamentos, paramentos, objetos e a precípua finalidade a que se destina a capela. A simplicidade de sua estrutura, numa planta em triângulo que lembra uma tenda no deserto, se casa com a simplicidade de seus afrescos, concebidos por Volpi e executados com maestria sem esforços, espontânea”.



O mural de Galeno foi inaugurado em 2009 e é fruto das referências religiosas de Galeno, a pintura de Nossa Senhora de Fátima, é considerada como uma das mais relevantes de sua carreira, refletindo também sua devoção pela santa (GALENO, 2022). Assim como os azulejos de Athos Bulcão, a pintura mural é considerada uma obra de arte integrada à da Igreja e se articula com o projeto modernista de Brasília, consolidando a relevância do artista para a cidade. Vale destacar, ademais, o uso de pedras portuguesas na pavimentação de outros espaços públicos de Brasília, tais como: a Praça dos Três Poderes, as calçadas da W3 Sul e a Praça dos Cristais projetada por Burle Marx.

## 2.1 Acerca do bem cultural

Após essas informações gerais sobre a obra de Galeno, passemos para uma análise dos aspectos materiais da Calçada do Lago Veredinha. A extensão total do calçamento é de 1.518,8 m<sup>2</sup>, sendo que a largura é de 1,5 m. A obra é formada por um mosaico de pedras portuguesas nas cores branca e preta. O motivo da decoração é geométrico, formado por triângulos retângulos intercalados que conversam com a produção pictórica do artista, rememorando as formas dos carretéis e usando os espaços cheios e vazios, formas recorrentes nos trabalhos artísticos de Galeno (Figura 3).



Figura 3. Francisco Galeno, Ensaio I e II, Pintura, 2020. Fonte: Galeria Referência.

Ao longo de 30 anos comendo a Orla do Lago Veredinha, com a justificativa de que o calçamento apresentava perigo à população que circulava pela região e praticava atividades físicas, a Administração Regional de Brazlândia, durante o mês de julho de 2021, efetuou obras de revitalização do espaço com inclusão e substituição de pavimentação e inclusão de um estacionamento. Entretanto, a retirada de parte do calçamento em mosaico português de autoria provocou descontentamento nos moradores de Brazlândia que reconhecem no bem um valor cultural, além de parte da memória coletiva dos cidadãos. Foram feitas denúncias e a mídia passou a publicar sobre as descaracterizações da Calçada.

Assim que as pedras começaram a ser retiradas, no dia 12/07/2021, o Secretário de Cultura do Distrito Federal foi acionado e prontamente solicitou a paralisação da obra empreendida pela RA IV. A partir daí, foram iniciadas as tratativas para abertura do processo de tombamento e/ou registro da calçada da Orla do Lago Veredinha de Brazlândia como Patrimônio Cultural do DF, atos que visaram resguardar o bem da



descaracterização e promover sua reconstrução segura de acordo com o projeto original do artista. Nessa ocasião, o Sr. Bartolomeu Rodrigues protocolou uma petição inicial do tombamento (Figura 4).



Figura 4. Vista da Calçada do Lago Veredinha durante as ações de descaracterização promovidas pela RA IV. Fonte: Arquivo pessoal do artista, 2021.

Há que se destacar, de toda forma, que a calçada em questão já perdeu grande parte de sua materialidade. Nesse sentido, esta análise reconhece a relevância do que ainda restou do calçamento original, a posição da Secretaria de Cultura argumenta no sentido de indicar o tombamento provisório do bem, considerando a necessidade e viabilidade de uma futura reconstrução das partes perdidas. Evidentemente, essa reconstrução deverá seguir diretrizes que contemplem a ideia original do artista autor do projeto da obra.

A Calçada do Lago Veredinha de Francisco Galeno carrega dimensões materiais de patrimônio cultural sujeito a um processo de tombamento, ao mesmo tempo em que se vincula a aspectos intangíveis, que podem abarcar vivências, usos e noções de pertencimento próprios de uma obra pública que faz parte da memória coletiva da população de Brazlândia há mais de 30 anos.



### 3 Preservação de obras em espaços públicos

A Calçada de Galeno é considerada nesta análise como uma obra de arte pública que dialoga com a paisagem urbana e natural da cidade de Brazlândia. Nesse sentido, esse bem se inscreve na noção de paisagem produzida pela indústria humana e se relaciona intrinsecamente com o espaço natural do Lago. A dimensão urbana da Calçada remete às obras de arte aplicada em larga escala como é o caso do Calçadão de Copacabana de Roberto Burle Marx (1909-1994), na cidade do Rio de Janeiro, inaugurado nos anos de 1971 e reconhecido como patrimônio cultural da humanidade pela UNESCO em 2012 (YLLANA; PARAIZO, 2020; UNESCO, 2023).

A Convenção da UNESCO de 1972 estabeleceu as bases para a proteção do patrimônio cultural e natural. Esse documento define como passível de reconhecimento obras de caráter monumentais cujo valor estético, artístico e científico seja de interesse para a comunidade: "Os monumentos – Obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência". O conteúdo dessa Convenção é uma resposta à constante demanda de preservação dos bens naturais e culturais ameaçados pelo crescimento econômico e urbano das cidades. O papel do Estado como mantenedor desses bens foi assinalado como parte relevante no processo de conscientização acerca da relevância desses bens para a coletividade (MAGALHÃES, 2013; FIGUEIREDO, 2014).

Meneses (1996, p. 93) afirma que os "bens culturais não tem em si sua própria identidade, mas a identidade que os grupos sociais lhe impõem". Dessa forma, as relações estabelecidas pelos grupos sociais são essenciais para a construção do patrimônio cultural. Tal proposição é especialmente relevante quando nos referimos às obras de arte públicas como a Calçada de Galeno.



No Brasil, uma série de bens culturais associados aos naturais foi reconhecida pelo IPHAN ainda nas décadas de 1930 e 1950. Dentre os quais, destacamos o Passeio Público do Rio de Janeiro, Parque da Quinta da Boa Vista e o Parque Lage (MAGALHÃES, 2013). Mais tarde, as bases legais da Constituição Federal de 1988 definiram:

Art. 206. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

[...]

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Nesse mesmo sentido, a Lei Distrital nº47 de 02 de outubro de 1989, que dispõe sobre o tombamento de bens culturais no âmbito do Distrito Federal, define e caracteriza como passível de reconhecimento obras de arte públicas e as paisagens:

§ 1º Para os fins do item I, é de interesse público a conservação dos bens que se vinculam a fatos memoráveis da história de Brasília e os de excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

§ 2º [...] importa conservar e proteger os monumentos naturais, sítios e paisagens de feição notável pelas qualidades com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana.

Os aspectos artísticos e paisagísticos da Calçada em mosaico português e a importância de Galeno para a cidade de Brazlândia tornam patente o reconhecimento da obra que





contorna a Orla do Lago Veredinha como bem cultural integrante da paisagem urbana e passível de reconhecimento pelo Governo do Distrito Federal.

Além disso, é possível pontuar a relevância dessa obra de Galeno como importante referência do movimento Construtivista no contexto brasiliense. A noção de manualidade da produção do artista ecoa a visualidade dos objetos do cotidiano e da arte popular. Como já pontuado anteriormente, Galeno resgata suas vivências com o espaço em que vive, seja enquanto piauiense, seja como um morador de Brazlândia com grande trânsito pelo circuito da arte brasiliense e nacional.

Enquanto monumento público, a obra está fortemente inserida na paisagem urbana de maneira que a perda de sua materialidade e demais alterações podem interferir na percepção estética da cidade e afetar a memória coletiva de seus moradores. Isso porque, ao longo do tempo, o local se tornou um ponto turístico e um dos cartões postais de Brazlândia. Foi a partir desses aspectos históricos e artísticos que o Secretário de Cultura protocolou a petição inicial de tombamento.

De todo modo, um ponto que merece ser discutido neste documento é o estado de conservação da Calçada do Lago Veredinha. Parte considerável do bem já se perdeu, seja por falta de manutenção, sejam pelas revitalizações que descaracterizaram o traçado característico do artista. Nesse sentido, em um primeiro momento, a Secretaria de Cultura propôs o tombamento provisório da Calçada de Francisco Galeno, pois o bem estava em iminente risco. Entretanto, é relevante o processo indicou a necessidade de intervenções no bem visando à revitalização do projeto original do artista, que acarretará na elaboração das diretrizes de preservação a partir das quais as futuras intervenções na obra deverão seguir. Por ser um espaço de uso coletivo, há que se considerar a necessidade de sua adequação segundo as diretrizes de acessibilidade, prezando, evidentemente, pelo menor impacto visual na obra.



Considerando o atual estado de conservação do bem cultural, o tombamento provisório é um mecanismo essencial para proteger os remanescentes de sua materialidade e deve considerar uma futura reconstrução das partes faltantes e, dessa forma, promover a completa fruição e valorização da obra.

Questões pertinentes à delimitação de área de tutela é fundamental pois, nesse caso, o entorno do bem é relevante para a sua salvaguarda. Assim, de maneira a diminuir os riscos ao bem cultural tombado, será necessário estipular proteção das áreas contínuas às margens do Lago Veredinha como espaços a serem tratados segundo condições especiais de utilização e de modificação.

A partir do que foi discutido até aqui, a Calçada de Galeno preenche os requisitos fundamentais para se tornar um bem cultural passível de reconhecimento por parte do Estado, seja por meio do tombamento ou registro de lugar, já que possui interesse público, valor artístico e identitário.

### **Considerações finais**

Considerando a importância artística da obra e a relevância do artista para o cenário brasiliense, assim como a valorização da tradição lusófona de calçamento em pedra portuguesa, além das dimensões sociais e afetivas presentes dessa obra que compõe a paisagem do Lago Veredinha, a Comissão Permanente de Análise e Avaliação de Registro e Tombamento Cultural encontrou mérito patrimonial, respaldo conceitual e embasamento jurídico e se pronunciou favorável ao tombamento provisório da Calçada da Orla do Lago Veredinha de autoria de Francisco Galeno. Após a publicação desse ato, haverá a produção de documentação complementar obrigatória, formada pelo inventário, dossiê e plano de preservação/salvaguarda, com vistas ao reconhecimento



definitivo do bem como Patrimônio Cultural do Distrito Federal por meio da chancela do tombamento, registro ou instrumento alternativo.

As implicações jurídicas desse tombamento provisório garantem que quaisquer intervenções sejam submetidas ao corpo técnico da Secretaria de Cultura e que, dessa forma, seja assegurada a proteção da Calçada de Francisco Galeno.

## Referências

FIGUEIREDO, V. G. B. *Da tutela dos monumentos à gestão sustentável das paisagens culturais complexas: inspirações à política de preservação cultural no Brasil*. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional), Universidade de São Paulo, 2014;

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN)/ DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO MATERIAL (DEPAM). *Paisagem Cultural – Proposta de Regulamentação*. Brasília: IPHAN, 2007.

\_\_\_\_\_. *Proposta de Política Nacional de Paisagem Cultural*. Brasília: IPHAN, 2008.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a Chancela da Paisagem Cultural*. Brasília: IPHAN, 2011.

RIBEIRO, R. W. *Paisagem cultural e patrimônio*. Brasília: IPHAN, 2007.

MAGALHÃES, Cristiane Maria. *Jardins históricos brasileiros: Arte, História e Patrimônio*. V Seminário Internacional de Investigación en Urbanismo, Barcelona-Buenos Aires, 2013.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Os usos culturais da cultura: contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais*. In: E. Yazigi. (Org.). *Turismo, espaço, paisagem e cultura*. São Paulo: Hucitec, 1996;

PEDROSA, Mário. *Volpi e a arte religiosa*. Revista Módulo. Rio de Janeiro, nº 11, p. 20-22, dez. 1958.

REFERÊNCIA GALERIA DE ARTE. Disponível em: <https://www.referenciagaleria.com.br/artista/galeno/>, Acesso em: 20 jan. 2023.

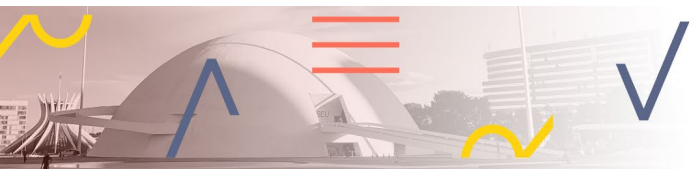


SAUER, C. O. *The Morphology of Landscape*. In: LEIGHLY, John. *Land and Life: a selection from the writings of Carl Ortwin Sauer*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1969.

SCIFONI, Simone. Paisagem cultural. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (verbeta). ISBN 978-85-7334-299-4.

UNESCO. *World Heritage Cultural Landscape*. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/culturallandscape/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

YLLANA, Teba Silva; PARAIZO, Rodrigo Cury. O Calçadão de Copacabana como patrimônio urbano. VI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Brasília, 2020.



## Entre folguedos e memória: a performatividade das brincadeiras populares no CCSF

### Entre fiestas populares y memoria: la performatividad de las fiestas populares do CCSF

Raisa Filgueira Soares Gomes<sup>60</sup>  
Sabrina Fernandes Melo<sup>61</sup>

#### Resumo

O acervo de Arte Popular do Centro Cultural São Francisco (CCSF), localizado em João Pessoa, Paraíba, originou-se da exposição Brasil, Arte Popular Hoje, inaugurada em 1980 sob a curadoria da antropóloga Lélia Coelho Frota. O acervo abriga diferentes linguagens artísticas como cerâmica, xilogravura, ex-votos, arte indígena e afro-brasileira, entre outros. Tais linguagens abordam diferentes temáticas, dentre elas, os folguedos e brincadeiras típicas do nordeste do Brasil como o Cavalo Marinho, o Reisado e o Boi de Reis, formas de expressão artística e performativas que contam histórias e revelaram tradições através da dança, da música e dos rituais cênicos. No entanto, o registro, a documentação e a difusão dessas manifestações culturais colocam inúmeros desafios para o campo museal, por serem manifestações vivas e performáticas que extrapolam a reserva técnica do acervo e ganham as ruas como tradições pulsantes. Portanto, esta comunicação tem como objetivo discutir obras que remetem aos folguedos e brincadeiras existentes no CCSF, na tentativa de compreender como essas tradições continuam vivas e como a performatividade, enquanto categoria potente, atua tanto nos folguedos brincados na rua como na ação que essas obras têm de performar memórias e afetos. Através dos mecanismos de resistência dessas manifestações artísticas populares em uma instituição museológica e fora dela é possível compreender como elas continuam vivas ao longo do tempo e como foram incorporando diferentes camadas e atravessamentos como da documentação museológica, das curadorias e das vivências.

**Palavras-chave:** Arte Popular. Folguedos. Performatividade. Centro Cultural São Francisco.

---

<sup>60</sup> Universidade de Brasília (UnB), Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV), bolsista CAPES. E-mail: [raisagomes96@gmail.com](mailto:raisagomes96@gmail.com).

<sup>61</sup> Universidade Federal da Paraíba/Universidade Federal de Pernambuco (UFPB/UFPE). Professora no Departamento de Artes Visuais e no Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais. E-mail: [sabrina.melo@academico.ufpb.br](mailto:sabrina.melo@academico.ufpb.br).



## Resumen

La colección de Arte Popular del Centro Cultural São Francisco (CCSF), ubicado en João Pessoa, Paraíba, tuvo su origen en la exposición Brasil, Arte Popular Hoy, inaugurada en 1980 bajo la curaduría de la antropóloga Lélia Coelho Frota. La colección alberga diferentes lenguajes artísticos como cerámica, xilografías, exvotos, arte indígena y afrobrasileño, entre otros. Dichos lenguajes abordan diferentes temáticas, entre ellas, diversiones y juegos típicos del nordeste brasileño como el Cavalo Marinho, el Reisado y el Boi de Reis, formas de expresión artística y performativa que cuentan historias y revelan tradiciones a través de la danza, la música y los rituales escénicos. Sin embargo, el registro, documentación y difusión de estas manifestaciones culturales plantean numerosos desafíos para el ámbito museístico, al tratarse de manifestaciones vivas y performativas que trascienden la reserva técnica de la colección y salen a las calles como tradiciones palpitantes. Por lo tanto, esta comunicación tiene como objetivo discutir trabajos que hacen referencia a las festividades y juegos que existen en el CCSF, en un intento de comprender cómo estas tradiciones continúan vivas y cómo la performatividad, como categoría poderosa, actúa tanto en las festividades que se desarrollan en la calle. y en la acción que estas obras tienen para realizar recuerdos y afectos. A través de los mecanismos de resistencia de estas manifestaciones artísticas populares en una institución museística y fuera de ella, es posible comprender cómo continúan vivas en el tiempo y cómo incorporaron diferentes capas y cruces como la documentación museística, los curadores y las experiencias.

**Palabras-clave:** Arte Popular. Fiestas Populares. Performatividad. Centro Cultural San Francisco.

O acervo de Arte Popular do Centro Cultural São Francisco, antigo convento franciscano da cidade de João Pessoa, Paraíba, é oriundo da exposição Brasil, Arte Popular Hoje, de autoria da antropóloga, museóloga e curadora Lélia Coelho Frota. Após receber diversos usos, no conjunto franciscano, no ano de 1988, foi instaurado o Centro Cultural São Francisco, vinculado à Arquidiocese da Paraíba. A exposição, que primeiro foi apresentada no Grand Palais, França, e em seguida no Museu de Arte de Brasília, só foi para o CCSF no final da década de 1980, e no início dos anos 1990 estreou no recém inaugurado Centro Cultural. (FROTA, 2005).



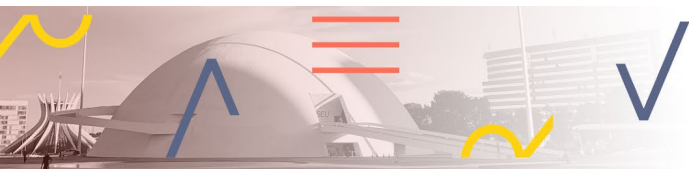
Localizada em um bem histórico com traços tipológicos do barroco tropical, proveniente da herança do Brasil Colônia na produção artística e arquitetônica (BURITY,1988), a exposição que inicialmente seria itinerante passa a ser permanente. Dessa forma, o acervo ali constituído ao longo dos anos vivenciou situações e transformações que escancaram um processo longo de apagamento e silenciamento das obras e artistas.

Essa hipótese da invisibilização, e as demais investigações, discorre da pesquisa desenvolvida no âmbito do mestrado, de caráter qualitativo e metodologia de finalidade exploratória (GOMES, 2023).

A localização do acervo de arte popular do CCSF em território paraibano é de extrema relevância para as Artes Visuais na Paraíba, pois, trata - se de uma das poucas exposições localizadas em um espaço museológico voltado para a arte popular. Em relação a algumas dessas questões, aponta Costa (2014):

João Pessoa, é uma das capitais do país que não tem um museu específico de arte, predominam no cenário museológico da cidade os memoriais, em homenagem a figuras históricas ilustres, ou museus de ciências e espaços culturais. Nesse contexto, poucos são os espaços museológicos que se dedicam a arte popular, o mais tradicional deles é o Centro Cultural de São Francisco (CCSF), criado no Governo de Tarcísio de Miranda Burity, em 1979 e aberto ao público em 06 de março de 1990, contando desde a sua inauguração com uma mostra permanente de arte popular. (COSTA, 2014, p.02).

Desvallées; Mairesse (2014) ratificam que o termo coleção é definido como um conjunto de objetos, sejam eles materiais ou imateriais, que possuem significância para um grupo ou para a sociedade de maneira geral. Esses objetos são reunidos e organizados por indivíduos ou instituições com o propósito de comunicar algo. Por outro lado, o conceito de exposição se relaciona ao ato de expor ou ao conjunto do que é exposto. Ele se diferencia da coleção, uma



vez que nem tudo que está reunido em uma coleção é necessariamente exposto. No contexto da arte popular no CCSF, a exposição permanente está localizada em ambientes do pavimento superior do edifício. As obras da exposição permanente hoje integram parte da coleção de arte popular que contempla obras que não estão expostas, localizadas na reserva técnica/depósito.

Quanto às colocações acerca da reserva técnica, que na verdade se configura como sendo um depósito, é importante frisar que as reservas técnicas não constituem um lugar de morte, jamais. Há vida no acervo de uma maneira geral e nesses espaços, e a necessidade de falar e se debruçar sobre essas existências traz o fato de eu me sentir tocada e abraçada por toda a coleção. Mais a frente, quando pontuo sobre a ideia de finitude me refiro ao tratamento que o acervo recebeu ao longo de sua trajetória, chegando a ocupar um espaço que não apresenta estrutura para garantir a sua longevidade. A torre sineira, que abriga a reserva técnica/depósito, está sujeita às intempéries e a ação do tempo, colocando em risco a sua materialidade, o que acarretou na degradação e até mesmo da perda de inúmeras obras. E ao trazer a ideia de vazio falo dessas perdas motivadas pelo processo de abandono que acometeu a realidade do acervo por muitos anos.

Entre os artistas que fazem parte do acervo estão também o ceramista Antônio Poteiro e o escultor Mestre Guarany, que produziu proas de barcos com motivos de carrancas. O acervo

reúne ainda obras do mineiro Anésio Julião, conhecido pela representação de animais, com destaque para a obra intitulada "Leão". O pernambucano Manuel Eudócio integra a exposição

com a escultura Padre Cícero e outras obras, retratando os folguedos<sup>62</sup>, como o Cavalo Marinho e o Reisado, também conhecido como Folia de Reis. O acervo é ainda mais amplo

---

<sup>62</sup> Folguedos são festejos de cunho popular, que possuem características relacionadas a vertentes artísticas como a dança, a música e a teatralidade. Esse termo foi conceituado por folcloristas, e





e abrange o trabalho de diversos outros artistas, registrando um imaginário que vai do realismo fantástico, rituais de vida e morte aos objetos representativos das religiões de matriz africana e ainda das obras que sinalizam a existência dos folguedos dentro da imensidão das festas populares.

As obras do acervo também possibilitam pensar sobre a figura do boi nos folguedos, uma vez que o boi está presente em diversas brincadeiras como o Cavalo Marinho, Reisado, Boi de Reis e. Ao associar artistas e obras que pertencem ao acervo e a uma cultura popular viva, o objetivo do texto é mostrar como as brincadeiras populares influenciaram os mestres e as suas produções, criando assim, uma ponte entre a performatividade e a matéria. Faço questão de frisar, também, que entre as brincadeiras populares e o acervo não há dicotomia, pelo contrário, há uma nítida indissociação na relação do patrimônio material e imaterial e não há hierarquia entre essas duas realidades, uma não está mais viva que a outra.

Dentro das categorias trabalhadas por Lélia Coelho Frota na exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* estão as festas populares. Ao abordar essa temática havia o intuito de promover a salvaguarda dessas manifestações culturais, que estavam ameaçadas pelo acelerado processo de industrialização e urbanização acelerados. Essa prática acompanhava a autora em sua produção, mas já vinha sendo reforçada no período do pós-guerra momento no qual:

O Brasil aderiu uma linha de ação da Unesco, na intenção de preservar e documentar o folclore dos povos dos países em desenvolvimento, na alegação de que as práticas culturais tradicionais estavam em vias de desaparecimento. (POUGY, 27 jan. 2015 apud MUCILLO, 2015, p. 52).

---

dentre eles estão o Mário de Andrade (1982) e o Câmara Cascudo (1978). No presente trabalho será usado o termo folguedo como principal, seguido por sinônimos como brincadeira, brinquedos e festas populares. Em relação aos participantes dos folguedos será abordado o termo brincante ou brincador. A ideia é trazer palavras e conceitos que estão ligados às manifestações tradicionais da cultura popular e que são utilizados por quem é pertencente a essas narrativas.



Como diretora do Museu do Folclore, Lélia reforçou o sentido da preservação da cultura popular, mas trouxe uma abordagem antropológica através da ruptura com processos metodológicos anteriores. A ideia era sair do campo de uma generalização das manifestações

culturais para destacar outras narrativas e revelar as práticas culturais de determinados grupos sociais, como colocado a seguir:

Então entra a Lélia e [...] entram muitos antropólogos com a visão da antropologia. Nesse momento, o foco foi fazer uma nova exposição de longa duração com esse olhar antropológico. Assim, de uma forma fundamental o que muda é a verticalização das pesquisas. Então se você vai falar de uma casa de farinha, você não vai dar exemplo da casa de farinha do Brasil, você vai falar da casa de farinha lá de uma determinada localidade do Pará. Vai um pesquisador pra aquele local, há uma pesquisa etnográfica, fotografias, coletas de gravações, muita foto e coleta de acervo. [...] Então, aquela exposição que foi inaugurada em 84 tinha uma reprodução de uma casa de farinha de um local específico do Pará. [...] O que acontece é isso, você não dá um panorama do folclore nacional, você vai verticalizando. (POUGY, 27 jan. 2015 apud MUCILLO, 2015, p.53).

No arcabouço do fazer curatorial de Lélia, as festas tinham um protagonismo evidenciado nas mais de cem obras sobre a temática, distribuídas em uma seção específica e em outras áreas da exposição. Há diversas nomenclaturas adotadas para se referir às festas, geralmente associados ao propósito de incitar a alegria, a fantasia, a diversão e romper com a seriedade e controle da rotina, como é possível perceber no trecho abaixo:

Todas as sociedades humanas vivem e sobrevivem alternando o sonho e a realidade, a carência e a abundância, a rotina e os momentos especiais quando os homens se reúnem com vistas a uma busca de transcendência. É quando produzem suas festas e celebram seus valores. Toda celebração cria uma espécie de brecha na vida diária porque tem como centro capturar emoções, relações e idéias frequentemente adormecidas nas tarefas do cotidiano, quando a vida se faz atrelada aos ritmos inevitáveis do dia e da noite, da produção e do consumo, da compra e da venda, do vizinho e do estrangeiro, do verão e do inverno, dos padrões da ordem e seus eventuais

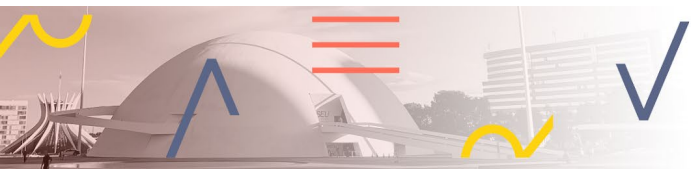


desvios e rompimentos. A estas mudanças drásticas, planejadas e produzidas pela sociedade, estas rupturas com os ritmos sonolentos do cotidiano, os especialistas chamam de “rituais” e os brasileiros de “folguedos”, “solenidades”, “folias”, “danças”, “cerimônias”, “jogos”, “festas” e “carnavais”. (FROTA, 1987, p. 29).

Dentro da categoria das festas estão os folguedos, que representam algo a mais, diferente das solenidades e rituais formais relacionados a alguma data comemorativa do calendário nacional. As festas retratadas na exposição são referentes a “desordem”, como classifica a própria Lélia (1987, p.31). A ideia aqui é acessar um imaginário construído pela sociedade sem a hierarquização de um viés formalista. Os folguedos em seu tom lúdico passam mensagens acerca de outras realidades e narrativas de caráter dramático e simbólico. Promovem a força da ancestralidade de um povo, para além dos acontecimentos formais. Sobre os folguedos, Lélia comenta, que:

Ora, muito diferente disto é a ideia das “festas da desordem” como o Carnaval, os Reisados, o “Bumba - meu - Boi”, as Marujadas, as Festas de Santo e outros cerimoniais bem localizados em termos regionais e locais. Porque nestas festas não há um ato consciente que as estabelece, nem estão fundamentadas num ato histórico de transcendental importância para a sociedade enquanto país. Mas, isto sim, se fundam em eventos de difícil ou impossível demarcação histórica, que geralmente dissolvem nacionalidade e modernidade, apontando para ações de caráter muito mais “arcaico” ou “elementar”. Daí sua universalidade. De fato, os valores das festas da desordem não são mais os das fábricas, escolas, mercados, bancos e do consumo em geral, mas os da regra de reciprocidade, do contato direto entre pessoas, das harmonias engendradas pelo canto e pelas rimas, das interdependências morais entre ricos e pobres, vistos, não como força de trabalho a ser regida pelas leis da oferta e da procura, mas como pessoas, como membros de uma mesma comunidade moral e, por isto, com o poder de abençoar e maldizer. (FROTA, 1987, p. 31-32).

As brincadeiras populares se caracterizam como representações dramáticas relacionadas a determinadas datas e geralmente estão associadas às cerimônias religiosas de origem católica, de matriz africana, entre outros. Há nessas manifestações a presença da música,



através de cançonetas, toadas e loas, tocadas com instrumentos como a rabeça, o ganzá, o pandeiro, o reco-reco, entre outros. Além da música, estão presentes a dança, os elementos teatrais e performáticos. A visualidade se faz através dos figurinos dos integrantes dos grupos. Vários folguedos foram retratados na exposição Brasil, Arte Popular Hoje, como o Bumba-meu-boi, o Reisado, o Maracatu, entre outros. Inúmeros desses registros estão presentes no Catálogo desenvolvido no período em que a mostra estava no Grand Palais, França. No entanto, a exposição que localizamos hoje no CCSF não apresenta as mesmas obras. Por falta de uma catalogação adequada não foi possível identificar se todas as obras que foram expostas nos outros lugares chegaram ao CCSF e se chegaram e não permaneceram no espaço. Ao comparar as imagens do Catálogo e a realidade da exposição nos dias atuais há diversas incongruências e lacunas. Ainda assim, é possível encontrar trabalhos referentes aos folguedos, como o Bumba-meu-boi, o Reisado e outras manifestações como o Cavalo Marinho e o Boi de Reis. Ainda estão presentes no espaço expositivo obras com referência ao Maracatu, já outros referentes ao boi e ao Reisado continuam na reserva técnica. Há também no ambiente da reserva técnica inúmeras obras sem identificação e sem nenhuma menção nos catálogos encontrados. De toda forma, ficamos com algumas figuras do boi, algumas obras do Mestre Nino, o Chapéu do Auto Popular Guerreiros, a xilogravura do Cavalo Marinho, e outros vestígios de alguns folguedos, além das obras da reserva técnica e a esperança de entoar outros sons além do sino e deixar os feixes de luz iluminar o recinto.

Os artistas que contemplam o acervo e tratam dos folguedos são oriundos da experiência com outros mestres, das terras de romaria ou da tradição de animar as brincadeiras. Inúmeros são os artistas que compõem o acervo e contaram essas outras histórias. Dentre eles, serão destacados neste subitem os artistas Amaro de Freitas, Nino (João Felix da Silva), Manoel Eudócio, Manuel Graciano, Capitão Luís Pereira, Cícera Lira (Cícera Fonseca da Silva) e Cícera do Barro Cru. Amaro Francisco Borges é natural de Bezerros, Pernambuco e é irmão do também xilogravador J. Borges (PEIXOTO,1980). No Catálogo da exposição da década de 1980, consta 108 a produção de J. Borges, mas hoje



encontramos expostas as xilogravuras de Amaro F. Borges, o que levanta a hipótese dessas obras terem passado algum período na reserva técnica. No acervo também há obras de Amaro em preto e branco, atualmente expostas na seção dos cordéis. Comumente chamado por Nino, João Cosmo Felix é natural de Juazeiro (CE), nascido em 1920. Seu trabalho com esculturas é marcado pela criação de brinquedos para crianças, colocados à venda no mercado do Município de Juazeiro. Em decorrência de um incêndio no local em que trabalhava, passou a desenvolver obras em pedaços de madeira de imburana. (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980). Na arte de Nino o material principal é a madeira. Em monoblocos, o artista esculpia pássaros, bois, elefantes, bois macacos e cenas de rituais, como casamentos e Reisados. Antes de trabalhar com a madeira, foi cortador de cana e ferreiro. (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980). A lida nas plantações canavieiras é ou já foi a realidade de muitos brincantes. Apesar de não haver nenhuma menção de Nino como brincador, essa era uma das profissões presentes nas histórias desses artistas populares. Sua escola, assim com o a de outros artistas que viveram em terra de romaria, procede de experiências que o universo de cunho turístico e religioso tinha a oferecer, onde:

A peculiaridade dos que fazem arte em terra de romaria - pelo menos em Juazeiro e Canindé - encontra - se na ausência quase total de características representativas de uma maior identificação com a realidade própria dessas terras. As figuras em barro cru, pintadas a tinta de água, de Cândido e Armando, em Cachoeira, estão muito próximas das de Cícera Lira, Cícera Araújo e Cassiana, na forma, matéria-prima e maneira de produzir. As barcas de Exu, de uns, e os reisados, de outros, lembram os folguedos, as cores locais da mitologia. Franciner, Francildo e Dedé - membros de tradicional família de santeiros - por certo exerceriam esse mesmo ofício, como seus parentes e outros companheiros, fora de Juazeiro e de Canindé. Zé Duarte, Nino e Noza, abrindo caminho há mais ou menos tempo, atendem ao mercado regional, folclorizado pela demanda do primitivo, do pitoresco. (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980, p. 227).



Além de Nino, outros artistas que tiveram uma produção ligada ao Reisado como Cícera Lira (Cícera Fonseca da Silva), Cícera do Barro Cru (Cícera Maria de Araújo) e Manuel Graciano. Nino apresenta as obras explicitamente relacionadas ao Reisado, enquanto a produção de Cícera Lira apesar de ter certa relação com o Reisado e dragões inspirados em folhetos de cordel, logo migra para a confecção das máscaras policromadas. É esse trabalho com as máscaras que está presente no acervo de arte popular da CCSF.

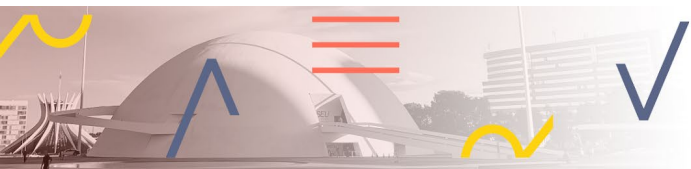
Em relação ao trabalho de Cícera do Barro Cru (Cícera Araújo), conhecida assim por não queimar suas peças, o processo de criação das obras começa pela busca do barro, seguida pela preparação e modelagem, finalizando com a secagem ao sol por vários dias. Os temas das obras também se relacionam com o Reisado, com um cromatismo vibrante. (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980). As duas artistas são oriundas da cidade de Juazeiro do Norte/CE, e a tradição do Reisado é muito característica do Cariri Cearense, englobando os municípios de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha. No entanto, apesar de citadas aqui, a produção ligada ao registro do Reisado não consta na coleção. É importante mencionar que essas duas mulheres trabalhavam com esse tema, mas que não foi explorado pelo olhar curatorial. No caso de Manuel Graciano, natural de Santana do Cariri, CE, mas que se mudou para Juazeiro do Norte, CE, quando ainda era criança, trabalhando desde cedo na produção de brinquedos e na roça. Quanto ao seu trabalho escultórico, desenvolvia “grupos com vários personagens que formam um verdadeiro conjunto escultórico com a possibilidade de permutação das figuras”. (FROTA, 2005, p. 301). Seu trabalho está relacionado às festas populares, como o Reisado e o Pastoril, porém, as obras expostas no CCSF são Presépio e Time de futebol, feitas em madeira esculpida e pintada. No livro *Pequeno Dicionário do Povo Brasileiro*, foi possível localizar o conjunto de esculturas acerca do reisado, como é mostrado a seguir.

Em uma das seções, a de número 5, da exposição original, estavam localizadas algumas obras marcadas pela figura do boi, presente em inúmeros folguedos. Hoje, essa formatação não existe com tanta força em decorrência das transformações que a exposição e o próprio acervo sofreram ao longo dos anos. O que ainda havia nesta seção



eram os registros de brincadeiras populares como o Guerreiros (brincadeira que variou do Reisado) e o Bumba-meu-boi, além dos mamulengos (teatro de bonecos) e também presépio e igrejas, relacionados à romaria, como citado anteriormente. A questão é que há artistas não identificados quando dizem respeito às igrejas e aos chapéus do Auto Popular Guerreiros. Em relação às igrejas, há apenas a informação de que são artesanatos próprios de romaria. Mas quem são esses ou esse/a artista? Além disso, muitos dos artistas que foram identificados acabaram sendo apagados pelo “tempo” e não estão mais presentes na exposição. É uma incerteza se eles ainda fazem parte do acervo. Devido a ausência de um levantamento recente, não é possível mensurar todas as perdas e a dimensão dos danos. Alguns dos que foram identificados no catálogo, foram etiquetados como desconhecidos na exposição e dessa forma permanecem até hoje. Esse é o caso do boi de Ubirajara Conceição de Almeida, natural de São Luís do Maranhão.

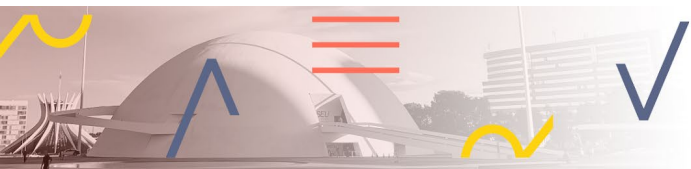
Também na quinta seção da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* havia os mamulengos do artista Capitão Luís Pereira. Hoje, eles não estão mais no espaço, e na visita realizada à reserva técnica elas não foram identificadas. No Catálogo da exposição consta que havia uma variedade de obras retratando a figura do boi, como o personagem do Bumba-meu-boi e boi misterioso, além do boneco pigmeu, cavalo, boneco duplo, burra babal, burra do mané das batatas, mané pequeno e o touro. As obras de Raimundo Nonato Braga e Camelote (José Ribamar Cotrim), Roda de Boi Cazumbá e Chapéu-Ritual do Bumba-meu-boi, também não integram mais a exposição, o motivo dessa retirada é desconhecido. Comparando o catálogo de 1990 com um arrolamento feito em 2019 pela equipe de museologia coordenada pela empresa Expomus, ratifica-se a existência dessas obras até o ano de 2019, quando ainda não havia mudado de lugar dentro do antigo convento. O artista Capitão Luís Pereira tem a sua produção ligada aos folguedos, uma vez que, segundo Coimbra; Martins e Duarte (1980, p. 84): “Capitão Pereira é o mais famoso e antigo animador de Bumba-meu-boi em Pernambuco. Nasceu em Timbaúba e chegou ao Recife em 1903, com apenas dois anos de idade”. Além de confeccionar os elementos do



brinquedo, conjunto que forma o folguedo, intitulado por ele como Bumba-meu-boi, o artista também brincava, ou seja, ele era o responsável por desenvolver as peças, além de danças. Capitão Pereira transitava entre a criação dos brinquedos e o brincar, atingindo em seu universo o campo da matéria e do intangível. E onde se encontram as obras de Capitão Luís Pereira no acervo de arte popular do CCSF?! Como dito anteriormente, até o ano de 2019, elas estavam expostas, porém foram retiradas e não foram identificadas na reserva técnica. Esses mistérios e questionamentos ocupam o espaço do antigo convento com um vazio silencioso. Por outro lado, outras narrativas perpassam a criação dos artistas e os folguedos, que ali estão representados através de trabalhos que ainda permanecem no local, com o propósito de salvaguardar tradições, seja materiais ou imateriais. A preservação desse outro patrimônio dentro daquele espaço, se perde em conflito com a narrativa oficial de um bem colonial, mas resiste por ainda contar sobre a existência de tradições brincadas e esculpidas, como as obras de artistas como Manuel Eudócio, mais um dos que representam o Nordeste e carregaram consigo uma história e um saber fazer.

Por último, finalizando o grupo dos artistas que apresentaram seus olhares e histórias sobre os folguedos há o artista Manuel Eudócio, nascido na cidade do Alto do Moura, Pernambuco, no ano de 1931. Manuel Eudócio tinha um carinho especial pela figura do boi e pelas brincadeiras. Seu trabalho possuía uma dimensão que variava de 5cm até 50cm, destacando que: “o gigante, do tipo Bumba-meu-boi, o máximo que eu faço é de altura e 50cm”. (EUDÓCIO apud COIMBRA, MARTINS E DUARTE, 1980, p. 85). No início da sua produção, Manuel Eudócio utilizava a pintura à óleo apenas no vestuário das imagens, enquanto o rosto e o corpo eram feitos em barro cru. No entanto, houve uma ocasião em que levou peças sem pintura para vender na feira e isso foi bem recebido pelo público. A partir de então, ele começou a comercializar metade da produção com pintura e a outra metade sem. As obras do artista que retratam circunstâncias cotidianas ou o catolicismo popular ainda estão preservadas no espaço expositivo, enquanto aquelas





relacionadas aos folguedos se encontram na reserva técnica, com exceção da obra Boi de Reis.

Os diversos registros, em suas inúmeras formas, nos permitem compreender histórias pouco contadas e por vezes desconhecidas, abrindo caminhos para acessar um outro universo. Nesse sentido, conclui-se sobre a necessidade de reflexão acerca das práticas curatoriais, museais e artísticas que possam promover uma abordagem mais engajada com o contemporâneo e demais narrativas, promovendo a preservação, documentação e difusão da arte popular. Olhar para o acervo permitiu localizar indícios do que pulsa acerca das performatividades, de visualizar os materiais e as texturas do brinquedo popular, de ouvir também o som dos instrumentos e ver a teatralidade das figuras dos folguedos. Nesse sentido, vê-se que é necessário compreender camadas e romper com dispositivos para alcançar memórias e identidades que contem outras histórias.

## Referências

BURITY, Glauce Maria Navarro. **A presença dos Franciscanos na Paraíba através do Convento de Santo Antônio**. Ed. Bloch Editores S. A: Rio de Janeiro, 1988.

COIMBRA, Silvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Letícia. **O reinado da lua: escultores populares do Nordeste**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

COSTA, Robson Xavier da. **A expografia e o público: visualidades populares no Centro Cultural de São Francisco e na Casa do Artista Popular de Janete Costa em João Pessoa**. 23º Encontro da ANPAP – “Ecosistemas Artísticos”, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014-old/ANAIS/simposios/simposio05/Robson%20Xavier%20da%20Costa.pdf>. Acesso em: 14/03/2022.

DESVALLÉES, A., & MAIRESSE, F. (2014). **Conceitos - chave de museologia**. São Paulo: Armand Colin; Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comitê Nacional Português do ICOM. Disponível em:



[http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Key\\_Concepts\\_of\\_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia\\_pt.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf).

FROTA, Lélia Coelho. **Catálogo da exposição Brasil, Arte Popular Hoje**. Rio de Janeiro: Editoração - publicações e comunicação LTDA, 1987.

FROTA, Lélia. Coelho. **Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, Séc. XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

POUGY, Elizabeth Bittencourt Paiva. **Entrevista in loco**. Museu do Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro. 27 jan. 2015.

GOMES, Raisal Filgueira Soares. **Histórias (não) contadas: o acervo de arte popular do CCSF e a potência dos folguedos**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Paraíba/ Universidade Federal de Pernambuco (UFPB/UFPE), João Pessoa, 2023.



## **Diagnóstico preliminar de conservação da coleção de Fotografia “Prêmio Diário Contemporâneo” da COJAN**

### **Preliminary conservation diagnosis of photography collection “Prêmio Diário Contemporâneo” of COJAN**

Renata de Fátima da Costa Maués<sup>63</sup>

Raissa Silva da Costa<sup>64</sup>

#### **Resumo**

O trabalho intitulado “Diagnóstico preliminar de conservação da coleção de Fotografia Prêmio Diário Contemporâneo da COJAN”, está vinculado ao “Projeto de pesquisa e documentação museológica do acervo de artes visuais do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas” de Belém do Pará, aprovado junto ao CNPq na CHAMADA N°40/2022 – Projeto em rede – políticas públicas para promoção da cultura. Tem como proposição realizar um diagnóstico dos procedimentos de preservação desenvolvidos com a coleção de fotografia, gerindo informações adicionais pertinentes às obras e os processos de preservação da coleção, nesse embate não só com o tempo, mas também com as adversidades de um meio ambiente desfavorável para sua guarda frente à fragilidade dos materiais constituintes, suscetíveis a inúmeras degradações. Além do diagnóstico, o trabalho busca adoções de medidas simples e adequadas para a guarda e proteção das imagens fotográficas atuando com procedimentos de conservação preventiva, higienização, organização e acondicionamento das coleções nas áreas de reserva técnica. Trata-se de uma pesquisa teórico-empírica, na qual os processos metodológicos estão pautados no levantamento bibliográfico sobre o assunto, na observação, na coleta de informações diante do ambiente, espaço físico, compreendendo os objetos museológicos como fonte documental basilar, de modo a subsidiar a construção da melhor estratégia de atuação frente aos desafios elencados no projeto de pesquisa.

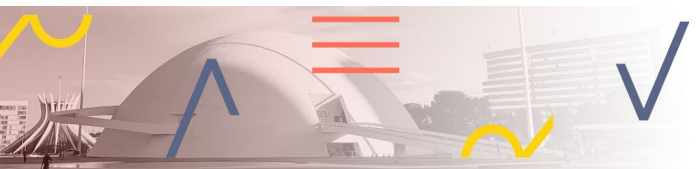
**Palavras-chave:** Conservação preventiva. Fotografia. Diagnóstico de conservação. Prêmio Diário.

#### **Abstract**

---

<sup>63</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará /UFPA. Pesquisadora do Grupo de pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia. E-mail: [recamaues@gmail.com](mailto:recamaues@gmail.com)

<sup>64</sup> Graduanda de Conservação e Restauro da Universidade Federal do Pará /UFPA. Bolsista de iniciação científica do CNPq. E-mail: [raissacosta.16@hotmail.com](mailto:raissacosta.16@hotmail.com)



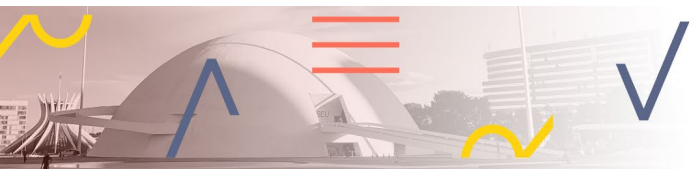
The work intitled “Preliminary conservation diagnosis of photography collection ‘Prêmio Diário Contemporâneo’ of COJAN”, is connected to “Museological research and documentation project for the visual arts collection at Espaço Cultural Casa das Onze Janelas” Belém/Pará, approved by the ‘CNPq’ at a CALLED N°40/2022’ - Network Project – public policies to promote culture. Its purpose is to carry out a diagnosis of the preservation procedures developed with the photography collection, generating additional pertinent information to the works and the preservation processes of the collection, in this conflict not only with time, but also with the adversities of an unfavorable environment for its custody in the face of the constituent materials fragility, susceptible to countless degradations. In addition to the diagnosis, the work seeks to adopt simple and appropriate measures for the custody and photographic images protection, working with preventive conservation procedures, sanitizing, organizing, and packaging the collections in the technical reserve areas. This is a theoretical-empirical research project in which the methodological processes are based on a bibliographical survey on the subject, observation, and the collection of information on the environment, physical space, including museum objects, as a basic documentary source to support the construction of the best approach to deal with the challenges listed in the research Project.

**Keywords:** Preventive conservation. Photography. Conservation diagnosis. Prêmio Diário.

### **Prêmio Diário: novos olhares sobre a coleção**

Este trabalho está vinculado ao “Projeto de pesquisa e documentação museológica do acervo de artes visuais do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas” em Belém do Pará, financiado pelo CNPq, na CHAMADA N° 40/2022 – Pró Humanidades – projeto em rede com a Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade da Amazônia (UNAMA), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIMM) da Secretária de Estado de Cultura (SECULT/PA).

O objeto deste estudo é o acervo fotográfico proveniente do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia (DFC), mas, antes de abordar sobre o que seria esse projeto, a construção do acervo, a preservação da coleção e suas respectivas



necessidades, faz-se necessário entender a trajetória da fotografia contemporânea no Pará e o porquê de conservar esse acervo, pensando em transmiti-lo às gerações futuras como referência à memória, identidade e fonte documental para outras pesquisas.

O livro “Fotografia Contemporânea Paraense – Panorama 80/90”, discorre sobre o movimento fotográfico que surgiu em Belém no final dos anos 1970 e consolidou-se na década de 1980 e 1990 com grande importância para a história da fotografia brasileira. Neste livro, Mariano Klautau Filho (2002, p. 15) mencionou que “a fotografia, mesmo carregando o peso da função documental, também foi superando esses limites, transmutando-se em múltiplas significações, revelando-se uma autêntica metáfora do tempo”. Outro autor, Rubens Fernandes Junior (2002, p. 19), afirma que a “fotografia paraense destaca-se na produção contemporânea brasileira porque foi o movimento que soube incorporar as diferenças internas e atingir uma dimensão social, cultural e política, que nenhuma outra região do país conseguiu”.

Logo, o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia foi um projeto nacional que ocorreu na capital paraense, o qual se realizava por meio de ações integradas da iniciativa privada, como a Vale e o Jornal Diário do Pará e pela colaboração de instituições públicas como: Espaço Cultural da Casa das Onze Janelas (COJAN) do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIMM), dentro da estrutura da Secretária de Estado de Cultura (SECULT/PA) e o Museu de Artes da Universidade Federal do Pará (Museu da UFPA). Outrossim, o projeto manteve a essência dos artistas/fotógrafos da geração 1980 e 90, ao promover um projeto de arte com a exposição de fotografias que estimulava o pensamento – tanto do artista quanto do espectador – acerca do processo do desenvolvimento social, político e cultural e as possibilidades do fazer fotográfico por meio das variadas linguagens artísticas. Além disso, o evento também promovia palestras, conferências, cursos, oficinas e a aproximação dos artistas com a sociedade.



De acordo com os catálogos do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, nos anos iniciais do evento era proposta uma temática. Em 2010, o tema foi “Brasil Brasis”; em 2011, “Crônicas Urbanas”; em 2012, “Memórias da Imagem”; em 2013, foi “Cultura Natureza”; em 2014, houve uma exceção, com tema aberto, que gerou uma grande diversidade de obras e muitos inscritos. Já em 2015, a temática estabelecida retornou com “Tempo Movimento”.

Em 2016, Belém completava 400 anos, logo, na intenção de homenagear a capital paraense, a curadoria dividiu a mostra em duas partes, sendo a primeira parte a oficialização do lançamento da Coleção Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, com obras doadas e premiadas nas edições anteriores que demonstravam os frutos da relação da produção de vários lugares do Brasil com a produção local. A outra parte da exposição, intitulada “Belém: Ressacas, Heranças”, contava com artistas convidados que tivessem obras que abordavam a memória e o espaço urbano da cidade (Klautau Filho, 2016).

Os tabloides da mostra (disponível no site do DCF) comunicam que no ano de 2017 a provocação temática foi “Poética e Lugares do Retrato”, e no ano seguinte foi “Realidade da Imagem, História da Representação”. No ano subsequente foi a edição comemorativa dos 10 anos do evento, intitulada “Interseções 2010/2019”, a qual tinha a intenção de trazer à tona a reflexão entre o Brasil que tinha sido retratado na primeira edição, com o tema “Brasil Brasis”, e como as paisagens, identidades, contextos sociais, naturais, culturais, políticos se manifestava no Brasil de 2019 (Klautau Filho, 2019).

Em entrevista cedida, Mariano Klautau Filho, artista, doutor em artes visuais e o curador geral do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia desde a sua primeira edição, informou que em 2020 e 2021, contexto pandêmico da COVID-19, foi possível realizar a exposição presencial no “período entre ondas”, aplicando os protocolos adequados para evitar a contaminação. Para possibilitar o acesso da sociedade, as mostras curatoriais da temática “Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos” (2020) e “Desejos Pessoais e



Pulsões Coletivas” (2021), foi elaborado um *tour* virtual das respectivas edições, o qual ainda está disponível no site do DCF. No ano de 2022, segundo o curador geral, não houve a mostra porque a premiação passava por uma fase de reestruturação, mas há pretensões de que a mostra retorne em 2023/2024.

Em relação à construção da coleção, Mariano Klautau Filho (entrevista, 2023) explicou que desde a primeira edição, uma das condições do edital era a incorporação da obra premiada ao acervo do Museu da UFPA, e que, a partir da terceira edição (2012), houve a expansão do projeto e o local de exposição dos premiados passou a ser o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, portanto, a partir de 2012 as obras premiadas passaram a integrar o acervo da COJAN, e o Museu da UFPA, por sua vez, passou a ser o local da individual do artista convidado. Acerca das obras doadas, Mariano Klautau Filho informou que por volta de 2014, 2015 iniciou um processo muito orgânico de entrar em contato com artistas que tivessem participado de edições anteriores, para solicitar a doação de obras, com a intenção de formar uma coleção de nível nacional que fosse tão diversificada e plural quanto a arte contemporânea é, sendo esta, de algum modo, fora dos padrões formais e documentais da fotografia.

A coleção, construída há quase uma década, conta com a produção de artistas/fotógrafos de todas as regiões. Posto isto, o acervo apresenta-se de forma heterogênea, por possuir fotografias digitais, coloridas, esmaecidas ou preto e branco, as quais se diferenciam pelo tipo de papel que foram impressas e suporte em que estão fixadas, além da forma de montagem que, por vezes, fogem das molduras convencionais, apresentando-se como livro de artista, lambes e instalações, depositadas em áreas de guarda, compartilhadas com outras coleções.

O Sistema Integrado de Museus (SIM/SECULT), desde a sua criação em 1999, vem trabalhando com o conceito de reserva técnica sistêmica, ou seja, agrega em um mesmo espaço obras provenientes de outros museus da Secretaria de Cultura que não possuem



reserva técnica para salvaguardar seus acervos. Desse modo, as coleções são organizadas conforme sua tipologia e material constituinte, coabitando o mesmo espaço físico.

Ao longo desses 24 anos de fundação do Sistema, houve um aumento significativo de obras que foram anexadas aos acervos por meio de doação, comodato, empréstimo e incorporação. Com essa expansão, tornou-se inviável guardá-los nos espaços inicialmente definidos para área de guarda. Em virtude disso, foi necessário ampliar os espaços de reserva, sendo algumas salas do Museu do Estado do Pará (MEP) direcionadas como salas de armazenamento, para acomodar o quantitativo de acervo. Atualmente, a própria coleção do DFC, da qual tratamos neste artigo, está situada na área denominada reserva técnica provisória, sala que não foi planejada para a função de guarda, o que reflete diretamente sobre as obras, pois estas já vêm apresentando algumas alterações, possivelmente resultantes das condições ambientais e do microambiente.

Em vista disso, o objetivo geral deste trabalho é obter informações sobre essas alterações, por meio da análise visual associada ao suporte bibliográfico, para atingir os objetivos específicos calçados na análise da composição da obra, diagnóstico preliminar do estado de conservação e na avaliação das possíveis causas de degradação do acervo fotográfico, com o propósito de gerir informações sobre o comportamento de sua materialidade para a construção de medidas de preservação simples e viáveis.

Conforme Filippi *et al.* (2002, p. 35), o conhecimento a respeito dos materiais componentes da coleção subsidia a análise do estado de conservação das coleções. Para tanto, é necessário compreender como agem as causas de deterioração sobre o acervo, “[...] para poder estabilizá-los, acondicioná-los, restaurá-los, quando necessário, e submetê-los ao melhor microclima, assegurando assim maior tempo de permanência da imagem”.

Diante desses desafios, a vivência com a coleção nos levou a refletir sobre o sistema de armazenamento, área de guarda, embalagens, os tratamentos de limpeza e higienização,





assim como as condições ambientais, os processos de estabilização e recomendações para o manuseio e acesso à coleção.

## Metodologia

O tipo de pesquisa empregada neste trabalho foi teórico-empírico. Trata-se de uma abordagem qualitativa, onde a coleção Prêmio Diário foi estudada e tratada na dinâmica do contexto e na vivência dos trabalhos desenvolvidos na reserva técnica, associada ao suporte bibliográfico, tendo por referência os Cadernos de Conservação Preventiva publicados por Froner e Souza (2008), os quais abordam questões acerca de conceitos e critérios de conservação, reconhecimento de materiais que compõem o acervo e controle ambiental. Outra referência importante são os Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica publicados pela Funarte (2004), que discorrem sobre a preservação da imagem fotográfica, estabelecendo parâmetros e diretrizes frente aos procedimentos de deterioração das imagens analógicas em suportes tradicionais e os processos de sensibilidade específica para as cópias digitais e de impressão.

A pesquisa buscou a construção de um diagnóstico preliminar a respeito da coleção, possibilitando, desse modo, a percepção da situação, os desafios e estratégias de ação a serem enfrentados pela equipe do projeto diante dos dados observados. Para Chizzotti:

O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito-observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes significado. O objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações. (CHIZZOTTI, 2010, p. 79).

Nesse processo de trabalho foram utilizados como instrumentos de coleta de dados a entrevista não diretiva com o curador da mostra, que nos possibilitou inúmeras



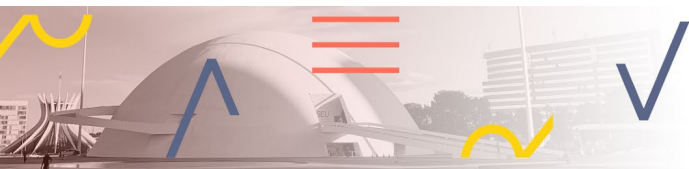
informações das várias edições do Prêmio Diário, as concepções curatoriais, a construção de cada mostra com a presença de curadores externos, a doação das obras e a participação dos artistas. Além disso, a dinâmica da pesquisa pautou-se nas ações cotidianas, com a análise das obras, o registro fotográfico, a atualização dos laudos de conservação e os procedimentos de higienização mecânica e química, de acordo com a necessidade observada em cada peça.

Paralelo a isso, demos início à análise do macroambiente da instituição, observando as instalações físicas da sala na qual o acervo estava guardado e, posteriormente, o microambiente. Froner e Souza (2008) esclarecem que na análise do microambiente são observados o tipo de mobiliário (mapotecas, estantes, armários), os sistemas de organização das obras e de que forma essas obras se comportam frente às alterações ambientais (umidade, luz, temperatura, poeiras e particulados), a forma como são organizados e os possíveis riscos provocados por vibração, atrito, empilhamentos e impactos físicos, além de observar também a característica de sua materialidade.

A análise do microambiente foi direcionada para o mobiliário de acondicionamento, para a análise individual de cada fotografia da coleção do Prêmio DCF, observando assim a sua constituição material, o tipo de montagem e as alterações que a acometeram.

Após o levantamento do diagnóstico preliminar as informações foram organizadas em tabelas que resultaram em gráficos sobre a tipologia das obras, o quantitativo e o estado de conservação do acervo.

Em relação ao diagnóstico do macro e microambiente da reserva técnica provisória, utilizou os parâmetros sugeridos pela literatura, considerando os recursos disponíveis para—recomendar alternativas assertivas para sanar ou minimizar as alterações identificadas.



## Resultado e discussão

O estado de conservação preliminar das obras foi definido a partir de uma análise visual individual do acervo. Nesse sentido, as obras com estado de conservação “ótimo” são as que apresentaram apenas sujidades superficiais; as classificadas como “bom” foram as que tinham danos ou alterações pontuais, os quais podiam ser retificados por meio da higienização ou que não interferia na percepção da obra, como pequenas manchas, descolamento nas extremidades da fotografia sobre o suporte, pequenos pontos de fungos, riscos, leves abrasões, afundamentos pontuais.

O acervo categorizado como “regular” foram os que apresentaram danos ou alterações maiores, os quais não podem ser atenuados facilmente pela higienização e, por vezes, sendo até um empecilho na percepção da obra. Em relação às obras com estado de conservação “ruim”, são aquelas que os danos e alterações foram graves a ponto de impedir a exposição da obra. Portanto, após avaliação da Coleção de Fotografias, o Gráfico 1 ilustra o estado de conservação preliminar, sendo 72% “ótimo”, 13% “bom”, 10% como “regular” e 5% como “ruim”.



## ESTADO DE CONSERVAÇÃO

■ bom ■ ótimo ■ regular ■ ruim

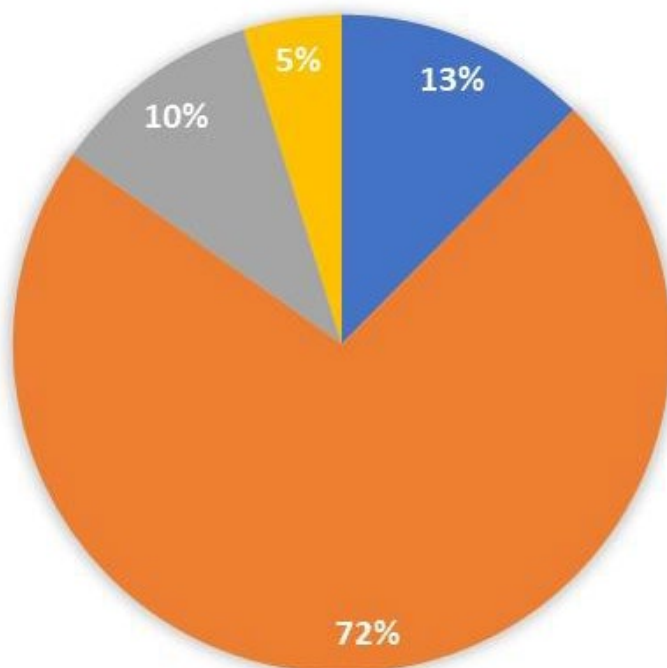


Gráfico 1: Estado de conservação das obras da Coleção Prêmio Diário.

Os danos/alterações encontrados podem ser relacionados à classificação de fatores sugerido por Souza e Froner (2008), dessa forma, o fator químico está relacionado às sujidades superficiais, manchas que podem estar relacionadas “a acidificação [...] caracterizada nos materiais celulósicos pelo aparecimento de manchas marrons, amarelecimento” (SOUZA; FRONER, p. 19, 2008). Enquanto o fator ambiente, vinculado à umidade e temperatura, influencia a característica higroscópica do acervo, gerando danos relacionados à variação de tamanho (dilatação e contração), provocando ondulações/abaulamento e descolamentos. Além disso, indiretamente, o excesso de umidade influencia o fator biológico, com a proliferação pontual ou generalizada de fungos.



Outrossim, foram observados outros danos, devido ao manuseio inadequado de obras (ausência de luvas que deixam marcar de dedos no verso da obra) e montagem de obra com materiais de qualidade inferior, como Eucatex e papel paraná.

Em relação à composição do acervo por unidades de objetos e/ou fotografias, que foram avaliados para obter o diagnóstico preliminar do estado de conservação, o Gráfico 2 mostra que há um livro de artista de Véronique Isabelle, 24 lambes que compõem a obra Coletivo Garapa; e 290 fotografias que se diferenciam em dimensão, técnica, suporte de impressão, tipo de impressão e montagem.

Sobre as instalações, há uma diversidade. A obra de Carlos Dandoriam é composta por um vídeo e 36 lambes, enquanto as obras de Marcos A. F. e Daniele Cavalcante são compostas por 12 fotografias e um vídeo; Ana Lira compõe o seu trabalho com um livro de artista e uma fotografia; a produção de Francilins Castilho resulta em um livro de artista e uma vela e, por fim, a composição de Julia Milward constituída de oito fotografias e oito placas de metais, denominadas pela artista como placas patrimoniais.

Apesar das diferentes tipologias que integram a Coleção de Fotografia, a materialidade predominante das obras é de origem orgânica, especificamente de materiais celulósicos, com características higroscópicas (SOUZA; FRONER, 2008).

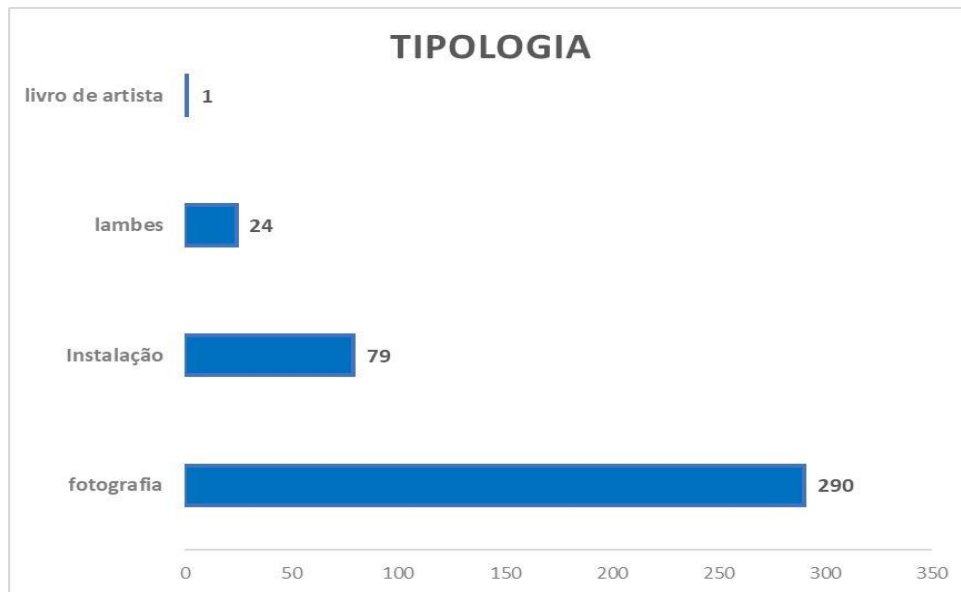


Gráfico 2: Tipologia do acervo avaliado no diagnóstico preliminar do estado de conservação.

Na análise do microambiente da reserva técnica provisória (Figura 1), observam-se obras que utilizam invólucro de TNT branco, na função de gerar uma proteção a mais. Porém, o mobiliário não é o ideal, visto que as obras nas estantes se encontram sobrepostas, potencializando os riscos de contaminação por contato e danos físicos como amassamento, abaulamento, entre outros.

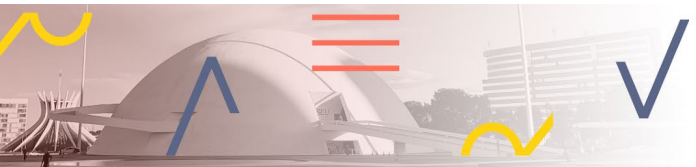


Figura 1: Estantes em que as obras estão acondicionadas.

Outra questão observada foi a respeito de uma possível incompatibilidade de materiais, ao aplicar betume sobre o piso de tijoleira (material poroso), resultando no destacamento do betume aplicado que se tornou um material pulverulento, o qual depositava-se sobre as estantes e invólucros que acondicionam as obras (Figura 2A-B).

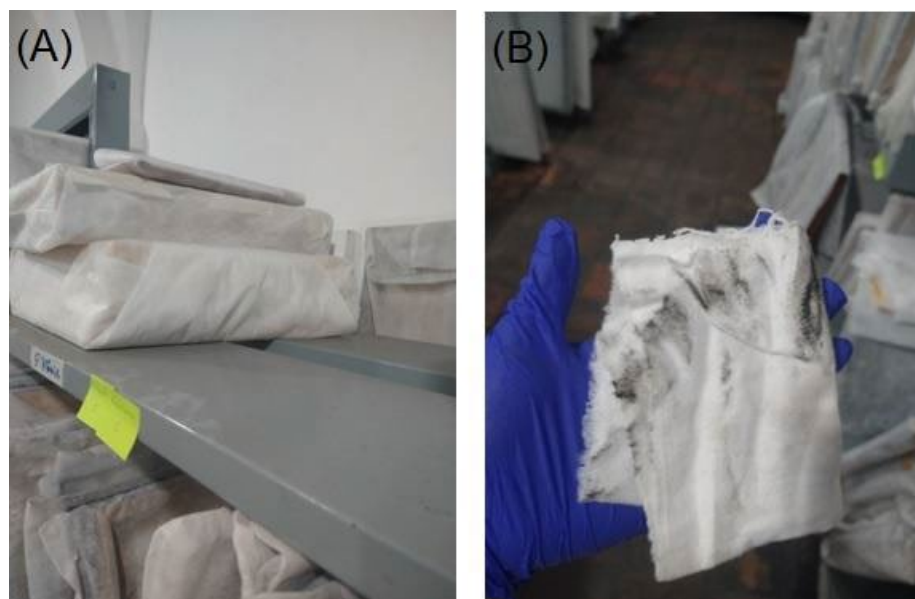


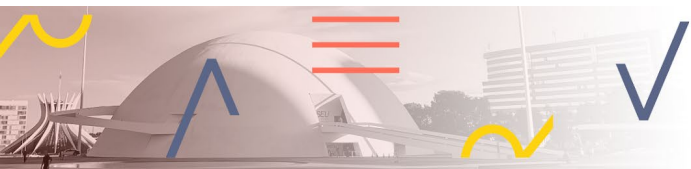
Figura 2: (A) Prateleira da estante cheia de sujidades superficiais e pó do betume; (B) Flanela úmida em álcool 70% utilizada para higienizar a prateleira.

A conservação da fotografia é um assunto bastante complexo, que envolve os processos de deterioração relacionados aos fatores inerentes e externos aos materiais fotográficos. Para Filippi *et al.* (2002, p. 17), a estabilidade física e química da fotografia está diretamente associada com as condições ambientais em que estão inseridas. O meio ambiente tem um papel preponderante e pode:

[...] funcionar como agente acelerador ou retardador do processo de deterioração fotográfica. Daí a necessidade de um microclima propício para a preservação dos materiais fotográficos, no qual será possível a prevenção e a inibição de processos destrutivos, característicos da estrutura de todo material fotográfico, independente do suporte e da camada formadora da imagem (FILIPPI *et al.*, 2002, p.17).

Em síntese, é imprescindível para o conservador/pesquisador conhecer as condições do meio ambiente em que o acervo se apresenta, quais são as variações observadas e de que maneira tais condições podem afetar a conservação dos materiais, desencadeando ou não processos de deterioração.





O equipamento utilizado para o monitoramento de umidade e temperatura dentro da reserva técnica provisória era um termo-higrômetro, aparelho que media apenas pontualmente os valores, porém não registrava os dados acerca de temperatura e umidade, impossibilitando o planejamento de um programa de monitoramento do meio ambiente, pois inviabiliza aplicar as orientações de Souza (2008, p. 7): “uma vez coletados, organizados e tratados esses dados, é então possível planejar um controle ambiental efetivo”.

As referências sobre a conservação de fotografias apontam condições de temperatura dentro dos parâmetros de 15 a 22°C e a umidade relativa entre 30-50% (JÜRGENS, 2004), condições estas consideradas ideais para outros países, mas, no entanto, extremas para a região amazônica, visto os modestos recursos existentes para as áreas da cultura e patrimônio, e para investir na preservação das coleções museológicas e em um sistema de climatização que alcance tais parâmetros. Em vista disso, e levando em conta que as obras compartilham espaços de guarda comuns com outras obras de materialidade diversa, consideramos importante estabelecer padrões e condições viáveis que sejam confortáveis a diversos tipos de materiais.

Como foi observado anteriormente, a composição do acervo, constituída de fotografias digitais, são majoritariamente composta por materiais celulósicos. Dessa forma, as orientações de conservação preventiva para esse material informam que “a umidade ambiental elevada (acima de 70%) acelera a degradação química e o desenvolvimento de microrganismos [...] e os ambientes mais frios, em torno de 20 a 25°C, são mais indicados” (SOUZA; FRONER, 2008, p. 18). Logo, a temperatura de 23,7°C (Figura 3) está adequada para a guarda da coleção, e dentro dos limites considerados moderados, igualmente apropriado para outros materiais presentes no mesmo ambiente.

Outrossim, não se pode pensar em umidade sem associá-la à temperatura, visto que esses fatores devem ser sempre considerados juntos, sendo assim, para conseguirmos



melhorar o espaço de guarda, recomenda-se a troca imediata do sistema de refrigeração que se encontra ultrapassado, e que já vem apresentando falhas, por um sistema moderno e inteligente, que atue efetivamente controlando a temperatura dentro de parâmetros moderados, entre  $22$  e  $23 \pm 2^{\circ}\text{C}$  para a região.

A umidade relativa (UR) do ambiente é um ponto desafiador, pois a cidade de Belém, na qual está localizada a reserva técnica provisória, é muito úmida e apresenta constantemente um percentual de UR entre 70 a 90%. Logo, para atenuar os valores na sala, havia dois desumidificadores instalados, mas a cubagem da sala era superior à capacidade dos equipamentos, e a umidade relativa do ambiente acabava ultrapassando 70% (Figura 3), aumentando a probabilidade de proliferação de fungos e tornando algumas obras suscetíveis a esse tipo de infestação e a danos relacionadas à característica de higroscopicidade dos materiais (SOUZA; FRONER, 2008). Sobre o nível de umidade nos ambientes de armazenamento, Kennedy e Mustardo (2004) também destacam que os índices elevados de UR possibilitam o desencadeamento de reações químicas que levam à degradação dos materiais fotográficos, fragilizando a imagem e o suporte de papel, o que reafirma a necessidade de um controle ambiental efetivo para a permanência da coleção.



Figura 3 - Termo-higrômetro com temperatura ambiente e umidade relativa.



Diante do exposto, as sugestões de procedimentos para colaborar com o espaço da reserva técnica provisória e com o estado de conservação da Coleção Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, seriam procedimentos para um planejamento de controle ambiental mais efetivo, como a inserção de equipamentos que registrem a temperatura e umidade (*dataloggers*) em períodos que possuem intervalos regulares, para que possam ser coletados, organizados e analisados. Neste sentido, discutir a inserção de mais um desumidificador no espaço, para atingir os parâmetros em torno de 60 a 65% de umidade relativa, como também a substituição do sistema de refrigeração que não atende às necessidades para a preservação do acervo.

Como foi observado anteriormente, o procedimento de aplicar o betume sobre as tijoleiras deverá ser suspenso, pois provoca a incompatibilidade de materiais, gerando a pulverulência, que se torna sujidades em potencial para as obras. Por fim, o desenvolvimento do trabalho observou que para melhorar o estado de conservação das obras é necessária a higienização efetiva, pautada sobre uma periodicidade na manutenção da coleção, com vistorias constantes.

### Considerações Finais

Os resultados apontam questões urgentes e necessárias para a preservação do acervo de fotografia, destacando a necessidade de um monitoramento efetivo do ambiente, uma manutenção periódica do acervo, melhoria das condições dos espaços físicos e dos mobiliários de acondicionamento, instalações de equipamentos e a necessidade de ampliar o quadro funcional, investir na formação e valorização de profissionais que atuam diretamente com as coleções museológicas.

Por fim, a intenção inicial de fazer um diagnóstico preliminar do estado de conservação da Coleção Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, obteve êxito, por meio da



abordagem teórica e empírica, resultando em apontamentos pertinentes, que direcionam a possíveis melhorias, de acordo com a realidade, recursos humanos e financeiros disponíveis pelo Sistema Integrado de Museus e Memoriais e pelo projeto de pesquisa e documentação museológica do acervo de artes visuais.

## Referências

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências Humanas e Sociais**. 11. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia C. **Como tratar coleções de fotografias**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FRONER, Yacy-Ara; SOUZA, Luiz Antônio. **Tópicos em Conservação Preventiva – 3**. Belo Horizonte: LACICOR; EBA; UFMG, 2008.

JÜRGENS, Martin. Preservação de cópias digitais em arquivos e coleções de imagens. In: ZÚRIIGA, Solange; BARUKI, Sandra (org.). **Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica**, n. 5. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

KENNEDY, Nora; MUSTARDO, Peter. Preservação de fotografias: Métodos básicos para salvaguardar suas coleções. In: **Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica**, n. 2. [organização do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte]. 3. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

PARÁ. Secretaria de Estado de Cultura. **Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90**. Belém: SECULT, 2002.

PRÊMIO Diário Contemporâneo de Fotografia. **Tabloides**. Disponível em: <https://dcf.dol.com.br/tabloides/>. Acesso em: 13 jul. 2023.

PRÊMIO Diário Contemporâneo de Fotografia: Brasil Brasis/Mariano Klautau Filho... [et al.]. Belém: Diário do Pará, 2010. 138p. il.

PRÊMIO Diário Contemporâneo de Fotografia: crônicas urbanas. Mariano Klautau Filho... [et al.]. Belém: Diário do Pará, 2011.

PRÊMIO Diário Contemporâneo de Fotografia: crônicas urbanas. Mariano Klautau Filho... [et al.]. Belém: Diário do Pará, 2011. 156p.



PRÊMIO Diário Contemporâneo de Fotografia: cultura natureza / textos Mariano Klautau Filho, Maria Helena Bernardes, Andréa Feijó e Val Sampaio. Belém: Diário do Pará, 2013.

PRÊMIO Diário Contemporâneo de Fotografia: Memória de imagem. Mariano Klautau Filho... [et al.]. Belém: Diário do Pará, 2012.

SOUZA, Luiz Antônio. **Tópicos em Conservação Preventiva – 5**. Belo Horizonte: LACICOR; EBA; UFMG, 2008.

SOUZA, Luiz Antônio; FRONER, Yacy-Ara. **Tópicos em Conservação Preventiva – 4**. Belo Horizonte: LACICOR; EBA; UFMG, 2008.

V PRÊMIO Diário Contemporâneo de Fotografia [textos Alexandre Santos, Rubens Fernandes Junior, Mariano Klautau Filho, Marisa Mokarzel]. Belém: Diário do Pará, 2014.

VI PRÊMIO Diário Contemporâneo de Fotografia: tempo movimento. Klautau Filho Mariano (org.). [textos Livia Aquino, Mariano Klautau Filho e Philippe Dubois]. Belém: Diário do Pará, 2015.

VII PRÊMIO Diário Contemporâneo de Fotografia: coleção prêmio diário contemporâneo de fotografia: mostra Belém - ressacas, heranças/organização Mariano Klautau Filho (org.). [textos Mariano Klautau Filho]. Belém: Diário do Pará, 2016.



## Deslocamentos Performáticos: Minas Gerais como um Vetor Descolonizante

## Desplazamientos Performáticos: Minas Gerais Como Vector Descolonizador

Yacy-Ara Froner <sup>65</sup>  
Francesco Napoli <sup>66</sup>

### Resumo

O que fica da performance? Como desviar a discussão conceitual sobre performance para fora da narrativa euro-estadunidense que se impõe? Como inserir a memória de um tipo de arte que produz dispositivos descolonizantes em uma estrutura sistêmica das artes que é produto da própria colonialidade? A partir da nossa perspectiva de artistas/pesquisadores mineiros, discutimos os modos de apropriação de artistas deslocados do eixo Rio de Janeiro/São Paulo, compreendendo Minas Gerais como um vetor de comunidades de artistas da performance que têm pouca visibilidade epistemológica e não frequentam o campo das discussões e teorias das artes. A partir da tese de Tadeu Chiarelli, em “Arte Internacional Brasileira” (CHIARELLI, 2002), segundo a qual no Brasil as mulheres protagonizam movimentos artísticos de modo antecipado, entendemos que tal movimento descolonizante, característico da arte brasileira, vai além de romper com aspectos do patriarcado, se estendendo para outros deslocamentos que são sempre re-apropriações e entendendo também que a re-performance (FREITAS, 2022) é o próprio movimento da memória no tempo presente, problematizamos a fragilidade da memória recente da performance na era digital e como os editais e as demais iniciativas institucionalizadas de fomento artístico lidam com esta memória.

**Palavras-chave:** Performance. Descolonização. Memória.

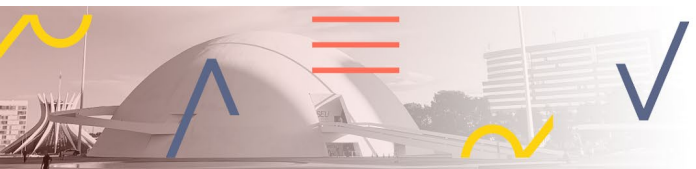
### Resumen

¿Qué pasa con la performance? ¿Cómo desviar la discusión conceptual sobre la performance fuera de la narrativa euroamericana que se impone? ¿Cómo insertar la

---

<sup>65</sup> Professora titular de História da Arte na UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais. Pós doutora pela USP – universidade de São Paulo e pela International Centre For Study Of Preserv. And Restorat. Of Cult. Property, ICCROM, Itália. E-mail: yacyara.froner@gmail.com

<sup>66</sup> Professor na UNIVERSO – Universidade Salgado de Oliveira. Doutor pela UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: francesconap@gmail.com

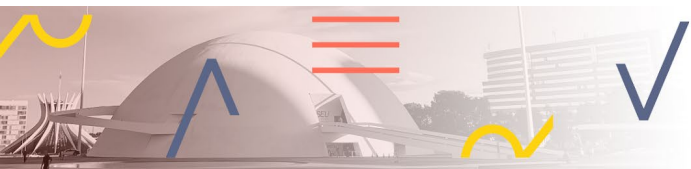


memoria de un tipo de arte que produce dispositivos descolonizadores en una estructura sistémica del arte producto de la propia colonialidad? Desde nuestra perspectiva como artistas/investigadores de Minas Gerais, discutimos los modos de apropiación de los artistas desplazados del eje Rio de Janeiro/São Paulo, entendiendo a Minas Gerais como un vector de comunidades de artistas de performance que tienen poca visibilidad epistemológica y no frecuentan el campo de discusiones y teorías del arte. Con base en la tesis de Tadeu Chiarelli, en “Arte Internacional Brasileira” (CHIARELLI, 2002), según la cual en Brasil las mujeres son protagonistas de movimientos artísticos de antemano, entendemos que tal movimiento descolonizador, característico del llamado arte brasileño, va más allá de romper con aspectos del patriarcado, extendiéndose a otros desplazamientos que son siempre reapropiaciones y también entendiendo que la re-performance (FREITAS, 2022) es el movimiento mismo de la memoria en el presente, problematizamos la fragilidad de la memoria reciente de la performance en la era digital y cómo los avisos públicos y otras iniciativas institucionalizadas de promoción artística abordan esta memoria.

**Palabras clave:** Rendimiento. Descolonización. Memoria.

### **Difundir o que não quer se fundir**

Toda forma de teorização inicia de questionamentos. Começar pelas perguntas que instigam uma investigação no campo das artes é uma forma de compreender que o sistema não é uma estrutura engessada, encerrada em sua existência datada e enclausurada em modos de pensar herméticos. Com a performance, essa realidade é ainda mais fluida, pois suas bordas se expandem para além de seu conceito e sua existência subsiste no gestual do corpo, seja no processo de contar uma história, reinterpretar um evento ou presentificar ideias. Quando o corpo fala, eis a performance. Contudo, para a arte, sua existência subsiste na intencionalidade poética; ainda que o corpo dance no espaço, não é dança; ainda que o gesto teatralize emoções, não é teatro. Se estas questões tangenciam os sentidos da performance, qual o lugar do registro, da memória e da própria permanência da performance no sistema das artes? Dessa forma,



nossa pergunta-chave é: o que fica da performance? O que fica de uma ação efêmera? Como animar, como instigar, como provocar a memória da performance? Uma ideia pode ser re-performada? Ou aquele gesto que o público, em geral, julga inusitado e hermético, se registrado por uma câmera, poderia adquirir o status de “arte” pela qualidade técnica (fotografia, direção de arte, edição etc.) do registro em vídeo? Isto seria um “vídeo de performance”? Então este vídeo que assumiria esta categoria de “vídeo de performance” seria um mediador da performance “legítima”? Ou este vídeo teria uma lógica própria que o emanciparia daquele momento irrepetível da performance *in loco* e então ele assumiria a condição de “vídeoperformance”? Seria possível diferenciar “vídeo de performance” e “vídeoperformance”? Faz sentido buscar esta categorização? Ela não seria mais uma repetição daquela mesma lógica colonizante que busca categorizar tudo? Todas estas questões vieram à tona quando da 11ª edição do festival “Durante,” (2021) que, no desejo de fomentar a cena artística em Belo Horizonte e de movimentar a memória da performance na cidade, realizou, em pleno isolamento social provocado pela pandemia de COVID 19, um festival de performance *on line*.

O “Durante,” é um evento que tem como ponto de partida a promoção de encontros improváveis entre público amplo e artistas da performance. “Improváveis”, porque a proposta parte do princípio de que a performance é um território artístico não reconhecido pela maioria das pessoas, e o projeto propõe trazer o público geral – não apenas do campo artístico, mas pessoas comuns que desconhecem a prática – para assistir a uma ação performática. Tais experiências nos fizeram vislumbrar no “Durante,” uma possibilidade de realmente causar alguma fricção no tecido social por meio da promoção, ou da provocação daquele paradoxo que dá título a esta primeira parte de nosso texto: difundir aquilo que não quer se fundir. A performance não é conhecida pela maioria das pessoas como uma possibilidade de categoria artística justamente porque ela resiste ao “enquadramento” imposto pela contemporaneidade, ela recusa fundir-se no sistema das artes, inclusive em termos mercadológicos ou de presentificação em



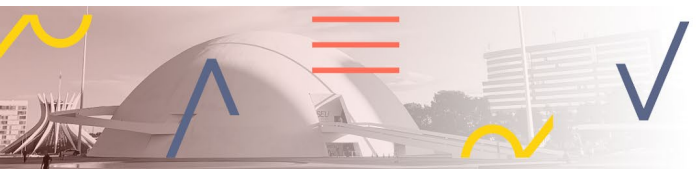


espaços museais. Como nos disse Giorgio Agambem (2009), só percebe o contemporâneo aquele que dele se afasta, ou aquele que percebe, não as luzes, mas sim a escuridão da contemporaneidade. A performance nos obriga a ter de inventar uma chave léxica, a ter de, ativamente, interpretar, perfazendo um movimento de questionamento da realidade diante de suas contradições, nos fazendo perceber aquilo que não se mostra na superfície das luzes replicantes das telas.

### **“Durante,”: um festival em busca de extraterritorialidades**

O “Durante,” é um festival de performance que realizou a sua primeira edição no ano de 2016. A ideia nasceu com Francesco Napoli, Luan Nobat e outros artistas em Belo Horizonte, que apresentaram suas performances na cidade durante um dia. Nasce da vontade artística de um coletivo, deslocado do *mainstream*, invadindo a metrópole e dela absorvendo o público das ruas, suas reações, aderências e resistências. Em alguns momentos contou com verbas de editais públicos, em outros apenas subsistiu pela vontade do grupo. Em 2021, o isolamento social nos obrigou a adequar a performance às mídias visuais, sendo esta a única possibilidade de execução do projeto patrocinado pela Lei Aldir Blanc; ao introduzir a realidade digital no programa de performance do coletivo, foram reveladas suas contradições.

Fundir-se para difundir a possibilidade de resistir à fusão, ou ainda, difundir a recusa da fusão, tanto em relação à inclusão de novas mídias quanto por meio da diversidade das criações e das reverberações com o público. Se o movimento de “enquadramento” imposto pela contemporaneidade vem carregado de colonialidade, o fato de a performance não se adequar aos suportes artísticos tradicionais, justamente pelo seu desejo de contemporaneidade, estimula as pessoas a também perfazerem tal movimento



de recusa do “enquadramento” e busca por um “sentido” que precisa ser inventado por meio de faíscas de um “giro decolonial”<sup>67</sup>.

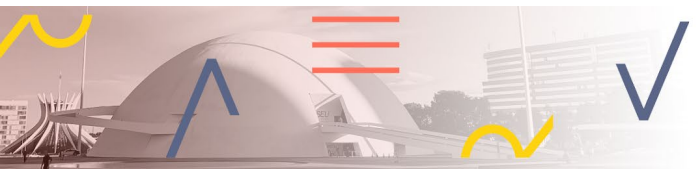
O que chamamos de “público geral” é esse público que desconhece os meandros da narrativa histórica da arte “mundial” (lê-se euro-estadunidense), mas que é capaz de se envolver e interpretar a partir de perspectivas legítimas e “descontaminadas” da arbitrariedade de tal narrativa hegemônica e, curiosamente, capaz de fazer leituras em direções descoloniais, a partir daquele atrevimento de quem transgride a gramática como uma herança da petulância como resistência dos primeiros colonizados. Não apenas a gramática, mas o gesto, o corpo, a escrita e o vestir. Dessa forma, diante do inusitado e do *no sense* da performance artística, cada indivíduo responde a partir de sua própria percepção, sua existência física na rua, pois são performáticos os corpos cotidianos. À pergunta “isso é arte?”, naturalizamos com a resposta “é arte”.

O filósofo tcheco naturalizado brasileiro, Villem Flusser (1920-1991), em um texto intitulado “Bienal e Fenomenologia” (1967), nos diz de uma espécie de “capa protetora” que utilizamos quando estamos em uma Bienal e da necessidade de retirá-la, evocando o conceito fenomenológico de *epoché*, ou seja, “a suspensão deliberada de toda explicação possível” (FLUSSER, 1967). Segundo o filósofo, devemos nos despir do excesso de conceito, história, referências e fruirmos a experiência artística de modo aberto e o “Durante,” tem como premissa central trazer para a performance justamente este público que já chega sem estas tais “capas protetoras”.

Aproximar públicos diversos – por meio da presença de educandos que refletem a heterogeneidade de nossa sociedade - da arte da performance – este território artístico que insiste em não se deixar definir por conceitos oriundos desta mesma narrativa euro-

---

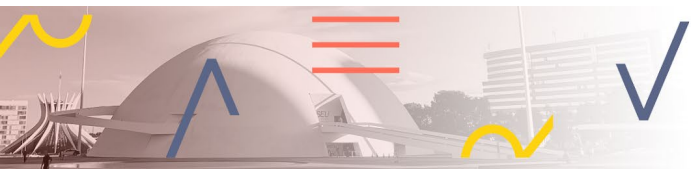
<sup>67</sup> Giro decolonial” é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade” (BALLESTRIN, 2013, p. 105).



estadunidense - se revelou uma possibilidade de “profanar” aquele sentido de “arte” que a tradição nos legou, cumprindo a tarefa descolonizante que a contemporaneidade exige. A contemporaneidade contem este paradoxo: ela impele um movimento de adesão ao seu ritmo administrado e, ao mesmo tempo nos traz a necessidade epistemológica de nos descolonizarmos. Como esta descolonização só se dá por meio de movimento, o ponto de fricção pode estar justamente neste movimento. Profanar é devolver para o uso comum aquilo que foi retirado por meio da sacralização (Agambem, 2009).

A performance, mesmo com sua imaterialidade – ou sua ausência de um produto comercializável que seja a totalidade da obra, tal como a pintura, por exemplo – tende a ser “auratizada” pelas instituições que são pressionadas pela lógica do mercado e da fetichização da mercadoria do sistema das artes. A ideia de profanação comunga da mesma metáfora da venda de indulgências no medievo, para os elementos-matéria de uma performance (a capa original do parangolé de Hélio Oiticica (1937-1980), ou a imagem congelada de *rose sélavy* de Marcel Duchamp (1887-1968), etc.) supervalorizada no mercado. Por isso, com o intuito de dessacralizar a própria performance que o “Durante,” acredita que o projeto está muito mais direcionado no movimento da ação do que nos objetos ou registros ou relatos etc. E que é necessário profana-la, isto é, é preciso trazer a performance à baila para que ela perfaça seu movimento descolonizante de deslocamento da contemporaneidade, tal qual Agamben assinala quando nos diz que pertencer a seu tempo é se deslocar dele:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (Agambem, 2009, p. 58)



A curadoria do “Durante,” se voltou para performances que fossem ações que, de alguma forma, enfrentassem seu tempo, seja por meio do corpo que vivencia o agora ou do vídeo-imagem que fricciona a realidade e que, a seu modo, também enfrenta seu tempo. Estabelecer esta relação com o contemporâneo foi um dos critérios que nossa curadoria acordou como proposta em todas as suas edições, e que nos permitiu começar a responder a nossa pergunta inicial: “o que fica da performance?”. Será que o “Bichos” de Lygia Clark (1920-1988) está mais naquele original dentro de um cubo de vidro que impede o toque ou nas reproduções que o público manuseia livremente?

Claro que esta noção não passa de uma linha curatorial que nos propusemos a seguir e não pode ter a pretensão de definir a performance. As experiências do “Durante,” nos fizeram perceber que o que fica da performance pode ser, antes de tudo, uma ideia que passa a compor o imaginário coletivo, uma memória que se propaga no caleidoscópio de referências do sorvedouro digital. Os registros, objetos, produtos etc. são todos intermédios, assim como a própria ideia que habita o imaginário afetivo das pessoas. Essa ideia de que a performance é um momento único e irrepetível, que se perde no tempo e que nunca será captado em sua fidelidade pelas câmeras é romantizada e a romantização da performance, a fetichização e a auratização são noções euro-estadunidenses, elas “descendem”, assim como nós, de um processo colonizante.

Artistas que trabalham com o risco e com o corpo, ou com o corpo riscado, ou com o risco incorporado, ou o corpo que se arrisca e risca de escuridão o céu/vitrine iluminada. Tudo pode quando o corpo se resolve e se basta. O corpo é o que nos faz perceber aquilo que a tela nos rouba. O corpo é o contato com a terra, essa que está debaixo do sapato e depois debaixo do asfalto da nossa consciência. Sendo o corpo algo de todo mundo e sendo a terra também algo que nos acolhe a todos, corpo e terra são as palavras que nos exigem que lidemos com elas a partir do nosso tempo.



Dessa forma, compreender a tela como um dispositivo para a performance, aderindo ao vertiginoso movimento no qual a realidade digital nos lança também pode ser uma forma de recusar aquela concepção romantizada da arte que sacraliza objetos, pessoas e ideias. O exercício de descolonização implica um gesto semelhante ao das performances que buscamos com as convocatórias do “Durante,” isto é, ações conscientes que partem do corpo, que está disposto a se fundir à polis e ser inevitavelmente político. Um gesto consciente de um corpo que se mostra ao mundo reinventando diferentes modos de lida para com este mundo e que se abre para o jugo de um público que já se encontra diluído na própria ação que neutraliza aquele desejo de distinção entre público e plateia que a colonialidade nos legou. Novos modos de ter experiências artísticas e de poder fazer parte delas, de dialogar sobre elas com os próprios artistas ainda em “estado de performance” logo após suas ações. Reinventar esta experiência no ambiente digital nos impeliu a aderir a seu movimento, ao mesmo tempo em que buscamos por ações artísticas que tivessem algum grau de fricção com a realidade, revelando suas contradições por meio de aproximações que Francesco Napoli, em sua tese intitulada “Abeiramentos: Performance e descolonização no Brasil Contemporâneo” chama de “abeirais” (2021).

No desejo de movimentar a memória artística da cidade de Belo Horizonte, recorreremos ao emblemático “Do corpo à Terra” (1970) esta vibração criativa promovida pelo conhecido crítico de arte Frederico Morais que movimentou e estimulou artistas a se arriscarem em suas criações em plena ditadura militar. As 11ª e 13ª edições do “Durante,” se deram por meio da promoção de uma rede de ações que aproxima artes visuais; performance; atividades de formação e reflexão, pesquisa; produção musical; radioarte e publicação, produzidos para e a partir do festival que teve como mote o “Do Corpo à Terra” 53 anos depois. O coletivo 3MPA (Três Minutos Pra Amanhã) é um grupo de formação cambiante que, além de produzir o Festival, também produz suas próprias ações artísticas com e a partir do “Durante,”. A proposta destas edições foi partir dessa



verve experimental que se permite arriscar justamente nesse território tão reprimido que é o corpo. Por meio de uma convocatória que buscou ações artísticas que, de alguma forma, dialogassem com o “Do Corpo à Terra”, essas edições do “Durante,” propuseram esta descolonização da memória por meio de aproximações entre artistas do agora com artistas das neovanguardas, e com o público “geral”, fomentando a arte feita em Minas Gerais. Uma arte que se volta para o restante do Brasil, e aparece como uma “terceira via” frente ao eixo hegemônico Rio-São Paulo. O “Durante,” se mostrou então uma possibilidade de reavivar memórias da cidade de Belo Horizonte e pensar o estado de Minas Gerais a partir de sua característica geográfica na qual enxergamos um vetor descolonizante, já que Minas se liga ao eixo hegemônico Rio-São Paulo e, ao mesmo tempo, também às regiões Nordeste, Norte e Centro oeste.

Tadeu Chiarelli, em “Arte Internacional Brasileira” (CHIARELLI, 2002), afirma que no Brasil as mulheres protagonizam movimentos artísticos de modo antecipado, o que faz com que a arte produzida aqui seja capaz de até mesmo de antecipar questões produzidas pela arte do hemisfério norte. Chiarelli vê o Brasil como um vetor descolonizante do sul global, o que nos levou a pensar Minas como um polo que fomenta um movimento descolonizante, característico da arte dita brasileira, que vai além de romper com aspectos do patriarcado, tal qual Chiarelli aponta, mas se estendendo para outros deslocamentos.

Pensamos aqui o Estado de Minas Gerais, não a partir de suas demarcações territoriais arbitrárias fruto de imposições colonizantes, mas sim Minas como a metáfora de um vetor que sintetiza a pluralidade da arte brasileira ensejando um terceiro lugar, que não é aquele da metrópole, nem aquele do colonizado que deseja ser metrópole, mas sim daquele que se descobriu em um lugar que ele mesmo inventou. Uma Minas utópica e poética que nos guiou nessa curadoria a partir de um rosário de aproximações que começamos a fazer com os trabalhos do “Durante,” de 2021 ao gerar vínculos com “Do corpo à terra”, de 1970.

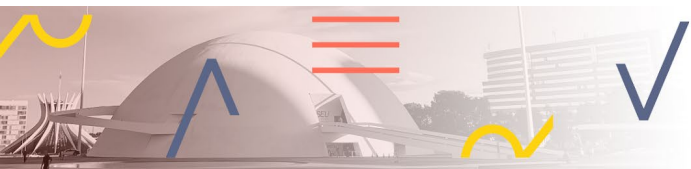


O “Durante,” nasce do desejo de desviar a discussão conceitual sobre performance para fora da narrativa euro-estadunidense que se impõe e parte do pressuposto, segundo o qual Minas Gerais desvia a narrativa rio-paulistana para um Brasil profundo, não aquele romantizado pelo modernismo, mas esse que, a seu modo, também se impõe por meio da descolonização e que irrompe na contemporaneidade. Um Brasil profundo e cosmopolita ao mesmo tempo, que nos chegou por meio da tela em videoperformances *on line*.

### **A videoperformance revelando Minas Gerais como vetor descolonizante**

O que acontece com um festival que sempre aconteceu de modo presencial e, abruptamente se vê obrigado a acontecer virtualmente, passando de um mini festival de performance para um grande festival de videoperformance? Shima, artista visual que integrou a curadoria de 2020/2021, foi o primeiro a levantar a questão da diferença entre “vídeo de performance” e “videoperformance”. Concordamos que o primeiro seria uma ação filmada, normalmente em plano sequência, onde o foco seria a própria ação e a câmera seria apenas um meio de registrar aquilo que é o cerne da proposta – por conseguinte, “videoperformance” seria um trabalho que se apropriaria de modo mais incisivo dos recursos audiovisuais, tais como edição, efeitos etc.

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 utilizados em registros de performances – que documentam aquele aqui-agora – e em videoperformances – que se apropriam do próprio dispositivo tecnológico de modo ativo,



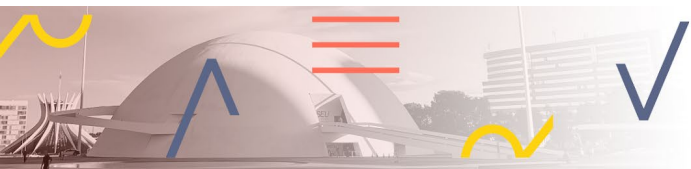
o trazendo para o trabalho de modo que a imagem final explicita tal apropriação – perdeu a nitidez. A experiência com a convocatória que nos colocou em contato com 170 propostas de videoperformance do Brasil inteiro em 2021 nos mostrou trabalhos que, cada uma a seu modo, conseguem contornar os limites entre “videoperformance” e “vídeo de performance”, ressignificando este suporte a partir de suas realidades.

Entretanto, em um contexto digital a arte se vê impelida a se adequar ao suporte digital. A tela passa a ser a nova “moldura” e toda a liberdade que a arte conquistou, ao se apropriar da própria vida a partir da década de 1960, se vê obrigada a se adequar ao dispositivo eletrônico, isto é, à tela. A videoperformance, ao lidar com esse dilema, reinventa os modos de apropriação e, como coloca Celso Favaretto, “perlabora”, no sentido psicanalítico, os modos de apropriação da modernidade:

Ao mesmo tempo, há um modo de existência imposto que tende a silenciar tudo aquilo que não se encaixa em sua estrutura. Na vida cotidiana há um aparente silêncio e, por meio da arte, pode-se ouvir melhor os gritos marginais que rompem essa imperativa mudez. Nesse “entre” explicitam-se os limites da colonialidade e o limiar de modos de existência que resistem ao caráter impositivo que todo processo de colonização implica. É nesse vão que se dão as fricções que nos permitem delimitar a colonialidade. É nesse “entre” que os videoperformances do *Durante*, aconteceram é esse *gap* que Minas é entendida como um “vetor descolonizante”.

Assistindo às videoperformances do *“Durante,”* percebe-se que, independentemente do modo por meio do qual o dispositivo é tecnicamente utilizado, há algo que distingue a arte da vida. Como já dissemos, a videoperformance se vê obrigada a lidar com balizas parecidas com aquelas limitações que os suportes tradicionais apresentavam, tais como os limites da moldura ou a coxia de um teatro. O “enquadramento”, termo técnico do audiovisual que também significa normatização, explicita sua pecha modernizante. Se modernidade, positivismo, capitalismo e colonização são processos imbricados, de certa





forma o artista da videoperformance se vê impelido a lidar com esse suporte tendo de se “enquadrar”. São as habilidades específicas de lida com os dispositivos audiovisuais e sua eficácia em produzir imagens que sejam capazes de forjar esse “vão” entre arte e vida que definem a videoperformance na atualidade, muito mais do que um padrão técnico de utilização do dispositivo.

Em 2013, o ativista e curador independente estadunidense Willoughby Sharp<sup>68</sup> definia videoperformance ao mesmo tempo em que exaltava sua tenuidade:

Se uma videoperformance se define como obra de performance ao vivo em que um sistema de vídeo é tão integral à performance em si e inseparável dela – da maneira como é vista pelo público – que a obra não pode ser concebida sem os elementos em vídeo, então poucos artistas de fato executaram videoperformances (Sharp, 2013, p. 10).

Essa dificuldade em classificar a videoperformance - e a afirmação de Sharp, segundo a qual poucos artistas de fato executaram videoperformance - a partir da pandemia, deixou de existir, ou, no mínimo, foi refutada pela décima primeira edição do festival Durante,.

Atualmente, os modos de apropriação, por meio da videoperformance, conseguem, não só se apropriar do conceito, de uma estética, de uma poética, ou de uma forma de fazer, como também se apropriam dos meios, das ferramentas, da infraestrutura, da parte material, da própria tecnologia, da própria mercadorização e do próprio universo pop, se confundindo com ele e, ao mesmo tempo, revelando suas contradições, em um exemplo vulgar: uma videoperformance que se apropria do padrão TIK TOK<sup>69</sup> para resistir à uma padronização mais ampla, aquela imposta pelo patriarcado colonial. Vale mencionar que

---

<sup>68</sup> Sharp aproxima a videoperformance do conceito de intermídia cunhado por Dick Higgins (1938 – 1998), do grupo Fluxus, por meio do qual corpo e câmera têm a mesma relevância.

<sup>69</sup> TikTok, também conhecido como Douyin na China, é um aplicativo de mídia para criar e compartilhar vídeos curtos. Fonte: Wikipédia.



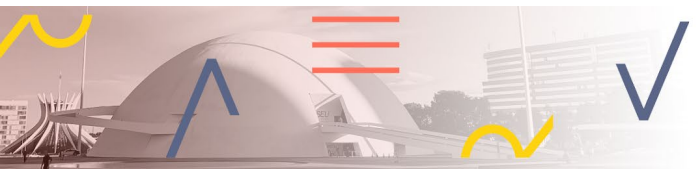
em 2023 a 13 edição do Durante, teve a categoria “videoperformance em formato de reels do Instagram.

Pensando junto de Nestor Garcia Canclini, em seu livro “A Sociedade sem relato” (2016), na contemporaneidade, as narrativas globalizantes não são mais possíveis e entendendo que o processo de colonização é irreversível – na medida em que de certo modo e irredutivelmente a história da arte europeia em alguma medida nos diz respeito – nossa curadoria buscou propostas artísticas que conseguissem transformar essa necessidade de seguir a arte global em gestos que, ao mesmo tempo em que parecessem segui-la, denunciariam seus limites ao se colocarem à margem, de modo alheio à subjugação que tal discurso globalizante traz consigo, ou seja: que delimitassem este discurso globalizante forjando uma postura marginal que o vê de uma perspectiva própria e legítima que superassem aquele “entre-lugar” do qual nos disse Silvano Santiago (2000) e que produzissem imagens e gestos que remetam à esta marginalidade.

A videoperformance mais “contemporânea”, mais eficaz e mais “abeiral” (NAPOLI, 2021) seria aquela que conseguisse se apropriar da tecnologia e, ao mesmo tempo, não aderisse por completo à sua lógica, a friccionando, aliando-se a ela até certo ponto, por meio de habilidades específicas que agiriam como uma espécie de “drible”, conseguindo nessa adesão, resistir e mostrar suas contradições, revelando suas discrepâncias.

A partir desse “pluralismo” forjado pela revolução digital, a videoperformance se engaja para disputar um território imagético em um ambiente pulverizado - que freneticamente recebe imagens por todos os lados - forjando um outro tipo de “pluralismo”, diferente, tanto daquele citado por Arthur Danto (2007) - que é tido como desdobramento da história da arte euro-estadunidense - quanto daquele “pluralismo” que a revolução digital supostamente nos “concedeu” em um movimento de horizontalização midiática.

A videoperformance, ao explicitar as discrepâncias dessas duas concepções de pluralismo, se engaja na disputa por um sujeito repleto de especificidades que não se



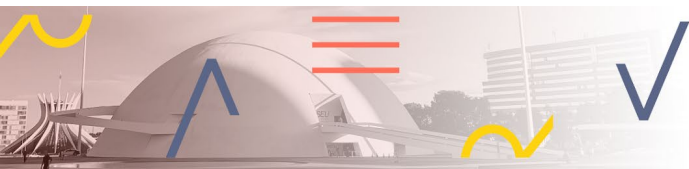
enquadram em tais concepções, inventando possibilidades de outras margens, de outras beiras, ao mesmo tempo em que se apropria dos meios digitais, que são o próprio dispositivo do capitalismo colonizante. Nesse sentido, acreditamos que as questões centrais que se colocam atualmente para a videoperformance são: Como evitar que a marginalidade seja consumida? O que é o corpo da videoperformance? Como “driblar” a colonialidade? Onde está esse lugar que consegue não ser consumido em uma sociedade que assiste à mercadorização de praticamente tudo?

A revolução digital transformou nossas vidas em um constante reality show. O artista é aquilo que ele se mostra e não se trata de uma “representação”, mas de uma “apresentação”, ela está acontecendo e significa. Atualmente a performance não está acoplada, está deslocada.

Os *stories* são pequenos reality shows, a vida de uma pessoa acontecendo na tela se torna conteúdo, um novo tipo de representação que é ao mesmo tempo apresentação, não aquela representação tradicional, mas sim uma espécie de deslocamento daquilo que se reivindicou na década de 1960, na medida em que tais discussões não se esgotaram e ainda direcionam os modos como pensamos e fazemos arte.

Esse deslocamento da representação para a apresentação recoloca a questão política, ou seja, é justamente esse deslocamento que permite que a arte novamente tenha um aspecto político, escapando à mercadorização e, ao mesmo tempo, escapando da instituição e da colonialidade. Essa apresentação coincide com o modo por meio do qual nos mostramos nas redes sociais e a videoperformance se viu impelida pela pandemia a lidar com essas questões em um festival exclusivamente virtual.

Cinquenta anos separam o Festival Durante, da proposta Do Corpo à Terra. Nas inscrições dos artistas para o Festival, o “corpo trans”, “o corpo negro”, “o corpo índio”, “o corpo feminino”, “o corpo enclausurado” conduziram a maioria das propostas encaminhadas, reproduzindo os mesmos dispositivos de arte que têm sido cancelados nos últimos anos. São questões políticas atualizadas. O título desta escrita – Corpos



cancelados: os deslocamentos da censura nas artes – remete à percepção do deslocamento da repressão do corpo político-partidário para o corpo político-identitário (Froner, 2021,p.52).

O corpo enclausurado a partir do isolamento, o corpo negro, o corpo trans, o corpo feminino, o corpo indígena, o corpo fora dos padrões estéticos impostos, o corpo transfigurado, o corpo imagem na tela, o corpo sinônimo de vida, o corpo sinônimo de existência e de resistência. O “Durante,” revelou corpos performáticos em meio à maior pandemia do século. De dentro da fratura de um século cindido, emergem corpos audazes que se entregaram às ações em gestos de deboche, de coragem, de enfrentamento, de solidão, de reflexão e, antes de tudo, de exposição.

Corpos “outros” que se afirmam a partir de seus lugares, os ressignificando e os legitimando. Tal credenciamento estético que estes artistas concedem a si mesmos, por meio da imagem de seus próprios corpos em gestos repletos de atitude e convicção, apontam para um desejo de superação daquele “complexo de inferioridade” que reproduzimos passivamente, daquele “não-lugar”, que é impelido aos colonizados, ou ainda daquele “entre-lugar” ao qual Silvano Santiago (2016) se refere. Há verdades naquelas propostas selecionadas que transcendem a colonialidade e remontam a visões de mundo marginalizadas, que trazem suas ancestralidades em gestos de resistência ao silenciamento e apagamento que a colonialidade “naturalmente” exerce.

Corpos que, muitas vezes, são dissociados da ideia de modernidade e até mesmo da ideia de civilização. São tratados como “selvagens”, excêntricos, desviantes, associados à bestialidade e ao pecado. São corpos que não têm “bons modos”, que não se adequam e deles deve-se sempre manter certa distância. Isto é, tais corpos devem ser marginalizados, deslocados para as margens, para as beiras. Estes corpos são os nossos próprios corpos.



## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó : Argos, 2009.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, v. 2, 2013, p. 89-117.

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Edusp, 2016.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

DANTO, Arthur C. **Após O Fim Da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Bienal e fenomenologia**. In: O Estado de São Paulo, 02.12.1967, Suplemento Literário, 5.

FREITAS, Artur Correia de. **Reperformance: a presença em questão**. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1-28, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0203.

FRONER, Yacy-Ara. **Corpos cancelados: os deslocamentos da censura nas artes**. In: **Festival Durante, : do Corpo à Terra**. Belo Horizonte: Editora ABCA, 2021, p.43-56.

NAPOLI, Francesco. **“Abeiramento”: performance e descolonização no Brasil contemporâneo**. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes: Belo Horizonte, 2021.

SHARP, Willoughby. **Video performance**. Trad. de Ana Ban. eRevista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 6, set. 2013. ISSN: 2316-8102.

# 3<sup>o</sup> mARTE

Colóquio Musealização da Arte

## Realização



## Apoio Institucional

