

OUTONO + INVERNO / 2019

ARA

06

CURADORIA, ARGUMENTO, FRICÇÃO



grupomuseupatrimônio

ARA



Número 6 . Volume 6 . Outono+Inverno 2019

Revista Semestral do Grupo de Pesquisa Museu/Patrimônio

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO . FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

GRUPO DE PESQUISA MUSEU/PATRIMÔNIO

REVISTA ARA . ISSN 25258354

FAU CIDADE UNIVERSITÁRIA - DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARQUITETURA E ESTÉTICA DO PROJETO (AUH)

RUA DO LAGO, 876 – SÃO PAULO – SP – BRASIL +55 11 30914795

REVISTAARAFAU@USP.BR

HTTP://WWW.MUSEUPATRIMONIO.FAU.USP.BR

Editora Chefe

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

Editores Assistentes

PROF. DR. LUIZ RECAMAN, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

PROFA. DRA. ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME,
GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP

Conselho Editorial

MARCOS RIZOLLI, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA, NORBERTO GAUDÊNCIO (SUPLENTE), UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL.

ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP; VIRGÍNIA CÉLIA MARCELO (SUPLENTE) FACULDADE DAS AMÉRICAS, BRASIL

LUIZ RECAMAN, MARTA BOGÉA (SUPLENTE)
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

CELSO FERNANDO FAVARETTO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, BRASIL. SYLVIA FUREGATTI (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE CAMPINAS. INSTITUTO DE ARTES, BRASIL.

RICARDO NASCIMENTO FABBRINI, FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA. SÃO PAULO, BRASIL.
JOSÉ BENTO FERREIRA (SUPLENTE).

AMANDA SABA RUGGIERO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL.
FERNANDO ATIQUÊ (SUPLENTE) DEPARTAMENTO HISTÓRIA UNIFESP, BRASIL.

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, LUIZ RECAMAN (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL.

REGINA LARA, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL. ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO (SUPLENTE) GRUPO MUSEU/ PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL.

Pareceristas

ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO
AMANDA SABA RUGGIERO
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME
CELSO FERNANDO FAVARETTO
DAVID SPERLING,
ELAINE CARAMELLA
LUIZ RECAMAN
MARCELO MATTOS ARAÚJO
MARCIA SANDOVAL GREGORI
MARCOS RIZOLLI
MARTA BOGÉA
PALOMA REY DE VINÃS
REGINA LARA
RENATA VIEIRA DA MOTTA
RICARDO NASCIMENTO FABBRINI
SYLVIA FUREGATTI
TERESA ALMEIDA

Revisão de textos

ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO. GRUPO MUSEU/ PATRIMÔNIO FAU USP

ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME, GRUPO MUSEU/ PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL

LUIZ RECAMAN, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

REGINA LARA, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA.

Projeto Gráfico e Diagramação

MARCIA SANDOVAL GREGORI, GRUPO MUSEU/ PATRIMÔNIO FAU USP, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

Editoração Eletrônica

AMANDA SABA RUGGIERO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO. GRUPO MUSEU/ PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL

Capa

THIAGO ROCHA RIBEIRO

Suporte Informática

WEBMASTER FAU/USP EDSON AMADO DE MOURA

Logotipo

FELIPE M. B. SOARES

Imagem de Abertura

FELIPE M. B. SOARES

MÁRCIA SANDOVAL GREGORI (montagem)

SUMÁRIO

5 EDITORIAL - CURADORIA: ARTE DE NARRAR
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO

CURADORIA, ARGUMENTO, FRICÇÃO

Dossiê GMP

- 15** ESPELHO, ESPELHO MEU...
REGINA LARA
- 29** MEMORIAL ÉTNICO: CURADORIA E REPARAÇÃO
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO
- 59** REPRESENTAÇÃO FEMININA EM TEMPOS DE EXCEÇÃO
AMANDA SABA RUGGIERO
ANNA MARIA A. K. RAHME

ARTIGO/ENSAIO

- 87** CONHECENDO O MUSEU NACIONAL DE ARTE DA CATALUNHA POR MEIO DE SEUS APARATOS E TECNOLOGIAS INSTITUCIONAIS
KELLY CHRISTINA MENDES ARANTES
- 115** ESPECIALIZAÇÃO DE CONCEITOS CURATORIAIS
ANANDA CARVALHO
- 139** A CIDADE COMO MUSEU DE SI MESMA: REGISTRO, ACERVO E (RE)EXPOSIÇÃO
GIOVANNA GRAZIOSI CASIMIRO
- 153** PRÁTICAS CURATORIAIS CONTEMPORÂNEAS: AUTORIA, NEGOCIAÇÕES E COLABORAÇÕES
CLARA SAMPAIO CUNHA
- 177** A ICONOTOPIA DE SOFIA BORGES: CURADORIA COMO PRODUÇÃO DO LUGAR PARA IMAGENS CRÍTICAS
JOSÉ BENTO MACHADO FERREIRA
- 195** UM DIPLOMATA-CURADOR PARA UM PALÁCIO-MUSEU: WLADIMIR MURTINHO E O ITAMARATY EM BRASÍLIA
LEANDRO LEÃO
- 231** A NOÇÃO DE ARTISTAS-CURADORES NA 33ª BIENAL DE SÃO PAULO: OS ARTISTAS EM HISTÓRICA NEGOCIAÇÃO COM AS INSTITUIÇÕES CULTURAIS
CAROLINA RUOSO, RITA LAGES RODRIGUES,
DANIELA FERNANDES BARBORA, LUISE SOARES PEREIRA DE SOUZA E
LUÍZA BERNARDES DE MATOS MARCOLINO



Editorial

Curadoria: arte de narrar

Curadora: arte de narrar

Curator: art of narrating

Maria Cecilia França Lourenço

Professora Titular Sênior, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP, Editora da Revista ARA. São Paulo, BRA. e-mail revistarafau@usp.br

Resumo

A Revista ARA FAU USP expõe neste número o esforço integrado entre membros de Conselho Editorial, Grupo Museu/Patrimônio, autores, que se submeteram e foram selecionados por Pareceristas, desta maneira gerando elo bastante singular e composto por estudiosos da área. O tema escolhido para esta edição – *Curadoria, Argumento, Fricção* – reside em analisar inúmeras experiências e variações, provenientes de distintas fontes. Congregam-se textos inéditos em diálogo com conteúdos controversos neste período, a demandar debates aqui apresentados.

Palavras-Chave: Curadoria. Argumento. Fricção. Estudos. Editorial.

Resumen

La Revista ARA FAU USP expone en este esfuerzo integrado entre los miembros de Junta, Museo de la herencia Grupo Editorial, autores, presentadas y fueron seleccionados por expertos, formando así un enlace muy singular y compuesto de expertos en el área. El tema elegido para esta edición-Curador, Argumento, Fricción-reside en el análisis de numerosos experimentos y variaciones de fuentes diferentes. Estudios no publicados se congregan en diálogo con contenido controvertido en este período, para exigir la discusión presentada aquí.

Palavras-Clave: Curador. Argumento. Fricción. Estudios. Editorial.

Abstract

The journal ARA FAU USP exposes in this integrated effort between members of Editorial Board, research Group Museum/Heritage, authors, papers submitted and selected by Experts, thus forming a very singular link composed by scholars in the area. The theme chosen for this edition - Curator, Argument, Friction – lies on analyzing numerous experiments and variations from different sources. It congregates unpublished studies in dialogue with controversial contents in this time, to demand discussions presented here.

Keywords: Curator. Argument. Friction. Studies. Editorial

INTRODUÇÃO

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações.

Walter Benjamin

Esta edição da Revista ARA FAU USP versa sobre *Curadoria, Argumento, Fricção* e exhibe o quanto se torna profícuo optar-se por compartilhamento entre alteridades, seja em matérias seja em autores. Constitui uma espécie de fabulação sobre ensaios visuais engendrados em formas e questões expositivas. Assunto este muitas vezes ventilado por

informes e texto para divulgação feitos pelos próprios interessados, no entanto distante do que Walter Benjamin nomeia por narrativas¹.

Não se busca, portanto, formular algo avizinado de descrição, fato, explicação ou justificativa, mas sim ressaltar a proximidade com esse fazer, aliada à possibilidade de espelhar criticamente inquietações e caminhos antes trilhados, peculiaridades presentes nos estudos e problematizações aqui criados. A edição engloba muitos falares e saberes, em época lamentavelmente marcada pelo oposto: banalização da vida, destituição da escola em seu papel de formar, transformar e harmonizar diferenças², ao lado de se opor à polarização entre atitudes extremas.

A Revista *ARA* labora na contramão dessas posições preconceituosas e procura aprimorar, alargar o campo cultural, incidir em diálogos para além de muros e certezas dogmáticas, que enlameiam expectativas para uma cultura digna. Ao desbordar fronteiras, em esforço para superar limites geográficos e ideológicos, o conjunto expõe autores em variado estágio e performance acadêmica. Constatam-se empenho, atualização e mérito, longe, portanto, do cenário visto em áreas similares, não raro vazado pelo trivial e raso.

O resultado descortina horizontes, neste momento de vaga conservacionista, que garante privilégios para os já detentores destes. Inúmeras instituições diferentemente vêm cumprindo papel crítico ao formular conhecimento, dar guarida à dúvida e, acompanhando Tzvetan Todorov, no lugar de tentar boa interpretação visam “[...] compreender, e se possível manter, o complexo e o plural” (Todorov, 2014, p. 26).

¹ A diferenciação entre informação e narrativa coaduna-se a aquela formulada por Benjamin quando discorre, em edição datada em 1936, no célebre texto sobre a obra do escritor russo, Nikolai Lescov (1831-95) (1994.p.203).

² Levantamento recente do Tribunal de Contas do Município paulistano informa que além de ofensas e agressões, apenas 14% possui biblioteca, 17% Laboratório de Ciências, quase a metade (45,4 %) tinha disciplinas sem professores. Isto na maior cidade do país. Segundo publicação no *Diário Oficial da União*, em 13 de março, 2019 o atual presidente cortou uma série de cargos públicos, sendo 65% na área da educação, como se noticiou amplamente.

Em especial as universidades, de modo geral, resistem e procuram desvelar papel ímpar ensejado pela cultura extensionista, quando se propõem a ouvir, mais do que falar, para entrelaçar querelas e reforçar câmbios, como se constata na presente edição da Revista *ARA*. Esta acolhe com largueza análises sobre a cultura contemporânea, a formar no futuro a História destes tempos. Vivencia-se a premência cotidiana em se vincular o tripé fundante de universidades, a saber – a ligação entre ensino, pesquisa e extensão, nesta hora algo esquecido por rejeição contundente às trocas.



Figura 1 Museu da Imigração do Estado de São Paulo. Visita Técnica à Exposição com Grupo Museu/Patrimônio FAU USP em 25.02. 2016. Foto A.

Formulam-se questionamentos que reposicionam e reafirmam o pleito por seriedade no trato investigativo da cultura para formar cidadãos abertos, portadores de valores plurais, generosos, gregários e em correspondência com amplos estratos sociais. Dá as costas às abordagens correntes sedentas apenas por lucro financeiro, mercado, projeção pública e atraídas pelo espetáculo, a afastar de protagonismo e defesa de valores, usuais neste tempo.

A seleção de objetos curatoriais em áreas como artes, história e costumes transborda nessa direção, notando desvios, a citar, processos espaciais para

cultura contemporânea, espelho e olho curatorial, artista-curador, curador institucional, diplomata-curador, grupo curatorial, curador independente, curadoria compartilhada, curadoria de gênero, curadoria autoral, controle tecnológico, espaço urbano, negociações curatoriais, heteretopia de imagens, dispositivos e processo de escolhas curatoriais étnicas.

Observe-se que autores registram variado debate sobre a narratividade embasada por meio de pensadores, para examinar a organização de formas, dispostas ao olhar. Vale ressaltar, além de Walter Benjamin, a existência de conceitos sendo explanados em variadas áreas, seletas pela ligação com cada objeto escolhido para exame. Entre estes cumpre lembrar, Giorgio Agamben, Marc Augé, Hans Belting, Pierre Bourdieu, Anne Cauquelin, Guy Débord, Michel de Certeau, Arthur Danto, Hal Foster, Michel Foucault, Maurice Halbwachs, Stuart Hall, Octávio Ianni, Hans Robert Jauss, Jacques Le Goff, Octávio Paz, Milton Santos.

Englobam recortes contemporâneos, entre tantos, ampliação das personagens a partilhar decisões setoriais; deslocamento e fricção de significados de obras antes reveladas em outros arranjos; expor o invisível; narrativas silenciadas; mundialização *versus* globalização, contaminação entre antigas fronteiras profissionais; seleção de formas e objetivação de valores; política e escolhas; formas marcadas por trocas com espectadores em variado espectro; aparato e tecnologias institucionais; memória e cultura digitais; crítica aos modos consagrados para mediação com visitante; dispositivos expositivos; o papel de redes digitais; momentos extremos e luto.

Abrangem-se clássicos a analisar curadoria expositiva e sublinhem-se alguns citados nos trabalhos nesta oportunidade documentados: Jérôme Glicenstein, Lucy Lippard, Débora Meijers, Hans Ulrich Obrist, Brian O'Doherty, Nicola Trezzi. Outro fato a ser grifado se observa na menção a textos curatoriais e não apenas no país, em grande parte para criticar, superando o simples ilustrar. Cabe lembrar a importância de numerosos estudos em que se avalia história

museica-exposicional em dissertações e teses, boa parte delas presente em arquivos digitais de universidades, passíveis de acesso e aqui incluídos.

Em nome desse conjunto incomum convido os leitores a deleitar-se com as valiosas investigações, inseridas nesta publicação. Agradeço aos colegas envolvidos, repito composto por Conselho Editorial, Grupo Museu/Patrimônio - GMP, funcionários da FAU USP, autores, que enviaram e foram selecionados, pareceristas. Acrescento aqueles que responderam ao Edital, entretanto na análise chamada “à cega”, vale dizer sem identificação e por ao menos dois estudiosos da área, designados pelo Conselho Editorial avaliaram que a submissão não cumpriu integralmente o proposto nesta edição e, por certo, nos veremos todos em outra oportunidade.

Ciça. Outono 2019.

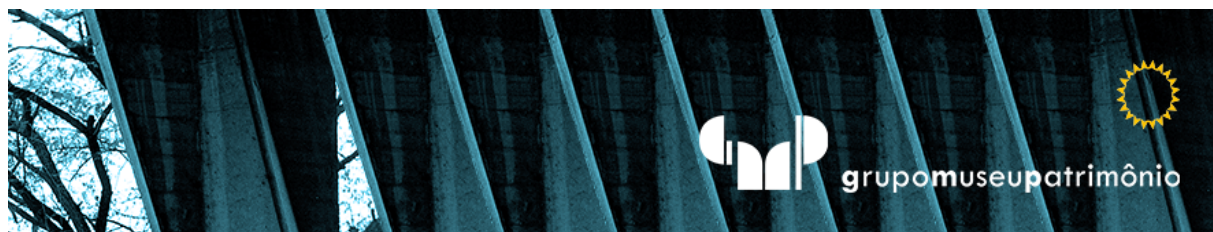
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov.
In: Magia e Técnica: arte e política. Obras escolhidas. Volume I. São
Paulo: Brasiliense; 1994.

Todorov, Tzvetan. Simbolismo e interpretação. São Paulo: Editora Unesp; 2014

ARA 6 . Volume 6 . Outono+Inverno 2019

DOSSIÊ GMP



Espelho, espelho meu...

Espejito, espejito...

Mirror, Mirror...

Regina Lara

*PPG em Educação, Arte e História da Cultura
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil,
reginalara.arte@gmail.com*

Resumo

O ensaio apresenta fotografias de viagem que capturam imagens refletidas num pequeno espelho convexo, convergindo a paisagem e os objetos do entorno plasticamente deformados. O espelho permite que o reflexo da paisagem fixado em imagem circular seja inserido no enquadramento da fotografia, tornando visível o olhar inusitado, revelando-se um dispositivo apropriado à curadoria imagética. A familiaridade com o vidro e as reflexões sobre o percurso em diferentes cidades são expostas, como imagens e pensamentos que se acompanham, aqui registrados.

Palavras-Chave: curadoria imagética; fotografia; dispositivo; espelho; viajante;

Resumen

El ensayo presenta fotografías de viaje que capturan imágenes reflejadas en un pequeño espejo convexo, convergiendo el paisaje y los objetos del entorno plasticamente deformados. El espejo permite que el reflejo del paisaje fijado en imagen circular sea insertado en el encuadramiento de la fotografía, haciendo visible la mirada inusitada, revelándose un dispositivo apropiado a la curaduría imagética. La familiaridad con el vidrio y las reflexiones sobre el recorrido en diferentes ciudades son expuestas, como imágenes y pensamientos que se acompañan, aquí registrados.

Palavras-Clave: curaduría de imágenes; fotografía; dispositivo; espejo; viajero;

Abstract

The essay features travel photographs that capture images reflected in a small convex mirror, converging the landscape and plastic objects deformed plastically. The mirror allows the reflection of the landscape fixed in a circular image to be inserted in the frame of the photograph, making the unusual look visible, proving to be a device suitable for image curation. Familiarity with glass and reflections on the route in different cities are exposed, as images and thoughts that accompany, recorded here.

Keywords: image curation; photography; device; mirror; traveler;

Há tempos o espelho vem exercendo seu fascínio misterioso, confundindo e clarificando nossa visualidade. Alguns surgem de repente, espontâneos como poças d'água depois da chuva, capturando nossa imagem tremulante no meio do caminho. Outros são lâminas de vidro transparente com a superfície de um dos lados coberto por uma camada de metais prateados, perseveram a imagem daquele que se admira sem oferecer, no entanto, a certeza do reconhecimento.

Se no princípio eram planos e um pouco foscos, foram sendo aperfeiçoados com polimentos e novos formatos, ampliando muito a visualidade reflexiva. O avanço do conhecimento no campo da ótica suscitou a criação de lentes de aumento, côncavas ou convexas, tornadas cada vez mais transparentes graças à química de fundição da massa vítrea. Um espelho levemente arredondado é capaz de mostrar mais do cenário no entorno, numa imagem que sintetiza os elementos visíveis num campo amplo, sendo capaz de destacar visões inusitadas, esgarçando os limites do reconhecimento e confundindo identidades.

Presente nas artes visuais, na mitologia de Narciso, na madrasta má da Branca de Neve ou no sorriso sedutor do gato de Alice, o uso do espelho o transformou em dispositivo do olhar, do ver o que não se pode ver a olho nu, diretamente. Instrumentos de reconhecimento, imperam como a mais simples possibilidade de conhecermos nosso rosto em tempo real, ou partes do corpo inatingíveis pelas tentativas do olhar. Em ambiente interno ampliam magicamente o espaço, misturando as fronteiras do real e do intangível revelado nos reflexos. O que pode haver do lado de lá, do outro lado do espelho, inspirou estórias que misturam o dentro e fora em nós mesmos, o que se vê a frente e o que está por trás contidos na mesma imagem.

Brincar com o outro lado do espelho me acompanhou na infância e juventude, pois até os 20 anos morávamos num sobrado grande que tinha uma parede inteiramente forrada de espelhos, logo na sala de entrada. Um lugar central de passagem que tornava impossível descer a escada que levava ao térreo sem admirar-se no espelho, acompanhando cada degrau. No meu olhar de infância, o espelho imenso diluía os contornos da sala; na juventude percebi que o espelho sugeria, quase obrigava, aos que saíam do espaço íntimo no andar superior, recompor-se para ir à rua ou permanecer no social da casa. No natal nossa mãe comprava um spray de neve e pintava uma silhueta da árvore na parede de espelho, colávamos laços e bolinhas, colocando os presentes no chão bem em frente para que se avolumassem, pareciam dobrar em quantidade, entre reais e virtuais.

Sempre envolvida experimentalmente com vidros, em esculturas ou na tradição familiar do vitral, há algum tempo, por sugestão de um amigo, cultivo o hábito carregar pequenos espelhos convexos na bolsa, aguardando o momento propício para uma foto. Percorrer caminhos desconhecidos, passear levando um dispositivo capaz de mostrar o olhar impossível, colocado na paisagem em local onde o olho não alcança. Ao viajante é dado ver o que todos veem, sem a intimidade dos que vivem no local, num contemplar simples e livre. O espelho captura algo mais no reverso da paisagem, recorta e seleciona trazendo para frente o que não se vê, e como uma curadoria

imagética cria uma composição envolvente que acolhe o caminhante e o convida a atravessar.

Em viagem pela região de fronteira entre França, Bélgica e Holanda, no chão de pedra azul acinzentada que se confunde com o céu, o espelho revela a florada amarela, viva e presente. Um pouco mais adiante, delicadamente posado sobre folhas caídas no chão, o espelho estabelece a narrativa do ciclo natural da vida, numa árvore outonal se desnudando. Passear pela região traz à memória as cores, luzes e atmosfera características da pintura renascentista dos Países Baixos; nos parece que a qualquer momento encontraremos o casal Arnolfini, pintados por Jan Van Eyck, em 1434. Filhos de importantes mercadores italianos, são retratados em ambiente interno refinado com um espelho convexo que sugere ao olhar um jogo intrigante, cheio de significados a serem desvendados. Andar na cidade do Porto sobre pedras portuguesas, tão familiares, é chegar, é se reconhecer e sentir-se em casa. Nas cidades de Minas Gerais, Brasil, um brilhante e exclusivo céu paira sobre nosso patrimônio colonial, quase um sinal de resistência a nos lembrar o que não pode ser levado jamais, nosso azul tropical, límpido e reluzente. E o mar, é o mar, sempre imenso mar.



Figura 1: Sars-Poteries, Nord-Pas-De-Calais, França (2017).



Figura 2: Val Saint-Lambert, Nord-Pas-De-Calais, França (2017).



Figura 3: Porto, Portugal (2018).



Figura 4: Bruxelas, Bélgica (2017).



Figura 5: Congonhas do Campo, Minas Gerais, no Brasil (2018) .



Figura 6: Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil (2018).



Figura 7: Bruges, Bélgica (2017) .



Figura 8: Camburi, São Paulo, Brasil (2018).



Memorial étnico: curadoria e reparação

***Memorial étnico: comisariado
y reparación***

Ethnic memorial: curating and repair

Maria Cecília França Lourenço

*Professora Titular Sênior, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP, São Paulo, BRA.
e-mail revistarafau@usp.br*

Resumo

O presente estudo objetiva refletir e questionar como em momentos extremos, a envolver afronta e luto clarificam-se especificidades em escolhas, seleção, disposição, organização, acolhimento, mensagens, enfim um conjunto de operações curatoriais. A contundência das situações origina variado espaço, reunião de objetos, que longe estão de serem casuais ou apenas miméticos. Denotam fissuras e desvios importantes para se captar signos e símbolos nos lugares em que se rememoram vivências, com destaque para Memoriais, pesquisa iniciada neste ano na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, junto ao Grupo Museu/Patrimônio

Palavras-Chave: Museu. Patrimônio. Acervo. Imaginário. Ações culturais.

Resumen

El presente estudio tiene como objetivo reflejar y cuestionar cómo en momentos extremos, , con indignación y luto, especificidades se clarifican en opciones, selección, disposición, organización, saludo, mensaje, de todas formas un conjunto de operaciones curatoriales. La agudeza de las variadas situaciones resulta en objetos que están lejos de ser casuales u miméticos. Denotan grietas y desvíos para recoger signos y símbolos en los lugares que recuerdan vivencias, con destaque a memoriales, investigación esta iniciada en este año en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, junto al Grupo de Museo/Herencia.

Palabras clave: Memorial. Representación. Curaduría. Reparación. Etnia. Luto.

Abstract

The present study aims to reflect and question how in extreme moments, involving outrage and mourning, specificities are clarified in choices, selection, arrangement, organization, greeting, message, anyway a set of curatorial operations. The incisiveness of the situations varied, meeting space originate from objects that are far from being casual or just odorant receptors belong. Denote cracks and detours to pick up signs and symbols in the places that remember experiences, with a focus on memorials, research started this year initiated Memorials at the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo, in Museum/Heritage Group.

Keywords: Memorial. Representation. Curatorship. Repair. Ethnicity. Mourning.

INTRODUÇÃO

*O caos é uma ordem por decifrar.
José Saramago (2002, p. 71)*

A denominação memorial¹, neste estudo, alude à instituição direcionada a rever algo a ser recordado, esclarecido e difundido, acontecido com ampla, ou mínima, parcela societária, expresso por projeto curatorial, aparentemente coincidindo com museu. Memorial também dialoga com antimonumento, pois ambos registram fraturas, esquecimento ou resíduos encobertos pela História. Logram debater e propalar ações, posições e representações², essenciais para preservar, o que um setor entende como

¹ Memorial teria como etimologia latina a palavra *memoriālis*, surgida no século XIV (Cunha, 1982, p. 512), ligada à memória, ao digno de tributo, ou memorável, ao que ajuda a lembrar; registra algo como pessoas ou fatos dignos de não se esquecer e requer ser propagado, por parte daqueles responsáveis.

² Representações neste texto baseia-se nas proposições de Roger Chartier (1990).

essência, estirpe e dolo aos antepassados, avaliação nem sempre partilhada com sinal positivo pelos habitantes locais. Ensejam discursos e se deseja debater tal conteúdo, substrato encravado no tributo, mas nem sempre proferido. Quando se abordam levas humanas em trânsito, não se pense em algo longínquo e inexistente, porquanto ainda permanecem vivamente hoje.

Graves entraves incidem na concepção de curadoria para memoriais étnicos e políticos³, com vistas a relatar caminho sombrio, antes e agora trilhados. Resta muito ainda para se repensar no tratamento a imigrantes, embora haja pleitos por perdão de estado e religião⁴. Em particular no enfoque de episódios unidos à escravidão, servidão, cativo, tortura, hostilidade, desaparecimento, linchamento, desabono, discriminação, enfim, conflitos iminentes a clamar por ordem e racionalidade para decifrar o caos, acrescente-se, oculto, à epígrafe acima. Como compendiar situações extremas em forma e espaço? Quais as primazias para sensibilizar novas gerações para que não protagonizem tais atos violentos, quando em ocasião confortável?

Opções precisam ser feitas com critérios, tanto no continente edificado, quanto no interior, para causar trocas com distintos espectadores, sempre respeitando sua capacidade e autonomia no pensar. Entre uma ideia e a fruição final há longa via decisória, a ser compartilhada com outros segmentos, seja o de ofício, seja aquele diretamente relacionado ao mote memorialístico. Ao contrário do que se vê, no lugar de aglutinar dezena de explicações, formas e arrumações, mostras agenciam criação no design expositivo; documentação, identificação, organização e preservação relativas aos objetos; projeto espacial no design de suportes, etiquetas, material produzido e em textos. Estes abrangem debater problemas em múltiplos ângulos com intento

³ O termo étnico aqui segue auto denominação utilizada em museu, marco e memorial pelo mundo e associa-se aos fatores em comum encontrados em determinados grupos sociais.

⁴ O Papa João Paulo II ao celebrar missa em Santo Domingo, capital da República Dominicana, relativa aos 500 Anos da viagem feita por Cristóvão Colombo para a América (1992), pediu perdão pelos crimes da Igreja contra antepassados latino-americanos, seguido por outros, na mesma direção.

de se atingir questões da atualidade, ainda veladas ou descartadas, sendo o amplo processo, neste estudo nomeado por curadoria.

O termo curadoria antes se achava restrito ao circuito artístico cultural e ligado à aptidão, conhecimento, harmonia e tirocínio. No entanto há muito modificou-se e vem assumindo espessura conceitual aqui defendida. Lembro algumas a seguir: operação complexa e de captura, que pode interceptar memórias rompidas e repatriadas; resquícios emergidos de outros tempos e latitudes; decisões corajosas, derivadas de enfrentamentos diversos a incluir interlocutores e financeiros; sensibilidade para vazar interditos e senso comum; preparo e sabedoria para orientar arranjos inéditos de conjunto curatorial humano e material; assegurar argumentos em fricção e suficientemente modelados, interrogativos e propositivos. Tal processo requer diálogo com frações marginalizadas e público distinto, sem diminuir a capacidade de interlocutores. Enfim, curadoria é *projeto* em seu senso mais profundo: tributa o ejetar, ensejar salto e transformação.

A credibilidade atingida mudou, neste Século XXI, para uma espécie de altivez, soberba, onipotência, autoridade e distinção, desdobrando-se a outros campos. Assim curadoria adentrou à seara do marketing pessoal e espetacularização nas ações, bombardeado pelo consumo, o que gera embaralhamento entre cultura com mercado. Aquele projeto curatorial museal e em demais órgãos ao efetivar exposições e em face da premência em captar recursos percorre também meandro financeiro, seguro, transporte, dito prego-a-prego e terceirizados, não raro abarcam quantias de monta. Outras autorizações advêm no âmbito tecnológico, a exigir pagamento por uso de imagem ao autor, entidade e/ou descendentes, quase uma indústria de carimbos, compadrio e dispêndio financeiro, chegando até a flertar com a tal sociedade do espetáculo midiático. Entretanto coincidências param aí.

Equivoco se alteia quando o termo passa a tais *experts*, que definem produtos pretensamente singulares com aura de raridade. Assim surgem pessoas associadas a tal suporte por assinatura, a abranger desde livros para crianças a

produtos exóticos, por vezes por excesso de trabalho, ou mesmo, por simples comodidade. Em outro extremo, posiciona-se o consumidor que almeja distinção pela aquisição estimulada por apelos comerciais, de ditos “curadores” na condição de notórios peritos⁵. Abraçam inúmeros tópicos de uso e banalizam o papel editorial, pluridisciplinar, seletivo e intertextual, imperiosos no fomento de ação cultural. Sim, o sentido etimológico de curadoria desdobra-se em muitas acepções: todos curam, cuidam, exercitam-se em funções como as de curandeiro, tutela, cura ou sacerdote, mas com foco, intenção e entrega final distintos.

Diferentemente ao se efetuar na área de curadoria em memoriais lida-se com ranhuras, desde outrora, em múltiplo espectro, a acrescentar, vítimas de terrorismo estatal, preconceito, racismo, fundamentalismo em princípios, ou outras excrescências, ainda insepultas e pulsantes. Frequentemente, estas narrativas jazem adormecidas, ou mesmo, eliminadas, até mesmo em história recente, como o holocausto de judeus em campos de extermínio. Apenas após a reunificação alemã clamou-se por talhar no espaço urbano tal esquecimento, cabalmente ignorado como se nada ocorrera. Contudo tal amnésia proposital pode ser reparada por meio de memoriais. No dizer de Jacques Le Goff “[...] os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva” (1992, p. 426).

Analisem-se as escolhas, no Memorial aos Judeus Mortos na Europa, de autoria de Peter Eisenman (1932) construído em Berlim/ ALM, por formas inseridas acima da Linha de Terra, enquanto, em seu interior escavado, preservam dados e testemunhos materiais, dando a impressão de se adentrar em profundezas obscuras. Eisenman projetou na superfície paralelepípedos minimalistas em díspares escalas e cinzas, como o solo. Resultou em ampla

⁵ Entre estes como informa site do *Jornal do Comércio*, RS, há “[...] assinatura de azeite de oliva (Clube do Azeite) até cosméticos para mulheres negras (AfrôBox), passando por serviços de entrega programada de cafés especiais (Grão Gourmet), produtos *geek* (Nerd ao Cubo, Omelete Club), pães (Los Paderos), ingredientes para drinks (Meus Drinks), produtos voltados à academia (My Sport Box), pet shops on-line [...]”.

perspectiva horizontal no enquadre da paisagem urbana e entorno. Dominam-se as formas, quando na altura dos olhos, porém emerge sensação de sufoco nas mais longínquas e altas. Dispensa-se desta maneira as tais plaquinhas explicativas e, ao contrário, produzem solenidade direta, a par de esboçar algo lúdico e divertido, para as crianças a contornar de bicicleta.

Opera em variadas leituras em tempo e espaço, pessoas emocionadas ao percorrer a obra, que sinalizam ao visitante desavisado luto feito por simplicidade, rito, sutileza e gravidade no conteúdo - assassinato a determinado segmento étnico humano. Nesta era do espetáculo em que sobram cromatismo fascinante, formas sedutoras, soluções reluzentes e charmosas na eleição de detalhes, objetos cintilantes, vidro em excesso a duplicar o céu, efeitos luminosos e visita célere, este Memorial fundamenta-se no contrário. As soluções estampam dor, agonia, pesar e repulsa à falácia de alguns ao exterminar o humano.

Não obstante, Eisenman, o arquiteto e professor transborda em ensinar lições ao dispor, de forma incomum tanto o espaço interno quanto externo, valendo-se do primordial, geométrico, repetitivo, rotineiro, invariável, único, opaco, facilmente corrompido pelos agentes naturais, como chuva, e sol, dando lugar a mancha, limo e musgo, derivando solução curatorial solene e reflexiva. Outros memoriais trabalham não nesta síntese, mas naquela proposição de ir adicionando, mais e mais, para rerepresentar o passado e não encará-lo com astúcia. Desponta brilho fácil parecendo altear dores a status enobrecido, fugidio e utópico, porquanto dificilmente retornará. Neste último, no lugar do *Menos é Mais*⁶, impera exatamente o avesso, clamando por curadoria assertiva, capaz de eleger unidades, com rigor e emoção, para representar o que o tempo tentou em vão encobrir.

⁶ Expressão cunhada por Mies van der Rohe (1886-1969) na defesa de formas elementares e despreocupadas com decorativismo primário.

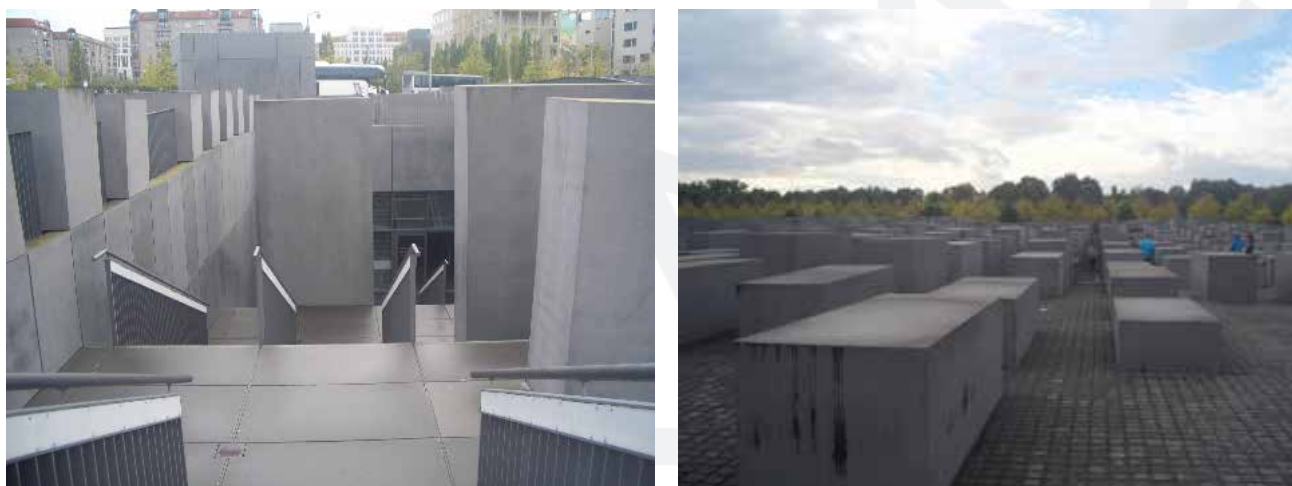


Figura 1 (esquerda) Peter Eisenman. Memorial aos Judeus Mortos na Europa.
Figura 2 (direita) Entrada. 2003-4. Foto A. set, 2014

Transcorridos anos de tais hecatombes, as feridas abertas em profundo grau conquistam curadoria em memoriais⁷. No caso de povos transplantados, iniciam-se esforços reparatórios para se iniciar projeto, transcorridos anos desde a chegada dos primeiros habitantes, em período crítico. Em comum se dá quando despontam no horizonte perspectivas transformadoras, vislumbrando-se, erroneamente, que a humanidade aprendeu a lição e esta mácula não voltará, a evidenciar a atrito com o ambiente local. Este momento luminoso coincide com afirmação de datas, efemérides, feriados, celebrações, ainda assim, eivados por consternação, luto e reposição de ordem lastimavelmente apresentada por natural.

Investigar bastidores para levar adiante curadoria em memoriais na chancela - “Nunca Mais” -, escancara becos nublados do humano na relação com muitas etnias a compor a nação, juntamente com processo curatorial pleno de angulosidades a serem transpostas. Alguns memoriais centralizam-se na figura feminina, papel desempenhado em resistir, prover e manter a família unida

⁷ Atente-se que o de Berlim, concretizou-se após mais de meio século, da data em que se convencionou adotar com fim da contenda bélico-financeira da II Guerra Mundial (1945).

em torno da alimentação. Estas e outras representações vêm sendo alvo de estudos para titulação acadêmica, constituídos por pesquisa alentada sobre simbologias distintas daquela fixada para se festejar vulto histórico⁸. Interessam também para desnudar penúria e anomalias, esperando-se contribuir para alertar a existência de narrativas enrustidas, a dissimular favorecimento a poucos, em especial em falas conservadoras, que tentam enobrecer o capital e discriminar alteridades. Estas se espalham nas Américas, Europa, Oriente, Ásia e África. Bastaria nomear aqueles mais próximos nas Américas: Argentina, Brasil, Colômbia, Equador, Peru e Estados Unidos.

Se museus, com lastimosas exceções⁹, não disponibilizam peças da coleção para comercialização da cultura material salvaguardada, já em auto nomeados memoriais e voltados à cultura étnica se dá o contrário, com objetos à venda, no comum, em lojas específicas como o de Riga/ Letônia, vendidas por descendentes vestidos com roupas típicas, outro traço habitual. Singularidade apreciável nos memoriais se dá com a difusão gratuita da língua, técnicas, métodos e materiais, em cursos abertos a toda comunidade, o que em tempos da mundialização aproxima, estreita e alarga afinidades com o meio. Igualmente servem de apoio religioso, artístico, financeiro e laboral aos membros, como as associações de auxílio mútuo nascidas no entre guerra.

⁸ Dentre tantas menciono investigações alentadas, em mestrado, sobre as figuras femininas de Anna Maria Abrão Khoury Rahme, (2000); e sobre as dificuldades para aceite da obra, a de Mário Augusto Medeiros da Silva (2011); bem como em doutorado, Silvio Luiz Lofego (2002).

⁹ Ao contrário do recomendado por órgãos nacionais e internacionais sobre comercialização de obras de coleção pública, foi vendida a de Jackson Pollock (1912-56), N° 16 (1950), da série histórica doada por Nelson Rockefeller para formar coleção inicial do Museu de Arte Moderna/ RJ. Mesmo com contundente manifesto assinado por artistas, crítico e demais estudiosos e depois de tentativa frustrada a Casa de Leilões Phillips/ NY, colecionador do Rio de Janeiro arrematou-a. A Casa divulgou em 1.2.2019, que vendera, sem precisar por quanto. Notícias na imprensa estimam que teria atingido US\$ 13 milhões, embora na frustrada tentativa anterior (2018) se falasse no dobro.



Figura 3-Museu ao Ar Livre de Riga/Letônia aberto em 1939 com seis casas. Foto A. 2015

Cabe registrar repúdio à história dulcificada, quando, em 2012, foi aberto memorial na cidade de Nantes/ FRA, sede e negociação no comércio de escravos, segundo registros, desde o Século XVI¹⁰. Portugal avaliado como um dos mais duradouros e pioneiros no escravagismo, ao mesmo tempo tem refletido sobre o encobrimento deste fato e de forma incomum. Por meio de votação anual sobre orçamento participativo da Cidade de Lisboa 2017/2018, a municipalidade aprovou apelo formulado pela Associação de Afrodescendentes/ Djass para se implantar na orla do Rio Tejo, próximo à Praça do Comércio, Memorial¹¹. Vale relembrar que em 2017 Lisboa foi sede das comemorações denominadas “Capital ibero-americana”¹² e como antes se

¹⁰ Segundo se divulgou em estudos sobre os arquivos situados em Nantes “[...] Os primeiros escravos foram retirados de Goree em 1536, e o comércio continuou pelo menos até 1848” (French, 1998).

¹¹ No início de 2019 não se constatou veiculação de projeto ou inauguração dessa bela intenção, sem resposta para consulta direta aos envolvidos.

¹² Como fixaram em site, entre as narrativas criadas visaram registrar passagens e presenças de “[...] afrodescendentes transportados para as Américas [...] através dos objetos que aqui foram

registrou, uma série de iniciativas museicas marcaram tal revisão, encarando parte turva da História¹³.

O período sinistro até hoje suscita consequências, cabendo curadoria para elevar memorial a apontar desvios e sublinhar o quão lesivo se mostra tal postura com imigrantes. Sublinha-se que, enfim, somos todos estrangeiros, desde o período nômade, à cata de água e alimentos, até a fixação em glebas. A vaga de povos em trânsito sugere a abordagem do tema, sempre com muito embate polarizado. Ilustra tal necessidade a abertura, a 26 de abril de 2018, do Memorial Nacional pela Paz e Justiça, em Montgomery, Alabama (EUA), área usual a achincalhar negros com agressão cotidiana. Com ampla divulgação, não apenas local, veiculou-se obra formada por 800 lajes, alusivas aos territórios em que se deram linchamentos, naquele país, nos anos 1877-1950.

Ao se agregar fundos, transbordam questões, na carência por curadoria hábil e multidisciplinar. Entretanto imiscuem-se no argumento querelas de grupos em disputa, tensões e confrontos, a acarretar atrito, repúdio e formas reflexivas, logo, avessas a elogios piegas. Em cada lugar combates sagram motes para reunir e dispor à fruição pedaços sobrevividos a tempo e espaço distantes, o que de *per si* exaltam ou execram, ação humana censurável. Nesta última categoria, grife-se a série brasileira designada, “Pessoas imprescindíveis”, mortas ou desaparecidas por terrorismo de Estado na Ditadura civil-militar (1964-85), aqui e em uma série de países da América Latina.

A curadoria como demais dispositivos¹⁴, se faz imprescindível em instituições destinadas à preservação de múltiplas memórias, diante de todo processo, a

deixados, vocábulos, topónimos; o mesmo se fará relativamente à presença dos latino-americanos migrantes dos dois lados do Atlântico [...]”.

¹³ Ao selecionar o que comporia as comemorações elegeu-se como tema geral: “Tráfico de escravos: memória africana” segundo assinalou-se, para conferir lugar a parcela omitida, como a escravização de chineses de Macau e africanos, como se buscou debater no texto inserido na *Revista ARA 5*, cujo título é “Museus: riscos e riscas”.

¹⁴ Dispositivo para Giorgio Agamben seria “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, p. 40).

envolver seleção sobre o que será oferecido ao olhar, quais formas e materialidades logram representar o conteúdo, mas também o que não se exorará. Compreende então desde preferências funcionais, entre as quais, em que posição, luz, escala, textura, cromatismo, a par de se capacitar para guiar argumentos, suavizar ou realçar arestas, enfim direcionar a recepção para enredos, que se deseja convencer. Quando se enfocam debates sobre povos caminhantes, determinadas perguntas precisariam ser reiteradas: por que saíram, quais as opções abandonadas, contra o que se insurgiram, haveria outra saída para uma vida digna, como contornaram as barreiras? A análise de fricções agudas em relação a problemas ligados à reserva com o estrangeiro se comprova em problemas para se efetivar marcos, como se buscará questionar.

RUGOSIDADES EM RELAÇÕES CRUZADAS

Chamemos rugosidades ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares. As rugosidades se apresentam como formas isoladas ou como arranjos.
Milton Santos (2008, p. 140)

Museus, memoriais, marcos étnicos invocam a memória em fricção por meio de processo curatorial múltiplo a envolver objetos, natureza, fazeres e proposições, dignos de serem lembrados, ou reveladores de sentimentos amargos, citem-se angústia, humilhação, discriminação, apreensão, repulsa, revisão para fincar prejuízo e realçar fricções antes firmadas. Etnias marginalizadas em certo momento, abordam rugosidades ativas, nauseantes e advindas de outros tempos com distintos arranjos, encravados em formas, espaço construído e paisagens, para lembrar Milton Santos.

Nesse sentido, embora memorial igualmente se refira à preservação de cultura material ou imaterial, diferencia-se do museu pela rugosidade, seu caráter eminentemente monográfico, trágico ou dramático e, não raro, baseado no viver étnico, afora os voltados às personalidades, que não se constituem em

exame nesta abordagem. Militam por abalizar, refletir, conjecturar e assinalar equívocos, ficando mais nas ideias fora do lugar, referidas acima, chegando até, mesmo, eliminar objeto da coleção, optar por apreciação contemplativa à distância, ou mesmo alterar o enfoque empregado no dispositivo curatorial.

Os esforços para se erigir memorial na condição de ato público para desacato, ou tributo emanam daqueles que atuam na defesa e mantêm laços com tais raízes. Baseiam-se em testemunhos, lembranças, desejo de justiça, prestígio, luto e pesar, desde a esfera local até a internacional, a determinar edição curatorial para diferenciado público, como há séculos fazem os museus. Acolhem-se questões, a compreender, fato histórico, ético, moral, religioso, político, étnico, artístico, ora para entender supressão histórica; mas, por vezes, para assinalar erros de que foram vítimas. Algo singular incide na esfera de alienação relativa às formas nem sempre salvaguardadas de venda¹⁵, o que embaralha museu e memorial, como se verá a seguir.

Bastante expressivo para se reiterar o valor de dispositivo curatorial singular sobre partes da História, em memorial ou museu, encontra-se em Gabrovo, Bulgária: o Museu ao Ar Livre de Etnografia e Arquitetura/ Etar sito no Parque Bulgarka a 8 km da cidade. Casas foram buscadas pelo território e anexadas em 1964 pelo pintor e etnógrafo, Lazar Donkov (1908-76), primeiro diretor, no momento em que o país se encontrava sob o domínio da então União Soviética. Desta maneira estudar o povo soaria oportuno e desejável. As escolhas em Etar provieram de técnicas cunhadas nos Séculos XVIII e XIX, o chamado, Renascimento Nacional¹⁶.

¹⁵ O Conselho Internacional de Museus/ Icom em sua Conferência Geral de Barcelona/ ESP (2001) criou o Comitê Internacional de Museus Memoriais/IC-MEMO, indicativo da abundância de tal instituição.

¹⁶ O domínio Otomano do que na atualidade se denomina Bulgária ocorreu, para alguns, desde 1382 com a conquista de Sofia até a Independência em 1878. Com o enfraquecimento do poderio acentuam-se folclore, artesanato e religião subordinada à Igreja Cristã Ortodoxa, como postura de oposição política, daí o termo Renascimento Nacional.

Donkov propôs um museu ao ar livre¹⁷, como se veicula no local, por entender que nas exposições, até então, o visitante não havia tomado contato “[...] imediato com o passado. Foi assim que cheguei à ideia de estabelecer um museu ativo ao ar livre [...] para que o passado se tornasse visível, fácil para percepção e compreensão e a vasta riqueza nacional mantida”. (1968). Note-se que estava sintonizado às demandas de seu tempo sobre tais museus¹⁸ e, também, com narrativa propícia à aceitação em variada escala. Lembre-se, aliás, que o museu vigora, até o presente momento, embora a política tenha recuado para linha conservadora, menos porosa à crítica e atrito.

Sob a direção do artista constituíram investigações para localizar antigas habitações pelo território, desmontadas e reinstaladas, observando-se os marcos diferenciais e, em grande medida, conservando telhas de pedras, que garantem conforto térmico e durabilidade. Casas de duplo andar com a parte inferior dedicada ao comércio, ação primeira quando da chegada de imigrantes, para prover, trocar e comercializar produtos. Singular se evidencia a prática operativa, atualizando-a com venda de peças aos visitantes oriundas de ofícios, a contemplar do pão à ourivesaria, trajes e tapeçaria, como algo em movimento e ligado ao presente.

Giorgio Agamben no texto *O homem sem conteúdo* (1994) relaciona peças em museus de arte e galerias como uma espécie de matéria prima estocada em armazém, para ser disposta à visita, evocando arte e galerias. No entanto contraria-se em Etar o conceito desenvolvido em *Profanações* de que museu promove a suspensão do uso, passando a cultura material à categoria de inapropriável, ou seja, quando as coisas “[...] não se podem tornar objeto de

¹⁷ Em pesquisa universitária se afirma que o primeiro projeto foi realizado na cidade de Skansen, na Dinamarca, em 1891, com o propósito de mostrar o modo de vida em diferentes partes da Suécia (Kanashiro, 2006, p.241). Outro museu a céu aberto, porém anterior (1881) surgiu em Oslo/ Noruega, desde 1907 nomeado *Norsk Folkmuseum*. Como informam no site oficial, deveu-se ao Rei Oscar II, que financiou a mudança de cinco casas para o local sendo “[...] estabelecidas na Residência de Verão em Bygdoy [...]”.

¹⁸ Vale reiterar a Declaração de Genebra/ Icom (1956): “Consideram-se Museus a Céu Aberto aqueles cujos edifícios originais retratados não estejam mais disponíveis e as cópias ou reconstruções sejam feitas de acordo com os métodos científicos mais rigorosos”.

posse [...]” (2007, p. 72-3), mantendo-se separadas da vida, aproximando-se em espaço e função de templos. Quando da visita em 2016 constatou-se que exibem materiais, ferramentas e técnicas de então, com ênfase no uso e produção, com base em água como força motriz, algo muito atual.

Ao ser aberto (1968), então, cotejaram o tempo corrente com Renascimento Nacional, quando o nome búlgaro gravou-se em título de livro como o sempre lembrado, escrito pelo monge Paisii Hilendarski (1722-73), de 1762, em que se utiliza deste termo (Daskalov, 2004, p. 32)¹⁹. Naquela época firmaram-se escolas seculares em mosteiros, para formação e educação popular, sendo simbolizado no museu com ação de ambas, além de outras construções típicas, como chafariz, pontes, igreja, relógios, café.

Elegeram como princípio curatorial o fazer artesanal, renovado quando do citado Renascimento Nacional, revigorado e comercializado no Etar, a abalar a aura de raridade. Entre tantos, encontram-se talha de madeira, ícone cristão ortodoxo em tilo e cipreste, peças em cobre e prataria, olaria, ferro forjado para uso doméstico, agrícola e em ritos, ourivesaria, tecidos, bordados, vestes, sapatos, teares, tapetes de lã de ovelha e de cabra, cerâmica, instrumentos musicais, padaria, confeitaria, fabricação de telhas especiais e métodos construtivos para edificações de muitos segmentos societários.

¹⁹ Em 1877-8 russos expulsaram turcos e assinaram Tratado de Paz, dividindo-a em 6 regiões como Principado Búlgaro, regido por czar, unidas apenas em 1885. Independência em 1908. Já em 1946-89 torna-se República Popular Soviética, com a Queda do Muro se destitui Todor Zhivkov, líder do Partido Comunista desde 1954. País ingressa na UE em 2007.



Figura 4-(esquerda) Totem de entrada; Figura 5-(direita) Casas com ofício e comércio no térreo; Fotos A.set. 2016



Figura 6- produção de peças em ferro no local e 7- Monjolo com realce ao telhado. Museu ao Ar Livre de Etnografia e Arquitetura Gabrovo/ Bulgária. Foto A. set. 2016

Em épocas posteriores à inauguração, outras construções foram sendo cunhadas, como a Igreja da Epifania, réplica de outra, datando de 1868 na aldeia de Radovtsi, município de Dryanovo, erigida no período, 1998-2004, após dois anos consagrada. Pequena escola reporta-se à existentes nos conventos, estando ambas em uso, com culto e trabalho educativo local e para visitantes. Oficinas igualmente valem-se desse recurso e, como informam no Etar, reproduziram mais que centenárias atividades, de modo a lembrar ofícios

manuais²⁰. Embora este seja designado museu instituem algo similar a memorial étnico dos búlgaros por meio de ofícios tradicionais em ação, aplicados ao artesanato exposto e comercializado.

CURITIBA: ETNIAS EM MEMORIAIS

As formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais 'representantes' (instâncias coletivas ou individuais singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe.

Roger Chartier (1991, p. 21)

As representações de povos afastados de seu território natal residem em percepções sociais, lembranças de viagens, mas particularmente, embate com valores locais, tempo e geografia. A par de firmar a essência do grupo, as mutações operadas tentam reconhecimento relativo ao inegável subsídio legado pelo segmento à pátria eletiva. Assinale-se que no caso de formas propostas como testemunho de entraves estas reacendem discursos inflamados, destarte nem sempre generosos e amenizados, motivando novos choques, a depender de fatores da época, como se constata lamentavelmente, por se encontrarem novamente em curso.

Analisar curadoria em memoriais étnicos, nesta oportunidade, recaiu naqueles de Curitiba/ Paraná, em que imigrantes aportaram após a elevação desta a Província, em 1853. Fundam algo muito atraente para se refazer o percurso e simbologias em jogo. A instalação em parques, dentro de um programa de estado vem atraindo a presença de frequentadores locais assíduos, havendo festas, festivais, exposições, cursos sobre culinária e ensino gratuito da língua. Iguamente enfrentam-se conteúdos em fricção, quando falam de preconceitos, lutas e resistência, em especial em estudos realizados após a

²⁰ Documenta a afirmação, a Oficina de curtume no museu espelhada em outra de 1865-1870 em Gabrovo, cujo proprietário fora Ilvan Ivanov Golosmanov.

criação destes. A maioria nutre relações com o entorno e a natureza, cultivam plantas locais e cultura ancestral, indício a sinalizar abertura vital para assimilar novos hábitos e difundir os seus.

Raros os não rodeados pelas matas paranaenses como o Memorial Árabe, que data de 1996, cercado por espelho d'água, estabelecido próximo ao Passeio Público, Colégio Estadual, Shopping e edifícios, motivando grande circulação de transeuntes. A base da ação cultural concentra-se na Biblioteca, logo ligado à Secretaria da Educação, enquanto os demais são municipais, em parceria com associações étnicas, aqui o Centro de Pesquisa América do Sul – Países Árabes. Composto por numerosos títulos na língua original e outros em português, como também por obras de arte, tapetes e objetos reunidos por descendentes, adornado por vitrais. A arquitetura aproxima-se de cubo, a conter abóboda, arcos e vitrais e no exterior pintado de vermelho, com ares contemporâneos. Contrasta com outros em harmonia com a natureza, entre estes os dedicados a japoneses, alemães e poloneses.



Figura 8: Portal Memorial Ucrainiano; Figura 9-Memorial Árabe. Fotos A. nov. 2018

A história imigratória brasileira, em especial no Sudeste, adveio em significativa proporção, após a nomeada “Libertação de Escravos” (1888)²¹, quando se procurou nova mão de obra e tecnologias, ou no período de entremeio das duas Guerras Mundiais, com apelo de colonização de terras. Por outro lado, condição de escassez, penúria e falta de perspectivas colaboraram, desde o século antepassado, na vinda de imigrantes europeus, africanos e asiáticos. Provenientes de locais de tradição não latina e mesmo estes, traziam costumes, línguas e cultura diferente da local, derivando empenho, muita garra, ajustes, acomodação, socorro mútuo e adequação ao novo ambiente. Formaram laços e descendentes e no derradeiro Século XX surgiram solicitações para instauração de Memoriais dedicados a povos.

Acompanhando-se Maurice Halbwachs (1877-1945) quando ressalta a importância da memória coletiva, em que se inserem as lembranças sociais e individuais, resulta no debate sobre uma série de desafios a atrelar povos com foco nas múltiplas populações aportadas no país, centrando-as em Curitiba. Tomoo Handa (1906-96) artista, jornalista, estudioso deste tema, comprometido em unir os demais, em vários depoimentos sempre lembrava o primeiro fator a unir colonos remetidos diretamente para a lavoura. Para além de fala, religião e comida, duas marcas ganham relevo em seu olhar sensível ao comparar hábitos de seus conterrâneos e os aqui encontrados: a lavoura local era feita em contato direto das mãos, pois, não usavam luvas em respeito à natureza, como os nipo brasileiros e não lustravam as mesas em sinal de júbilo pela vida, nem ao menos ao receber tanto dela²².

Por vezes assentados em regiões distintas e com afazeres extenuantes pouco tempo sobrava para iniciativas a integrar trabalhadores, de modo a continuar ou compor identidade. O que conservavam era a continuidade no uso da língua e pratos na culinária, ao lado de festas religiosas, folclóricas e cívicas trazidas do Japão, levadas com discrição e certo espanto dos locais. Estas

²¹ Grande leva de ucranianos chega em 1895.

²² Depoimento à A. em 6 out. 1982.

atividades avizinham-se do que Halbwachs nomeia, memória coletiva. Em seu dizer esta “[...] é um quadro de analogias e é natural que ela se convença que o grupo permanece, e permaneceu [...]” (2004, p. 83). Cada memória individual depara-se com as demais a formar o tal *quadro de analogias*, em que se procura desenhar pontos de contato, mesmo diante de fazeres tão diferenciados, para os quais haviam se preparado no país natal.

Outros imigrantes, além destes fatores referidos já no caso dos nipo-brasileiros, sofreram ante certa segregação e isolamento²³, funcionando a religião cristã como ponto de encontro e apoio para enfrentar a nova realidade. Desenhou-se, então, outro *quadro de analogias* diante de uma fé religiosa, a ligar contendidas, em meio a tantos portugueses, italianos, poloneses, ucranianos ou alemães. O escopo de resignação e aceitação de desígnios divino, propalados pela doutrina, talvez servissem mesmo como aproximação da cultura local.

Algumas iniciativas para erigir memoriais coincidiram com as modificações projetadas para firmar a imagem de Curitiba como uma cidade avançada, ecológica e plena de verde para o transeunte em parques, programa elaborado durante as inúmeras gestões de Jaime Lerner (1971-5, 1979-1983 e 1988-1992). O pioneiro configurou uma tipologia, sendo pensado no sentido de oportunidades, quando da visita do Papa João Paulo II (1920-2005), polonês, daí o Bosque levar seu nome, embora conhecido como Bosque do Papa. Inaugurou-se o Memorial da Imigração Polonesa/ MIP, em dezembro de 1980.

Entre as questões curatoriais assinalem-se espelhamento na arquitetura de onde vieram, produção e venda de comidas e artesanato local, comercialização de pêsankas, ovos pintados à mão com filigranas, bosque supervisionado por

²³ Entre outras questões a formulada por Otávio Ianni em entrevista a Alfredo Bosi (11.12.2004) reitera estudos anteriores, por ele realizados em 1958, que rebateram a noção de *democracia racial* no Brasil, ao abordar o tratamento dispensado aos imigrantes poloneses no Paraná. Afirmou então que em investigação ouviu a seguinte afirmação “Aqui não há negros” e acrescentavam uma fala fatal: “o nosso negro é o polaco”. Isto é, inconscientemente, eles assimilaram o preconceito que os alemães desenvolveram na Europa contra os poloneses”.

paisagista, este como divulgam, teria sido por Roberto Burle Marx (1909-94), que propôs preservação de mata nativa, replantio de araucárias e também plátanos, no terreno de 48 mil m², ocupado inicialmente por fábrica de velas. A concretização, além da Prefeitura, se deveu a Missão Católica Polonesa no Brasil, em 1953. Seguiu-se à gestão de Jaime Lerner a do prefeito Rafael Greca (1993-1996), que acolhe o desafio em dar sequência aos memoriais étnicos²⁴.

A curadoria no MIP como outros semelhantes formou-se por meio de símbolos e marcas identitárias, compartilhadas por extenso segmento, de modo a se construir as *analogias*, tanto no tocante à cultura material e às práticas habituais, quanto nas sete casas feitas por troncos de pinheiro, apenas encaixados, dispostos horizontalmente e com telhados de duas águas, para proteger a entrada e a proximidade entre estas. Na maioria, provêm de colônias ocupadas por poloneses, no estado paranaense, especialmente a de Tomás Coelho/Município de Araucária/PR, ao se constatar que se encontravam em via de serem alagadas pela edificação da barragem no rio Passaúna, como indicam estudos sobre o tema.

Poloneses como os demais modificaram a cena local com muitas contribuições, além de terem povoado áreas, delineado o espaço até como forma aproximativa ante o entorno, em que faziam plantações para demandas da capital, de modo que a natureza como espaço comum tem a ver com os primeiros tempos. Logo na entrada ao passar a Ponte do Rio Belém, implantou-se a capela, valorização da religião, proveniente da Colônia Tomás Coelho, deslocada primeiramente ao Estádio Couto Pereira, em Curitiba, para que o Papa rezasse missa (julho de 1980) (Issberner, 2016, p. 38). Seguiu então para o Bosque, sendo dedicada à Padroeira da Polônia, Virgem Negra de

²⁴ Mencionem-se os seguintes: Memorial da Cultura Japonesa (1993 - Praça do Japão), o Memorial Ucraniano (1994 - Parque Tingui), o Memorial da Língua Portuguesa (1994), o Memorial de Imigração Alemã (1996), o Memorial da Imigração Árabe (1996 - Praça Gibran Khalil Gibran) e o Memorial de Imigração Italiana (1996 - Bosque São Cristóvão).

Czestochowa²⁵. No centro reside um palco para exibição de danças, programadas em datas e comemorações específicas²⁶.

A primeira leva de imigração polonesa, segundo a tradição, incide na cidade de Brusque/Santa Catarina em 1869, alargada para o Paraná em 1871²⁷. Famílias em ambas se instalaram, dedicando-se ao cultivo de lavoura e, ao serem assentadas em Curitiba, buscaram terras próximas à capital. Estes e outros subsídios se acham registrados na Revista digital, *Polonicus*, uma defesa contundente, crítica e questionadora sobre as condições e contribuições dos poloneses, a denotar esforços para superar obstáculos na relação com o lugar. Cabe advertir que já em 1892 outra publicação foi criada, *Gazeta Polska w Brazylia* (Jornal Polonês no Brasil).

Protestos estampam barreiras para se constituir no país, como registram, ao se instalar no solo “[...] embora livre, o imigrante estava isolado. Sofreu as amargas frustrações da inexperiência, da desorientação agrícola, do abandono oficial [...]” (Assis Filho, 2012, p. 46), como aludem diversas obras. Por outra face constata-se detalhes e a originalidade do processo construtivo, quando se informa tratar de algo característico da Europa Central. Esclarecem que o “[...] tronco era cortado e aparado, de forma a que sua secção fosse retangular, transformando o cerne em peças utilizadas para a construção das paredes, das vigas de sustentação dos assoalhos e dos requadros para portas e janelas” (Idem, 2012, p. 64-5).

²⁵ Há também as seguintes: 1) Loja de artesanato e espaço administrativo; 2) Posto da guarda municipal e armazenamento do MIP; 3) Museu da Habitação, casa vinda da Colônia Muricy (Município de São José dos Pinhais), como documentam várias fontes oficiais; 4) Paiol depósito para uso interno; 5) Exposição de materiais agrícolas; 6) Casa de eventos e exposições temporárias, as três últimas da Colônia Tomás Coelho (Issberner, 2016, p. 40-4)

²⁶ Como se informa no site da Fundação Cultural de Curitiba, gestora deste Memorial, entre as festas estão “*Swieconka*” (Benção dos Alimentos), no Sábado de Aleluia; casamentos; data da visita do Papa a Curitiba, em julho; a festa em homenagem à Nossa Senhora de Czestochowa, em agosto, e o Natal polonês, em dezembro.

²⁷ Significativa contribuição e bibliografia reunida sobre a imigração para o Paraná encontra-se na tese de Marcos Aurélio Tarlombani da Silveira (2002), na Geografia/ USP.

Durante a ditadura liderada por Getúlio Vargas, graças a seu alinhamento na II Guerra Mundial com países da chamada Aliança Eixo²⁸, e em nome do nacionalismo local várias ações segregativas foram fixadas, entre estas vetou-se uso e ensino de língua, existência de bibliotecas, escolas, imprensa e até mesmo negócios comerciais em fábricas, serviços e lojas, com nome de estrangeiros. Como se assinala em matéria veiculada no site do Consulado Polonês, no Paraná, havia mais de vinte títulos de publicações, encerraram 335 sociedades polonesas e, em 1938, 164 escolas polonesas no Estado do Paraná e 36 no de Santa Catarina. O desvario se estendeu, a Santa Catarina com “[...] uma ordem no sentido de que fossem eliminadas dos monumentos e túmulos as inscrições em língua estrangeira” (Malczewski, s.d.).



Figura 10-Totem Memorial da Imigração Japonesa
Figura 11- Capela e palco para apresentações

²⁸ Em 1940 Itália, Alemanha e Japão assinaram um Pacto, formando principais países da nomeada Aliança do Eixo, com posteriores adesões de outros.



Figura 12 - Museu da Habitação. Foto A. nov. 2018

O denominado Museu da Habitação congrega móveis, tapetes em tear, bordados, vestuário e utensílios domésticos, como algo bem singular, azedador de repolho e, entre o mobiliário encontram-se, armário, cama, berços, mesa e cadeiras, todos com tratamento cuidadoso. A unidade selecionada para abrigar objetos e fazeres centra-se na casa, a merecer curadoria, ilustrativa daquele viver singular sem adjetivação inflamada ou restritiva. Transpõem-se métodos, técnicas, materiais e inserem unidades em área cercada por natureza, ensejando rearticular partes de um tempo pretérito, uma espécie de museu étnico ao ar livre, como outros pelo mundo, a exalar conflitos.

A fricção com o *aqui e agora* evidencia-se com a presença de curadoria melancólica e amenizadora em certos aspectos. Sobre tal questão advirta-se sobre a distância exigida na fruição, organização asséptica dos objetos, escolha do que se vende mais ligado à indústria de recordações sem avançar em outros tópicos culturais – imagens, estáticas ou em movimento, livros, contribuição à ciência, literatura, revistas entre tantos. Parecem dar as costas à era tecnológica, a oferecer inúmeros recursos documentais para as instituições preservacionistas. Bom se mostra algo incomodativo na atualidade, a redução

de cultura a uma espécie de Disneylândia, pois, introduzem pausa e reflexão, no referido cenário circundado pela natureza.

Já a curadoria da parte agrícola apenas alinha por critério de tamanho vários instrumentos introduzidos pelos poloneses, além da carroça puxada por dois cavalos e adornada, diferente da charrete trazida pelos italianos. Em meio às ferramentas, que passaram a ser utilizadas pelos demais em larga escala estão: “[...] arado (*plug*), aradinho de três lâminas (*radło*), grade retangular (*brona*), grade triangular (*bronka*), carrinho sem rodas puxado por cavalo (*sanie*), ventilador para cereais (*mlynek*), foicinha (*sierp*), gadanha (*kosa*), moedor de milho (*żarny*), picador de palha (*siedczarka*), berço balançante (*kolyska*), costurador de pele curtida (*szydło*) (Selenco, 2011).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Memoriais, de tal modo auto identificados, coincidem com museus e antimonumento em diversos ângulos, em especial, ao empregar dispositivo curatorial, para se escolher conteúdos reparatórios, expressar desventuras vividas por povos saídos de seu país natal e que efeturaram transformações locais por meio de múltiplas ações, desde laços familiares a ofícios, fala e costumes. Confrontam-se como a tal defesa do nacional xenófobo e limitado, desencadeando fricção e apartando-se de infantilização e atração por tragédia na análise de levas em diáspora e de adoçamento, a disfarçar sentimentos de barbárie. Quando se instituem formas há sempre um discurso oficial e outro subterrâneo, a clamar por questionamento por encobrir interditos.

Memoriais e museus vêm sendo erigidos e colidem com valores naturalizados em idos tempos, seja para que não se repitam atos destrutivos, ou para rememorar a contribuição e sucesso no enfrentamento ante posições adversas passadas. Ambos necessitam de curadoria sintonizada a seu tempo, não para ornar e ilustrar, mas sim debater memória, a compor com crítica relativa ao testemunho material e/ou fazeres e processos, usualmente nomeados por patrimônio imaterial. Tais anseios efetivam-se em marcos, monumentos,

mausoléu, escultura, túmulos, festividades, toponímias, símbolos e sinais com alcance a amplo segmento. Justificam o lado criador do humano desde que questionem e efetuem enorme esforço para contornar resistências. Incorre-se na possibilidade de criar obras inconclusas, por oposição dos que se sentiram atingidos, mas mesmo assim, causam polêmicas e diligências ímpares.

Com tantas obras, memoriais, museus e marcos, que alertam sobre fraturas, contaminações e desastres mortíferos, ainda semeiam-se atos discricionários, com pretensa defesa de identidade nacional, que nada mais é do que imagem lesiva aos países. Embora clamem por ódio, preconceito e destruição, ainda vigente e não apenas entre nós desvelam-se porões e becos lúgubres, somente válidos e abonados por grupos de interesse setorial e acobertado, variado e existente entre laços corporativo, religioso e político, caindo as máscaras, erigida com falso discurso assentado em alta dignidade e propósitos

Observe-se que em Memoriais reside determinada visão de mundo, a incluir de memória à lamentação, em narrativas seletivas e nada imparciais, como se pode à primeira vista entender. Curadoria envolve enredos, logo também nunca é neutra porquanto capta, norteia, defende e, nos melhores, usa de sutileza, sem desprezar a inteligência do visitante, ao multiplicar explicações por palavras. Encarnam formas de luto e cotidianidade, fixadas por percepções a rebater em segmento social, não por simples orgulho de origem, mas perpassadas por seleção, ordenação e intenções diversas. O que fica em comum vivencia-se com indignação e rebatimento no presente, de modo a que ambiguidade, equívoco, ultraje e absurdos não façam esmorecer, mas sim, reflitam luzes para que pessoas se humanizem e busquem focos afirmativos para ao menos resvalar em um mundo distinto, quiçá melhor em face do atual.

Ciça, Verão, 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo Margareto Kohrmann. Barcelona: Altera; 2005, p.10-1.
- O que é o Contemporâneo e outros ensaios. Chapecó, S.C.: Argos; 2009.
- Profanações. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo; 2007.
- Assis Filho, Waldir Simões de. Bosque João Paulo II Parque Memorial da Imigração Polonesa *Polonicus*: revista de reflexão Brasil-Colônia. Curitiba Ano III – 1/ 2012. Acesso em 27.01.2019. Disponível em <https://www.polonicus.com.br/>
- Chartier, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL; 1990.
- O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo: v. 5, n. 11, jan./abr. 1991. Acesso em 22 dez. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340141991000100010&script=sci_arttext.
- Cunha, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1982.
- Daskalov, Rumen. *The making of a nation in the Balkans: Bulgaria, from history to historiography*. Budapeste/HU & New York/ UEA, Central European University Press, 2004. Acesso em 20.01.2019. Disponível em <https://library2.deakin.edu.au/>
- French, Howard W. *Goree Island Journal: the evil that was done Senegal. A guided tour. The New York Times*, 6 march 1998. Acesso em 27.07.2019 Disponível em <https://www.nytimes.com/1998/03/06/>
- Ianni, Octavio. Entrevista a Alfredo Bosi em 11.12.2004. Acesso em 02.01.2019. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid
- Le Goff, Jacques. Memória e História. Campinas: Unicamp; 1990.
- Lourenço, Maria Cecília França. Museus: riscos e riscas. Revista ARA (5): 33-55. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revistaara/>
- Lima, Samuel. Clubes de assinaturas: artigos inusitados batem à porta. Porto Alegre: *Jornal do Comércio* 05 fev. 2019 Acesso em 03.02.2019. Disponível em www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2017/05/cadernos/empresas_e_negocios/

- Malczewski, Zdzisław. Os poloneses e seus descendentes no Brasil: esboço histórico e situação atual da Colônia Polonesa no Brasil. Acesso em 5.02.2109. Disponível em https://kurytyba.msz.gov.pl/pt/comunidade_polonesa_no_brasil/
- Santos, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Edusp; 2008.
- Saramago, José. O homem duplicado. Lisboa: Caminho; 2002.
- Selenco, José Marcos. Tradição Polonesa. A carroça é a contribuição polaca para o Brasil. Acesso em 04.02-2019. Disponível em <http://tradicaopolonesa.blogspot.com/2011/06/carroca-e-contribuicao-polaca/>

Dissertações e teses

- Delong, Silvia Regina. Vitalidade linguística e construção de identidade de descendentes de poloneses no Sul do Paraná. São Leopoldo/ RS: UVRS; 2016, (Tese de doutorado).
- Issberner, Gina Esther. As representações sociais dos poloneses no Memorial da Imigração Polonesa em Curitiba-PR Joinville: UNIVILLE; 2016. (Dissertação de mestrado).
- Kanashiro, Milena, 1968- Paisagens Étnicas em Curitiba: Um olhar histórico-espacial em busca de entopias. Curitiba: UFP; 2006 (Tese de doutorado).
- Lofego, Silvio, Luiz. IV Centenário da cidade de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro. São Paulo: PUC/SP; 2002 (Tese de doutorado).
- Rahme, Anna Maria Abrão Khoury. Imagens femininas em memória à vida. São Paulo: FAU USP; 2000 (Dissertação de mestrado).
- Santos, Carolina Junqueira dos. O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem. Belo Horizonte: UFMG; 2015. (Tese de doutorado).
- Silva, Mário Augusto Medeiros da. A Descoberta do Insólito: Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil (1960-2000). Campinas: Unicamp; 2011 (Dissertação de mestrado).
- Silveira, Marcos Aurélio Tarlombani da. Turismo, políticas de ordenamento territorial e Desenvolvimento: um foco no Estado do Paraná no contexto regional São Paulo: USP; 2002 (Tese de doutorado).
- Norma Chicago: Calibri corpo 11; Espaçamento simples; Alinhamento à esquerda; Espaço depois 10.5pt; Recuo de 1cm na segunda linha (hanging).

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

Sites

Consulado Geral da República da Polônia em Curitiba

https://kurytyba.msz.gov.pl/pt/comunidade_polonesa_no_brasil/

ETAR <http://www.etar.org/expozicii/sakovaen.htm/> Acesso em 17.01.2019

FUNDAÇÃO Cultural de Curitiba

<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais/memorial-da-imigracao-polonesa/> Acesso em 27.01.2019

Jornal do Comércio/ Porto Alegre/ RS, <https://www.jornaldocomercio.com/> Acesso em 05.02.2019.

Lisboa Capital Ibero Americana Acesso em set. 2017. Disponível em

<http://lisboacapitaliberoamericana.pt/pt/apresentacao/>

MEMORIAL da Escravatura <http://www.pordentrodaafrica.com/reportagens-exclusivas/memorial-da-escravatura-fara-portugal-encarar-passado-que-tenta-evitar/> Acesso em 15.01.2019

NORSK Folkemuseum <http://norskfolkemuseum.no/en/king-oscar-iis-collection/> Acesso em 04.02.2019

NÚCLEO de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal de São Carlos

<http://www.neab.ufscar.br/> Acesso em 21.01.2019

POLONICUS <http://www.polonicus.com.br/arquivos/pdf-pt-2012/>



Representação feminina em tempos de exceção

Female image in time of exception

***Representación femenina en
tiempos de excepción***

Amanda Saba Ruggiero

FAU-USP, São Paulo, Brasil. amandaruggiero@gmail.com

Anna Maria A.K. Rahme¹

FAU-USP, São Paulo, Brasil. annarahme@gmail.com

¹ A dupla autoria se deve à pesquisa ter-se iniciado com estudos conjuntos, sobre a obra de Roger Chartier, apresentados como Seminário para o Grupo Museu/Patrimônio, FAU/USP, out. 2018

Resumo

O artigo parte dos conceitos de tempo e representação – estudados por Roger Chartier, com análises sobre a importância das narrativas, enquanto discursos empregados na fixação da(s) memória(s) e a construção da história cultural de um determinado grupo -, para associá-los às proposições curatoriais da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985*, uma mostra de criações artísticas femininas resistentes às ditaduras militares que oprimiram a América Latina durante a segunda metade do século XX.

Palavras-Chave: mulheres.arte.história.representação.exposição.

Resumen

El artículo parte de los conceptos de tiempo y representación - estudiados por Roger Chartier, con análisis sobre la importancia de las narrativas, como discursos empleados en la fijación de la(s) memoria(s) y la construcción de la historia cultural de un determinado grupo-, para asociarla a las proposiciones curatoriales de la exposición *Mujeres Radicales: arte latinoamericano 1960-1985*, una muestra de creaciones artísticas femeninas resistentes a las dictaduras militares que oprimieron a América Latina durante la segunda mitad del siglo XX.

Palavras-Clave: mujeres. arte. historia. representación. exposición

Abstract

The article is based on the concepts of time and representation - studied by Roger Chartier, on narratives, as discourses for the permanence of the memory (ies) and the construction of the cultural history of a certain group -, it aims to associate them to the curatorial propositions of the *exhibition Radical Women: Latin American Art 1960-1985*, an exhibition of feminine artistic creations resistant to military dictatorships that oppressed Latin America during the second half of the twentieth century.

Keywords: women.art.history.representation.exhibition

APRESENTAÇÃO

O bjecto da reflexão proposta, a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985* esteve em cartaz na Pinacoteca do Estado de São Paulo de agosto a novembro de 2018. Para análise dos argumentos, temas e obras, propostos pela curadoria² - Cecilia Fajardo-Hill, Andrea Giunta e Valéria Piccoli -, elegeu-se como referência teórica as afirmativas anunciadas por Roger Chartier, relativas aos conceitos de história, narrativa, representação e ficção a fim de compreender o conjunto dos trabalhos, fricções, sentidos e a relação com o contexto social e político do atual Brasil, único país da América Latina a receber a exposição.

Note-se a relevância do evento na ocasião em que mulheres saíram às ruas para manifestar contra o preconceito, o racismo e a desigualdade de gênero,

² Sob o patrocínio da Getty Foundation, a exposição itinerante teve início no HammerMuseum, Los Angeles, e conta com a curadoria de Cecilia Fajardo-Hill (historiadora da arte e curadora), Andrea Giunta (pesquisadora e curadora) e, excepcionalmente no Brasil, Valéria Piccoli (curadora-chefe da Pinacoteca).

num cenário marcado por ameaças às conquistas democráticas³. Trazer à tona peças realizadas, em sua maioria, há mais de quarenta anos, sinaliza apreço e reconhecimento pela luta feminina que se anunciou nos anos 60 e persiste atual e necessária. Ademais, o efeito do conjunto recebeu ainda mais camadas de significados carregados das vibrações e debates contemporâneos que permeiam a dinâmica social e política universal da atualidade.

Em ações como estas, a memória (coletiva ou individual) constitui parâmetro fundamental para a construção de uma dada história cultural. Quando associadas à ideia de “presentificação do passado” defendida por Roger Chartier (1988), ao trazer a público, perpetuam e vinculam tais demandas ao contemporâneo. A mostra é pois a celebração necessária para a escritura de parte da história que não deve ser esquecida jamais. As obras artísticas, essas representações, constituem as práticas necessárias à sustentação dos discursos femininos entre 1960 e 1985, assim como se atualizam no contexto da época presente.

Este “[...] sustentar um discurso histórico como *representação* e explicação adequadas da realidade [...]” reitera o pensamento de Chartier sobre a “[...] emancipação da história com respeito à memória e com respeito à fábula, também verossímil [...]” (2010, p.24-31). E, ainda, como o autor defende, promove os fatores enumerados por Paul Ricoeur- o testemunho documental, a representação, os vestígios e sua (suposta) fidelidade histórica – na obra *A memória, a história, o esquecimento* (2000).

Porque o valor da operação historiográfica - a *representação* - que funda a micro-história, se fortalece quando associada aos acervos e resquícios dos acontecimentos. São filmes, músicas, diários, artes plásticas que, desde o fim dos regimes de exceção, se juntam aos milhares de registros de época - *testemunho*

³ Diversos jornais e revistas noticiaram a manifestação liderada por mulheres que ocorreu em diversas cidades do território nacional, ver: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45700013>, <https://folha.com/sxhe76ma>,

documental - da polícia política, fotos, depoimentos gravados, bem como a fidelidade histórica dos *vestígios*, os locais e os instrumentos de aprisionamento e tortura, cemitérios clandestinos, desaparecimento de indivíduos.



Figura 1. Logo de apresentação da exposição *Mulheres radicais*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018, criado pela Agência FNascaSaachi&Saachi. Fonte: Fotografia publicada no site da Pinacoteca, para divulgação do evento.

Neste contexto, as peças selecionadas para compor *Mulheres radicais* numa variada gama de representações, seja pelos temas ou pelos suportes, contribuem para o entendimento do recorte temporal, um período de acirramento da repressão e torturas pelas forças ditatoriais latino-americanas do século XX⁴. Tal recorte, aplicado à pesquisa das curadoras Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, abrange fatos cuja duração total vai de meados dos anos 1950 até 1990, calando vozes e mutilando corpos. Não por acaso sons e

⁴ Argentina (1976-83), Bolívia (1971-85), Brasil (1964-85), Chile (1973-90), Equador (1972-79), Paraguai (1954-89), Peru (1968-80), Uruguai (1973-84).

corpos são os protagonistas da exposição⁵. Resultam da expressão artística, múltipla e intimamente conectada, de mulheres perseguidas social e politicamente, mas que não se permitiram calar diante do poder patriarcal norte americano e sua ingerência nos assuntos da América Central e do Sul.

O corpo feminino centraliza tematicamente a exposição devido à mudança de perspectiva que as artistas trouxeram para a história da arte. Este corpo feminino, antes objeto da representação – frequentemente nu e quase sempre criado por um homem – também produz arte e conduz a uma reflexão sobre si mesmo. A pesquisa, envolvendo o período de 1960 a 1985, contribui extraordinariamente para a mudança radical dos ideais anteriores, reunindo uma iconografia do corpo na arte que permite ver modificado um objeto em sujeito. Sujeito aqui organizado em torno dos temas: Autorretrato; Paisagem do corpo; Performance do corpo; Mapeando o corpo; Resistência e medo; O poder das palavras; Feminismos; Lugares sociais; Erótico.

A proposta é justificada nas vozes das curadoras, tanto pelos traços em comum “[...] as vidas e as obras dessas artistas estão imbricadas com as experiências da ditadura, do aprisionamento, do exílio, tortura, violência, censura e repressão, mas também com a emergência de uma nova sensibilidade [...]” (Fajardo-Hill, 2018), quanto pelo que as individualiza, na exploração dos tópicos poético e político “[...] em autorretratos, na relação entre corpo e paisagem, no mapeamento do corpo e suas inscrições sociais, nas referências ao erotismo, ao poder das palavras e ao corpo performático, a resistência à dominação; feminismos e lugares sociais [...]” (Giunta, 2018).

⁵ A exposição na capital paulista encerra a itinerância do evento e conta com obras de 120 artistas provenientes de quinze países e reunindo mais de 280 trabalhos em fotografia, vídeo, pintura e outros suportes.

CONTEXTUALIZAÇÃO: RECORTE HISTÓRICO

As representações não são simples imagens, verdadeiras ou falsas, de uma realidade que lhes seria externa; elas possuem uma energia própria que leva a crer que o mundo ou o passado é, efetivamente, o que dizem que é.

Michel Foucault

A tarefa e a responsabilidade do historiador, para Chartier, ainda é a leitura das diferentes temporalidades, “que fazem com que o presente seja o que é, herança e ruptura, invenção e inércia ao mesmo tempo” (2010, p.68). Do mesmo modo, o passado nunca é um objeto que já está ali, mas que será produzido pelo historiador por meio de práticas - recorte e processamento das fontes, mobilização de técnicas de análise específicas, construção de hipótese, procedimentos de verificação -, chamadas “operações”. Já, “regras” e “controles” a inscrevem em um regime de saber compartilhado, definido por critérios de prova dotados de uma validade universal (2010, p.11-17).

Associando conhecimento e relato, prova e retórica, saber crítico e narração, Roger Chartier explica a cientificidade da história pelos saberes de Michel de Certeau e Carlo Ginzburg. Neste sentido, as obras presentes na exposição podem ser analisadas como relatos e discursos, que somados a outros documentos e fontes, testemunham contextos históricos em que figura feminina avança em apresentar, expor e denunciar atos de violência, repressão, discriminação por meio do corpo físico, social e político.

O “objeto fundamental de uma história que se propõe a reconhecer a maneira como os atores sociais dão sentido a suas práticas e seus enunciados” (p.49) é constituído pela tensão entre indivíduos e comunidades, com suas capacidades inventivas, ao lado das restrições e convenções limitadoras. Uma tensão que por vezes leva décadas para romper as amarras articuladas pelo poder instituído, apagando, mesmo que temporariamente, a memória dos fatos e sua consequente denúncia. Mais do que lembrar a história da repressão nos países latino-americanos, a exposição dá voz às sensibilidades e poeticamente

transborda em ações políticas. As peças da mostra são parte da história das representações - textos e imagens como categorias mentais dadas a ler, escutar ou ver - e se vinculam à cultura escrita para fundar as matrizes das classificações e dos julgamentos.

Além da “[...] importância de um conceito como representação, que veio a designar, praticamente por si mesmo, a nova história cultural [...]”, Chartier desafia a “pensar a articulação entre os discursos e as práticas” propondo o estudo da língua como sistema de signos, com significados múltiplos e instáveis, como também sobre o fato da realidade não ser “[...] uma referência objetiva externa ao discurso, mas é sempre construída pela linguagem [...]”. Conclui, assim, que toda prática “[...] se situa, necessariamente, na ordem do discurso” (p.51-2).

Se por um lado, apresentar *Mulheres radicais* no Brasil, país afetado pela repressão por mais de vinte anos, é um fato impactante, por outro, juntar conjunto de peças marcadas pela intensidade dos discursos, abre a oportunidade de nos comunicarmos com os outros países envolvidos em situações análogas, no mesmo momento histórico, e avaliar as similaridades e distinções entre elas. Pois, enquanto “[...] os indivíduos e os grupos se percebem e percebem os demais”, transmitem “as diferentes modalidades de exibição da identidade social ou da política tal como as fazem ver e crer os signos, as condutas e os ritos [...]” (p.51-2). Uma consciência de pertencimento, mas também a estabilidade e a continuidade de uma dada cultura.



Fig. 2 – Foto do vídeo de Victoria Eugenia da Cruz *Me Gritaron Negra*. Fonte: Fotografia da exposição feita pelas autoras.

Exemplarmente, logo à entrada da exposição, um poema musicado da artista Victoria Eugenia da Cruz *Me Gritaron Negra*⁶, delata em vídeo a discriminação pela diferença, em que a palavra “negra” dirigida a uma criança resultou na rejeição pelo próprio corpo, a negação de seus cabelos, sua pele e características pessoais, até o momento no qual já mulher, diminuída cada vez mais por estas diferenças, é derrubada pelo ecoar das vozes a repetir Negra. Mas ela se levanta, olha para si, reconhece seu valor e compreende a força de

⁶ O video completo com a letra do poema está disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=49-wQtOj7il>

ser uma mulher negra, em luta afirma sua identidade, também expressa pela gestualidade das demais pessoas que repetem em coro ‘Negra, Negra, Negra’.

O tom das vozes, somado ao batuque de fundo, reforçam a tensão e a violência das palavras, denunciam o preconceito que ainda recai sobre a população negra. O discurso neste caso endossa e reafirma os relatos históricos da escravidão e discriminação étnica, ainda presente nos dias atuais. O vídeo revela um dos trabalhos mais fortes e impactantes da exposição⁷, mas teve sua apresentação na mostra Histórias Afro-Atlânticas (2018), tanto no MASP quanto no Instituto Tomie Ohtake, reduzida a dimensões similares às das obras expostas, pela reprodução em um monitor de 17” preso na parede.

CLASSIFICAÇÃO: NARRATIVAS DIVERSIFICADAS

Autorretrato / Paisagem do corpo / Performance do corpo / Mapeando o corpo / Resistência e medo / O poder das palavras / Feminismos / Lugares sociais / Erótico.

Sob qual desses sub-temas poderíamos classificar a peça artística acima mencionada? E, ainda, seria ela poesia, performance, vídeo-arte? Talvez, ela caiba numa destas rotulações caso isolemos cada uma das expressões ali presentes, porém, nenhuma delas se adequa ao conjunto. E se considerarmos o aspecto de ativismo de gênero ou étnico? E se levarmos em conta a impositação das vozes e o movimento dos corpos? Enquanto as indagações são subjetivas, as respostas ficam por conta da *recepção*⁸ da obra de arte. Por

⁷ O poema *Me Gritaron Negra* é de autoria de Victoria Eugenia Santa Cruz, 1922-2014 (Lima, Peru), compositora, coreógrafa e desenhista, com destaque na arte afroperuano e no combate ao racismo.

⁸ *Recepção* como a interação de uma obra de arte com o público, considerando os aspectos individuais e históricos, conforme proposta de Hans Robert Jauss (1994) para a teoria estético-recepcional. Enquanto as referências adquiridas pessoalmente resultam numa fruição do objeto artístico que amplia o *horizonte de expectativas* contribuindo para novas análises e avaliações, o conhecimento histórico fornece os elementos interpretativos com o *feito* advindo dos significados a ele atribuídos.

outro lado, quanto ao fazer artístico, a evidência mais contundente é de um ato de *resistência*.

Embora o vocábulo tenha sido usado pela curadoria associado ao medo, talvez ele devesse designar o mote de cada um e todos os registros expostos. A designação também se ajusta à ação das organizadoras ao mostrar esse grupo de *Mulheres radicais*, caracterizando a obstinação por múltiplos vieses e, assim, multiplicando possibilidades de leituras, interpretações e vivências. E ao examinarmos o triplo significado para o conceito de *exposição* – “[...] tanto o resultado da ação de expor, quanto o conjunto daquilo que é exposto e o lugar onde se expõe”⁹ – devemos nos ater, além da recepção, ao fator da seleção apresentada, mas também, à escolha do local e ao modo de expor.



Fig. 3. Foto das salas da Pinacoteca durante a visitação. Fonte: Anna Maria Rahme

⁹Definição para o termo “exposição” em “Conceitos-chave de museologia” (Desvallées e Mairesse, 2013, p.42).



Fig. 4. Foto das salas da Pinacoteca durante a visitação. Fonte: Anna Maria Rahme



Fig. 5: Foto das salas da Pinacoteca durante a visitação. Fonte: Anna Maria Rahme

As análises dessas condições tiveram origem nas reiteradas visitas à Pinacoteca do Estado, durante os dias da mostra¹⁰, colocando-nos em contato com um público de perfil bastante diversificado, entre feminino e masculino de diferentes idades e etnias, poder aquisitivo e opção de gênero. Em geral, reagindo entre a surpresa e a admiração, ao se depararem com o acúmulo de desenhos, vídeos, pinturas, fotos, montagens dispostos de modo quase caótico, pois, embora cada sala do museu estivesse destinada a um sub-tema, uma generosa abertura entre elas deixava ver e ouvir o exposto no espaço subsequente. Utilizou-se, na ocasião, museografia nada tradicional¹¹, mesclando suportes, cores, movimentos e origens distintas em fotografias, pinturas, vídeo e objeto como em *Paisagem do corpo*, proposta para a primeira sala do roteiro sugerido.

Suspenso no centro da sala *O ovo*, um imenso cubo em acrílico, cujas faces recebem a projeção de uma performance da autora Lygia Pape, toma conta do espaço, impedindo que as outras obras sejam fruídas. No vídeo, o corpo feminino, sujeito ativo e não em imagem idealizada, em plena ação numa praia se funde à natureza no ritual, no processo e no significado mesmo da sequência de movimentos que desenham um processo de transformação. Numa das paredes, cenas em movimento revelam a *Passagem*, de Celeide Tostes, na qual a fertilidade e o feminino são referências mais próximas da natureza, do despertar para um renascimento, um processo cíclico de vida e renovação.

¹⁰ As observações das autoras resultaram a partir de quatro visitas à exposição, distribuídas entre a primeira e a última semana do evento.

¹¹ Entenda-se por “museografia tradicional” aquela que organiza os espaços de forma linear, se preocupa com uma apresentação cronológica das peças, apresenta as peças planas posicionadas numa mesma altura nas paredes e preenche as áreas vazias de piso com peças tridimensionais ou estantes horizontais. Grande parte destas características esteve presente na citada exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, exibida simultaneamente pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/MASP e o Instituto Tomie Ohtake, de 29/06 a 21/10 de 2018.



Fig. 6: Painel fotográfico Epidermic Scapes de Vera Chaves, sala da Pinacoteca. Fonte: Anna Maria Rahme

Corpo e paisagem se fundem tanto na mulher que se veste de barro e adentra o casulo cuja matéria prima é a terra em estado natural, quanto na construção do ovo geometrizado, uma metáfora repetida em duas caixas cúbicas revestidas por delicadas membranas brancas, uma de grandes dimensões em exposição e outra com aproximadamente 1m de aresta. Em ambas as performances há um rompimento das cascas provocado pelos movimentos das artistas, em cada um dos cenários, o próprio ateliê ou à beira mar sobre areia.



Fig. 7 e 8: Imagens do vídeo *Passagem de Celeide Tostes O ovo de Lygia Pape*. Fonte: Fotografia publicada no site da Pinacoteca, para divulgação do evento.

A área é compartilhada com uma outra membrana, de pele humana, são fotos que registram as nuances e formas imperceptíveis da superfície que nos reveste, revelando inúmeros caminhos, texturas e quase um outro universo de linhas e tons, aferindo densidade e a complexidade aos contornos e sombras. Os registros fotográficos estão reunidos num painel de amplas dimensões, *Epidermic Scapes* de Vera Chaves Barcelos. Cada zoom sobre o corpo feminino é uma paisagem contida em formas quadradas, se organizam em um único plano modular e, portanto, tem a possibilidade de expandir-se infinitamente, multiplicando o número de pontos focalizados. Esta representação sugere, como as anteriores, a ideia da quebra de barreiras e, pelo uso do corpo feminino, remete à luta por novos espaços e significados.

Ao constatar o ineditismo de muitas das obras na exposição *Mulheres radicais*, embora datadas de décadas atrás, surge a pergunta sobre o por quê da não inclusão de muitos dos fazeres artísticos na história da arte e sua historiografia. Recorde-se, então, que por um longo período a voz feminina foi calada seja

pelos aspectos de denúncia de um sistema político autoritário e repressor, de um sistema social opressor ou por não interessar abrir às mulheres as portas dos lugares sociais de produção de conhecimento. Estes fatos conduzem à referência de Roger Chartier para a história, como disciplina científica, ser “suscetível de um enfoque similar que não dissolva o conhecimento na historicidade, [...] mas que reconheça as variações dos procedimentos e as restrições que regem as operações históricas” (2010, p.20).

Ações recentes de revisão e reconstrução de trajetórias pessoais, pouco conhecidas, permitem analisar o conjunto e reagrupá-los em leituras e interpretações múltiplas sobre aspectos como: a emancipação feminina, o medo, o erotismo, o corpo e a fertilidade pouco tratados ou pouco representados pelas próprias mulheres. A Pinacoteca do Estado que concentra um acervo composto em sua maioria por peças do século XIX e começo do XX, exhibe um exemplo no pátio central e visível dos balcões que circunscvem a exposição em análise.

Trata-se da obra *Musa Impassível* (1920), homenagem póstuma de Victor Brecheret à poetisa parnasiana Francisca Júlia, uma alegoria à poesia plasmada numa altiva imagem feminina em estado de avançada gestação, gravando tridimensionalmente no mármore branco emoções e fecundidade, papéis associados à mulher e ainda perpetuados na sociedade brasileira do começo do século XX. A escultura representa a idealização masculina da mulher, caracterizada pela beleza clássica e a procriação, e negando a importância de suas emoções e produção de conhecimento.



Figura 9: Musa impassível, 1920, Victor Brecheret. Fonte: Anna Maria Rahme.

A transcrição de entrevistas, a divulgação dos vídeos das palestras e as legendas que permeiam o espaço expositivo relatam invocações das curadoras que “[...] embora boa parte dessas artistas tenham sido figuras decisivas para a expansão e diversificação da expressão artística” na América Latina, ainda assim não haviam recebido o devido reconhecimento. Também, enumeram viagens, entrevistas, análise de publicações em apoio à intensa pesquisa, desde 2010, e acrescentam a intenção de “[...] consolidar, internacionalmente, esse patrimônio estético criado por mulheres que partiram do próprio corpo para aludir — de maneira indireta, encoberta ou explícita — as distintas dimensões da existência feminina”.

PROTAGONISMO FEMININO

Os dizeres das curadoras confirmam a constatação de que a luta das mulheres extrapola e muito uma única sala - *Feminismos* - de um único museu, na vibrante capital paulista. Inaugura, sim, um forte movimento artístico composto por “mulheres radicais”, contribui para abrir novos caminhos investigativos e entendimentos acerca de uma dada história latino-americana.

E, mais ainda, que a garra dessas mulheres e suas posturas políticas se constituam em algumas, mas não a única força de resistência. São ações individuais e coletivas imbricando-se para configurar imagens e narrar micro-histórias nas relações de contraste e complementaridade inseparáveis para a composição de uma mutável macro-história.

As manifestações de mulheres que saíram às ruas, no Brasil atual, para denunciar o preconceito, o racismo e as desigualdades de gênero, em pleno cenário pré-eleição de ameaças às conquistas democráticas, somam-se ao conjunto de peças expostas e conferem apreço, reconhecimento e atualidade ainda maior à luta feminina, que se anunciou nos anos 60 e permanece presente e necessária. A retórica do conjunto se amplia com as camadas de significados carregados de vibrações e debates contemporâneos que permeiam as recentes disputas políticas e sociais.

Um novo universo de mudanças sensíveis atingiu as práticas relacionadas ao corpo feminino – o corpo objeto se torna sujeito, a atitude de submissão em protagonismo - na construção da própria história, com novas atrizes, novos temas e novos signos. Antes figuras inertes à mercê da interpretação masculina, as mulheres elegem e expõem partes dos seus corpos despídos ou parcial ou completamente encobertos - e objetos eróticos - roupas íntimas destroçadas, máquinas de repressão ou tortura física. Essas artistas rebeldes - nos recintos *O Poder das palavras, Mapeando o corpo e Erótico* da mostra - exibem a radicalidade dos atos que as vitimam, mas também os que ocultam sua existência e fazeres e que, naturalmente, não fazem parte do repertório masculino na representação da mulher.



Fig. 10 Biscoito Arte, de Regina Silveira. Fonte: Fotografia feita pelas autoras na exposição da Pinacoteca do Estado de São Paul, out. 2018.

Uma delas, Regina Silveira, registra sua participação com recorte da palavra ARTE descontextualizada ou imagens do próprio corpo, por meio de videoperformances ou desenhos. Enquanto, Elena Gonzales, traz as Vulvasas em delicados desenhos tingidos de rosa, uma cor que subtrai parte da crueza do recorte e da aproximação focal desta parte inexpugnável para muitas, porque cercada de tabus preconceituosos. Alguns diriam que não há novidade alguma no tema, apresentado realisticamente por Gustave Courbet em *A Origem do Mundo*¹², 1866, antepondo-se à idealização do corpo feminino, vigente no século XIX. A diferença de significados, no entanto se revela na autoria, entre a visão de si mesma e o olhar do outro, explode no contraste entre identidade e alteridade.

Analisar as representações sob este prisma ressalta a importância do caráter feminino presente em Vulvasas, pela consciência de pertencimento que garantem a estabilidade e continuidade de uma dada cultura, segundo Chartier. Porque, enquanto a identidade como o reconhecimento do igual,

¹²A obra em óleo sobre tela, cujo nome original é *L'Origine de monde*, encontra-se no Museu D'Orsay desde 1995.

aproxima pelas semelhanças indivíduos e grupos que “[...] se percebem e percebem os demais”, a alteridade é a condição do outro e traduz a diferença das naturezas. Conseqüentemente, transmitem “[...] as diferentes modalidades de exibição da identidade social ou política tal como as fazem ver e crer os signos, as condutas e os ritos” (1989).

O fato, da exposição trazer a público os gestos de um estrato social significativo da sociedade latina, as mulheres, é mais uma valorosa manifestação contemporânea a favor da igualdade de direitos. Já que, estas práticas são estratégias simbólicas que levam ao reconhecimento de “uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas” marcando de modo visível e perpétuo a existência do grupo.

Outras obras exibidas cumprem papéis semelhantes e adicionam repertório às estratégias, como é o caso do *Hábito/Habitante*, 1985, participação de Martha Araújo com fotografia, que mostra a autora em pose contida pela própria estrutura rígida da vestimenta fixada na parede e tolhendo-lhe os movimentos. O corpo quase que totalmente encoberto é engessado ‘nas suas impossibilidades’, rompidas apenas por inexpressivas partes – cabeça e mãos a romper o desenho da túnica negra, o ‘habito’. Alusão ao movimento de resistência contra a restrição à liberdade de expressão, igualmente presente em duas fotoperformances: *Poema*, 1979, de Leonora de Barros e *Sem Título*, 1983, de Líliliana Maresca.



Fig. 11. Martha Araújo, *Hábito/Habitante (Habit/inhabitant)*, 1985. Fonte: Registro da performance, fotografia em preto e branco. Coleção da artista. Cortesia da Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, para divulgação da exposição.



Figura 12, 13: *Poema*, 1979, de Lenora de Barros (à esquerda). *Sem Título*, 1983, de Liliana Maresca. Fonte: Fotografia das autoras na exposição *Pinacoteca*, out. 2018.

Dois trabalhos que refletem o cerceamento da mulher nos recentes anos de exceção pela dor da tortura imposta por máquinas, a um só tempo, emoldurando as carnes e as estrangulando. Apesar da aparente sujeição aos

instrumentos, as imagens revelam escravização aos modelos impostos, porque amarras tolhem os movimentos e marcam indelevelmente o ser, com restrições que se estendem da palavra falada e escrita, à libido, trancada em proibições. Uma mesma libido destruída, um poder de sedução destroçado, também constatado na peça de Nelly Gutmacher, *Arqueologia do desejo*, 1982, na proposta intimidade que se desvenda por uma remota beleza partida.

CONSIDERAÇÕES

Da mesma maneira que o esquecimento é a condição da memória, o apagamento é a do escrito.
Roger Chartier (2010, p.20)

Embora abarque a produção artística dentro de um período circunscrito, a exposição *Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985* trabalha as obras construindo mensagens não literais dos tempos de repressão na América Latina do século XX, falam de *tempo e representação*, dois conceitos que contribuem para iluminar a atualidade da mostra, inserindo-as nas turbulentas manifestações em espaços públicos brasileiros. Apesar de não recorrer ao apelo fácil da espetacularização, trazendo o aspecto chocante das ações ditatoriais, ou mesmo edulcorando passagens para tornar o evento mais palatável, a curadoria da mostra apresenta uma imensa gama de peças cujos conteúdos extrapolam os fatos históricos ocorridos nos vinte cinco anos anunciados. Mesclando temas e técnicas cada uma das peças presentes resignifica os acontecimentos pela rememoração, deixando a esperança de que não se repitam jamais. Deste modo, conduzem ao entendimento que a proposta do evento não se reduz ao recorte cronológico do título, mas provoca a memória, ressuscita esperanças e constrói possibilidades.

Portanto, a escolha das conceituações de Roger Chartier se adéqua ao entendimento da obra de arte não como simples imagens do real, verídicas ou enganosas, mas pela energia que lhes é própria e as capacitam mais do que reproduzir uma sociedade, a produzi-la. Porque as representações definem,

em cada momento da experiência social, limites, fronteiras, classificações, identificações, contribuindo com a estruturação de uma dada realidade social e não nos afastando dela. O esforço de reunir tal material e exibi-lo pode ser comparado a atos femininos de coragem e audácia como foram e são as manifestações de rua pelas igualdades, independentemente do gênero.

Tais fazeres, agora trazidos a público e os modos pelos quais nos foram apresentados transformam a ação comunicacional em educativa, pela transferência de valores, conceitos e saberes dessas práticas, como prega o Conselho Internacional de Museus/ICOM, antevendo a autonomia das pessoas no processo de mudanças e transformações, além da difusão de conhecimento. Por outro lado, agrupa conteúdos e os classifica, por similaridades e distinções, promovendo leituras variadas para as propostas e o reconhecimento que leva à aproximação ou rejeição. Tem-se então a identidade ou a alteridade como afirmação, respectivamente, do igual e do diferente.

Esta consciência identitária surge em *Autorretrato* quase como uma autobiografia para configurar imagens e narrar micro-histórias nas quais cada artista lança o olhar sobre si mesma e se expõe da maneira que deseja ser vista. Esta mesma busca de caráter individual se revela na relação com a natureza em *Paisagem do corpo*, sub-tema no qual a integração com elementos primordiais – barro, areia, vegetação – remetem à mãe-terra Gaia, deusa da mitologia grega, e seu caráter gerador. Um poder, também gerador de outras naturezas cruas ou poéticas, instaurando rupturas e/ou beleza, estranhamentos e adequações.

Já, a *Performance do corpo* introduz movimentos individuais ou em grupo, propondo sincronidades que os identificam e promovem relações de contraste e complementaridade inseparáveis para a composição de uma mutável macro-história. A força desses movimentos reside exatamente na relação de troca, somando participação e integração às atitudes individuais e coletivas. Na seção *Mapeando o corpo* aparecem representações com questões singulares de inadequação e estranhamento com a imagem à qual

cada personagem é associada, nascendo então apropriações de gênero e formas incompatíveis com a própria figura.

Os cerceamentos às liberdades de escolha são as sementes dos projetos de enfrentamento em *Resistência e medo*. Um momento trágico na história das democracias latino-americanas, quando o medo trouxe o emudecimento, mas o inconformismo fez germinar movimentos de radicalização. Radicalização política que tingiu de rupturas as artes nacionais, introduzindo novos modos de comunicação entre autor e público, trocando a observação passiva pela ativa, rompendo molduras e estaticidades, usando recursos dinâmicos e cinéticos e luminosos.

Tais estratégias substituíram os discursos da voz interrompida e *O poder das palavras* não veio pela escrita, altamente censurada, mas por monossílabos inseridos em imagens do cotidiano, em simbiose com objetos inusitados, em gritos visuais. Gritos expressos na luta pela igualdade de direitos sociais, do sufrágio à equiparação salarial e pessoal, de bens e serviços à liberdade de expressão. Engajadas em grupos identitários essas mulheres fundaram o Movimento Feminista, cuja militância vem se modificando seja pela própria organização, seja pelas demandas. A curadoria da mostra preferiu chamar de *Feminismos*, os diferentes modos de atuação pela afirmação do gênero.

Um feminismo que atravessa barreiras e se faz, igualmente, presente nos *Lugares sociais* com registros das manifestações de protesto contra as diferenças impostas no mundo ocidental, especialmente o latino-americano, por mudanças que representem conquistas individuais e coletivas. Neste setor da exposição é possível detectar os registros feitos em bordeis e comunidades trans, bem como da atuação individual pela defesa da dignidade humana e o direito à própria expressividade. Aqueles discursos de curta duração nos informam sobre sociedades patriarcais e opressivas, contra as quais a luta teve que se acirrar, para afirmar posições e conquistar lugares na comunidade, em especial o lugar do feminino.

O grande desafio foi batalhar contra os estereótipos sobre o papel da mulher nestas sociedades, sem dúvida uma árdua questão se considerarmos a arma que estava em jogo, a sedução. Como angariar adeptos aos novos ideais? Nas primeiras décadas de existência, a oposição ao movimento teve farto material para denegri-lo graças ao radicalismo das estratégias das organizações, rotulando suas adeptas de ‘mulheres mal amadas’ entre outros. Porém, a tática utilizada pelas feministas surtiu o efeito desejado e os primeiros tempos de luta, enfrentados com garra e persistência, resultaram em avanços e afirmações pessoais e sociais.

As práticas utilizadas exerceram, portanto, alteração do foco da sedução, do corpo para as ideias. Há que fazer disto uma bandeira e a arte aceita tal desafio, quando utiliza os mesmos instrumentos de desejo e de prazer a favor de seus projetos. Segundo a curadoria da mostra, à poética do setor *Erótico* deve-se a exibição proposital no final do percurso, talvez na busca de diminuir o impacto daquelas peças de conteúdos mais sinistros. Poéticas ou não, estas representações constroem o universo desejado, criativo e crítico, pensando e materializando formas de destruição de tabus e preconceitos, oferecem perspectivas de que sua circulação, como profetizou Roger Chartier, faça sentido em um tempo e lugar concreto.

BIBLIOGRAFIA

Chartier, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel; 1990.

Chartier, Roger. A história ou a leitura do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora; 2010.

_____. O mundo como representação. *Annales*. Nº 6, nov-dez. 1989, p. 1505-1520.

_____. Entrevista: Do mundo como representação à multiplicidade das formas de representação do passado. *Historia e historiografia*. Ouro Preto, n. 22, dez. 2016, p. 296-319, doi: 10.15848/hh.v0i22.1185.

Desvallées, André e Mairesse, François. Conceitos-chave de museologia. São Paulo: Comitê do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria do Estado e da Cultura; 2013.

Jauss, Hans Robert. A história da literatura como provocação à crítica literária. São Paulo: Ática; 1994.

Fontes eletrônicas e sites

<https://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radicais-arte-latino-americana-1960-1985/>

<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/08/20/As-5-obras-exclusivas-da-exposi%C3%A7%C3%A3o-%E2%80%98Mulheres-Radicais%E2%80%99-no-Brasil>

<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45700013>

<https://folha.com/sxhe76ma>

<https://www.youtube.com/watch?v=Cka9v-Go6KU>

<https://www.youtube.com/watch?v=49-wQtOj7il>

<http://www.verachaves.com/biografia.html>

<https://deskgram.net/explore/tags/radicalwomenlatinamericanart>

<http://nellygutmacher.com.br/nelly-gutmacher-lista-de-obras/>

<https://www.youtube.com/watch?v=Owmzmz1DKIU&feature=youtu.be>

ARA 6 . Volume 6 . Outono+Inverno 2019

ARTIGOS/ENSAIOS



Conhecendo o Museu Nacional de Arte da Catalunha por meio de seus Aparatos e Tecnologias Institucionais

***Conociendo el Museo Nacional de Arte de
Cataluña a través de sus Aparatos y
Tecnologías Institucionales***

***Knowing the National Museum of Art of
Catalonia through its Institutional
Apparatus and Technologies***

Kelly Christina Mendes Arantes

*Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás,
Goiânia, Brasil. kellymendes.fav@hotmail.com*

Resumo

Este artigo é parte de uma pesquisa realizada para a disciplina A Construção da Profissão de Educador de Museus, do doutorado em Ensino e Aprendizagem das Artes Visuais, da Universidade de Barcelona. Propõe apresentar o Museu Nacional de Arte da Catalunha por meio de seus aparatos e tecnologias institucionais e suas influências nas atitudes de seus visitantes.

Palavras-Chave: Museu. Aparatos institucionais. Tecnologias institucionais. Episteme clássica. Regime de verdade.

Resumen

Este artículo es parte de una investigación realizada para la disciplina, la construcción de la profesión de educador de museos del doctorado, enseñanza y aprendizaje de las artes visuales de la Universidad de Barcelona. Propone presentar el Museo Nacional de Arte de Cataluña a través de sus aparatos y tecnologías institucionales, así como, sus influencias en las actitudes de sus visitantes.

Palavras-Clave: Museo. Aparatos institucionales. Tecnologías institucionales. Episteme clásico. Régimen de verdad.

Abstract

This article is part of a research carried out for the discipline, the construction of the profession of museum educator of the doctorate, teaching and learning of the visual arts, of the University of Barcelona. It proposes to present the National Art Museum of Catalonia through its institutional apparatus and technologies, as well as its influence on the attitudes of its visitors.

Keywords: Museum. Institutional apparatus. Institutional technologies. Classical episteme. Regime of truth.

O INTERESSE PELO TEMA E O PORQUÊ DE UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE MUSEUS¹

Os museus são um campo teoricamente fértil, precisamente porque eles podem ser conectados a uma diversidade de perspectivas teóricas, que entrecruzam muitas divisões estabelecidas pelas disciplinas (produção e concepção, conhecimento e prática, sagrado e secular). Eles se assemelham a um tipo de via teórica: O lugar onde encontros e alienações podem apropriar-se do espaço.

Sharon Macdonald

Os museus nem sempre foram um espaço onde eu me sentia à vontade, visto que certa tensão impedia a fluidez de minha espontaneidade. A sensação de estar em um templo, emergida do silêncio presente, ao contrário de me conectar com as obras expostas, me distanciava do objeto e de mim

¹ Este artigo é um recorte da pesquisa sobre museus apresentada no dia 18 de setembro de 2002 para obtenção do diploma de Estudos Avançados pelo programa de doutorado de Educación Artística: Enseñanza y Aprendizaje de las Artes Visuales, do Departamento de Desenho da Universidade de Barcelona.

mesma. Percorrer os salões das exposições atravessados por esse silêncio, quase religioso, e observar as informações que acompanhavam os objetos expostos, propondo uma única mirada sobre eles, limitavam, na maioria das vezes, meu interesse, minha interação e interpretação.

Propus esta investigação porque gostaria de compreender os motivos de meu incômodo e entender por que alguns museus não funcionam como possíveis espaços de interações. Essas foram algumas das problemáticas que me fizeram aproximar do tema e questionar o porquê de a comunicação entre o museu e o visitante não ser de toda fluida.

FINALIDADE

Buscar compreender essa problemática começando pelas minhas percepções em relação aos espaços museais poderia ser uma maneira de aproximar-me do tema e trabalhar com meus estudantes adotando uma perspectiva mais crítica no que se refere ao âmbito dos museus. Assim, esta investigação, além de ajudar-me em minhas práticas como arte-educadora, poderia também ajudar outros educadores a compreender o porquê de boa parte dos museus ainda tratem as suas coleções seguindo uma única mirada. Passei a pensar que era necessário oferecer mais alternativas para a apreciação e interpretação da obra de arte, sem dizer da necessidade de contextualizá-las em diferentes perspectivas.

A PROBLEMÁTICA

Para refletir sobre a minha problemática, optei pelo contexto de um museu tradicional e apropriei-me da história do museu segundo as perspectivas teóricas propostas por Tony Bennett (2000) e Eileen Hooper-Greenhill (1993).

Nas propostas teóricas desses autores, retomamos a ideia de museu como instituição de controle. Em diferentes sentidos, eles seguem, em suas análises, a perspectiva teórica de Michel Foucault, que afasta a divisão familiar entre racional e irracional e propõe que a forma de racionalidade tem uma história

específica. Hooper-Greenhill (1993), por exemplo, considera que “Foucault compreende razão e verdade como relativos, mais que conceitos absolutos, e propõe que ambas, razão e verdade, têm contextos históricos, social e cultural” (p. 9, tradução nossa). Ambos os autores (Bennett e Hooper-Greenhill) fazem uma análise da história dos museus para compreender o porquê de os museus serem hoje como são. Como sugere Stephen Bann (1998), a história dos museus pode ser interpretada, *grosso modo*, em termos de duas fases conceituais distintas:

A primeira compreende a pré-história dos museus, fins do século XVIII, em que as exposições e coleções de objetos não parecem corresponder claramente aos princípios de ordenação por gênero, escola e período, e a segunda fase representa um quase irresistível movimento à conformidade, além do curso dos últimos séculos, é uma história em que o museu tem desenvolvido e aperfeiçoado seus próprios princípios de ordem, dada por uma distribuição espacial para os conceitos de escola e período em particular (p. 231, tradução nossa).

Bennett (2000) e Hooper-Greenhill (1993) focarão suas críticas e teorias nessa segunda fase. Poder, conhecimento e controle estarão presentes nas teorias desses autores em diferentes perspectivas de interpretação da história dos museus, tendo em conta a teoria de Foucault. Nesse sentido, Hooper-Greenhill destaca:

Foucault afasta a noção de desenvolvimento da história como contínuo, uniforme, progressivo e totalizado [...]. Ele trabalha com uma visão do passado que põe ênfase na descontinuidade, na ruptura, no deslocamento e na dispersão. O objetivo do trabalho de Foucault não são as “instituições”, “teorias” ou “ideologias”, mas as práticas, com o propósito de compreender as condições que tornam isto aceitável em um dado momento (1993, p. 10, tradução nossa).

Bennett, dialogando com o trabalho de Hooper-Greenhill, opina, por exemplo, que essa autora se interessa pelo sentido atribuído às novas tecnologias e pelas novas posições de sujeitos no que diz respeito à administração dos materiais adquiridos pelos museus,

depois da Revolução Francesa. Nessa perspectiva, Bennett salienta que Hooper-Greenhill

considera uma genealogia dos museus que concerne em si mesma, principalmente, a transformações naquelas práticas de classificação e exposição – e das mudanças associadas nas posições implícitas destes sujeitos – que estão no interior dos museus (2000, p. 5, tradução nossa).

As bases de desenvolvimento da investigação dessa autora estão de acordo com a “*effective history*” proposta por Foucault, que evidencia:

Uma oposição à pretensão de estabelecer as origens das coisas, e uma rejeição de se aproximar de uma busca cronológica imposta, em que se organiza uma estrutura e se mostra uma evolução fluida do passado para o presente. A história precisa abandonar estas posições absolutas: em lugar de buscar encontrar generalizações e unidades, deveria buscar por diferenças, por mudanças e por rupturas. A pergunta a ser feita, entretanto, não é como as coisas têm permanecido iguais, mas como são diferentes as coisas, como têm as coisas mudado e por quê? (Hooper-Greenhill, 1993, p. 10, tradução nossa).

Por conseguinte, a proposta de Hooper-Greenhill é fazer uma releitura crítica da história e evidenciar elementos históricos ocultados pela história tradicional. Como discute Bennett (2000), sua proposta de análise enfatiza mais a história do erro do que a história da verdade, examina as faltas mais que os sucessos. O que está em jogo é quando e como os museus mudaram no passado e em que direção e por que, desde muito tempo, práticas eram rompidas e abandonadas.

A importância de examinar a história do erro, buscando descobrir a história da verdade, está demonstrada pelas discussões sobre os Gabinetes de Curiosidades, que mostravam as práticas e as relações dos objetos caracterizados como “normais” e que, por intermédio da história tradicional dos museus, passaram a ser vistos como “irracionais”, “variados” e “confusos”.

Para uma releitura da história do museu e para compreender como os museus têm construído conhecimentos, Hooper-Greenhill utiliza-se do conceito de episteme sob a perspectiva teórica de Foucault em *A ordem do discurso*.

Foucault revela e descreve três principais epistemes: a Renascentista, a Clássica e a Moderna. “Cada uma delas tinha suas características inteiramente específicas e o traslado de uma à seguinte representou um transtorno cultural massivo e epistemológico, uma ruptura que representou uma completa reescrita do conhecimento” (Hooper-Greenhill, 1993, p. 12, tradução nossa).

A Revolução Francesa será o ponto de partida dessa autora para compreender a mudança dos Gabinetes de Curiosidades ocorrida no que diz respeito às estruturas de organização dos museus e às condições que fizeram emergir o novo programa museológico. Vale dizer, programa esse que transformou as práticas de coleção e influenciou o surgimento de novas posições de sujeitos. A partir da Revolução Francesa objetos de arte foram ordenados com outros interesses estratégicos.

Coleções eram reunidas, filtradas, redistribuídas e reorganizadas. Em nome da recém-formada República, os espaços e as casas pertencentes aos reis, à aristocracia e à igreja eram apropriados e transformados, primeiro na França e mais tarde de uma parte a outra da Europa. (Hooper-Greenhill, 1993, p. 167, tradução nossa).

Para essa autora, o museu foi criado como um dos instrumentos que expuseram duas coisas: a decadência e a tirania das velhas formas de controle – o velho regime; e a democracia e o benefício público do novo – a República. Assim emerge o museu público como uma campanha do Estado para dirigir a população dentro de atividades que poderiam, sem a consciência das pessoas, transformar a população em útil recurso para o Estado.

Bennett (2000) aponta que o interesse de Hooper-Greenhill é lançar luz na divisão entre o espaço ocultado dos museus – onde o conhecimento é produzido e organizado – e os espaços públicos – onde o conhecimento é oferecido e produzido em um discurso monológico, dominado pela autorizada voz cultural do museu. O museu tornou-se o lugar onde corpos, constantemente em vigilância, eram rendidos como dóceis. Seguindo as análises desse autor, o argumento de Hooper-Greenhill é que o público do museu está sendo formado dentro de uns aparatos com profundas funções contraditórias, passando “[...] do

templo da arte da elite ao de um utilitário instrumento para a educação democrática” (Bennett, 2000, p. 89, tradução nossa).

Bennett (2000) também argumenta que o museu público não deveria ser entendido, assim, como um espaço de instrução, mas como um reformatório de maneiras, em que uma extensa cadeia de reguladas rotinas sociais e representações se apodera do espaço.

Em *The Birth of the Museum*, Bennett (2000) enriquece e transforma nosso entendimento sobre os museus, deslocando-o para o centro da moderna relação de cultura e governo. Ele tomará emprestado o termo “política de racionalidade” de Foucault para compreender o desenvolvimento das modernas formas de governo. Em *Vigiar e castigar: o nascimento da prisão*, Foucault servirá de inspiração para várias perspectivas teóricas. Bennett destaca que ambas as instituições – prisões e museus modernos – nasceram em um mesmo extenso período histórico. E argumenta que elas se deslocaram em semelhante direção no que se referia à disciplina e vigilância. Bennet se atém às diversidades de direções que o público dos museus e das galerias era justificado pelos discursos do século XIX. O Museu como instituição do estado era uma alternativa para a classe trabalhadora contra a insatisfação e distúrbio, e como meio de civilizar maneiras. “Mas sua ênfase, em geral, está muito mais no sentido da produção discursiva do museu como uma máquina disciplinaria” (Rose 2001, p. 171, tradução nossa). A teoria de Bennett (2000) está relacionada com o poder que saturou o museu e a galeria. Poder esse que se evidencia em aparatos institucionais tais como a arquitetura, o espaço dividido em salas, a ordem de exposição dos objetos etc. Especialmente, nos aparatos institucionais que constroem um discurso particular de cultura e ciência.

Bennett afirma que a noção de cultura nos museus tende a referir-se ao que nos fins do século XIX havia sido entendido como cultura, como um completo sentido da vida, e será nos museus que frequentemente as coleções de objetos estão significando, exemplificadamente, a forma de vida de um grupo social particular. Isso no século XIX significou que os museus colecionaram e exibiram os artefatos dos povos colonizados, mas estas pessoas eram também vistas como menos cultas e mais naturais que aquelas do ocidente (ROSE, 2001, p.171, tradução nossa).

Essa mesma autora evidencia como Bennett considera a arquitetura dos museus e galerias como aparatos discursivos de cultura, arte e ciência. Segundo ela, Bennett examina a subjetividade social produzida por meio desses aparatos e enfatiza como os museus foram projetados e controlados para serem inspiradores e elevar o entendimento de cultura e ciência articulados dentro deles.

Assim, seguindo as perspectivas teóricas desenvolvidas por Bennett (2000) e Hooper-Greenhill (1993), a proposta é analisar os aparatos e tecnologias institucionais utilizados por um museu tradicional, especificamente o Museu Nacional de Arte da Catalunha (MNAC), e buscar a resposta para a pergunta: ainda hoje, segue sendo o museu um espaço de controle?

A IMPORTÂNCIA DA ANÁLISE DO DISCURSO POR MEIO DOS APARATOS E TECNOLOGIAS INSTITUCIONAIS DOS MUSEUS

Gillian Rose (2001) propõe a análise do discurso de galerias e museus para compreender como o poder e o conhecimento estão articulados por intermédio dos discursos e como tais articulações produzem um particular sujeito humano. Dentro dessa perspectiva metodológica, considera-se que os aparatos² e as tecnologias³ institucionais dos museus e galerias não são parciais. O que interessa não são as imagens e os objetos visuais em si mesmos, mas sim os aparatos e tecnologias que os rodeiam e que criam tipos particulares de objetos e imagens. Trata-se de metodologia que nos permite considerar como os efeitos das relações de poder dominante trabalham

² Os aparatos são as formas de poder/conhecimento que constituem as instituições por intermédio da arquitetura, das normas, dos tratados científicos, declarações filosóficas, leis, moral e, ainda mais, do discurso articulado por meio de tudo isso.

³ As tecnologias, às vezes difíceis de se diferenciar dos aparatos, são as práticas técnicas utilizadas para a prática de poder/conhecimento.

mediante detalhes na prática institucional. Nesse sentido, esta análise do discurso está focada nas articulações de discursos por meio dos aparatos e tecnologias institucionais.

O contexto desta investigação está localizado nas duas salas que abrangem as exposições permanentes do MNAC: Sala de Arte Românica, subdividida em vinte e um âmbitos; e Sala de Arte Gótica, subdividida em dezenove âmbitos. Para analisar esse contexto, com o intuito de classificar se esse tipo de museu tradicional ainda segue sendo um lugar de controle, foram destacados alguns elementos pertencentes aos âmbitos de ambas as salas, como, por exemplo, aos que correspondem aos aparatos institucionais e às tecnologias institucionais, além de um vídeo com as atitudes dos visitantes dentro dos âmbitos e diante dos objetos e imagens expostas.⁴

Os elementos utilizados para a análise com suas subdivisões correspondem à seguinte ordem: aparatos institucionais (a arquitetura e espaço de circulação; regulamentos e normas, ou seja, o que é permitido e o que não é permitido dentro do museu; os guardas; as câmeras de vigilância); tecnologia de exposição (etiquetas e classificação dos objetos; tipo de exposição dos objetos, parede ou mesa, aberta ou com proteção de vidro; se há presença de reconstruções iguais às cenas da vida; se há a presença de simulação, objetos feitos para o museu com a intenção de tampar buracos de suas coleções); tecnologia de interpretação textual e visual (painéis que situam cada âmbito da coleção do museu; prospectos; maquetes e mapas); tecnologias táteis (se existe a possibilidade de tocar além de ver); e, não menos importante, o visitante (suas atitudes em consequência e diante dos aparatos e tecnologias institucionais supracitados).

⁴ No período desta pesquisa, tivemos autorização para filmar as interações das pessoas dentro das salas 1 e 2 – Sala de Arte Românica e Sala de Arte Gótica, respectivamente. Porém, após a análise das imagens o vídeo deveria ser entregue ao Museu e as imagens utilizadas somente com a permissão da instituição, conforme especificado na autorização.

Foram escolhidos dois âmbitos de cada sala para a análise e destaque das evidências como ilustração da problemática. A estrutura e/ou a forma de expor os objetos por meio dos aparatos e tecnologias institucionais irão se diferenciar de uma sala para a outra, ou seja, da Sala de Arte Românica para a Sala de Arte Gótica. Contudo, entre os âmbitos existentes em cada sala, a estrutura da exposição, aparatos e tecnologias são semelhantes. Essa é a razão da escolha em focar a observação e análise em dois âmbitos de cada uma das salas.

ANÁLISE DO DISCURSO DOS APARATOS E TECNOLOGIAS INSTITUCIONAIS E SUAS CONSEQUÊNCIAS NAS ATITUDES DOS VISITANTES

Além dos aparatos e tecnologias institucionais, foram também analisados outros dois elementos que estão ao alcance do público e que fazem parte das tecnologias de interpretação textual e visual, como um prospecto e o mapa das salas.

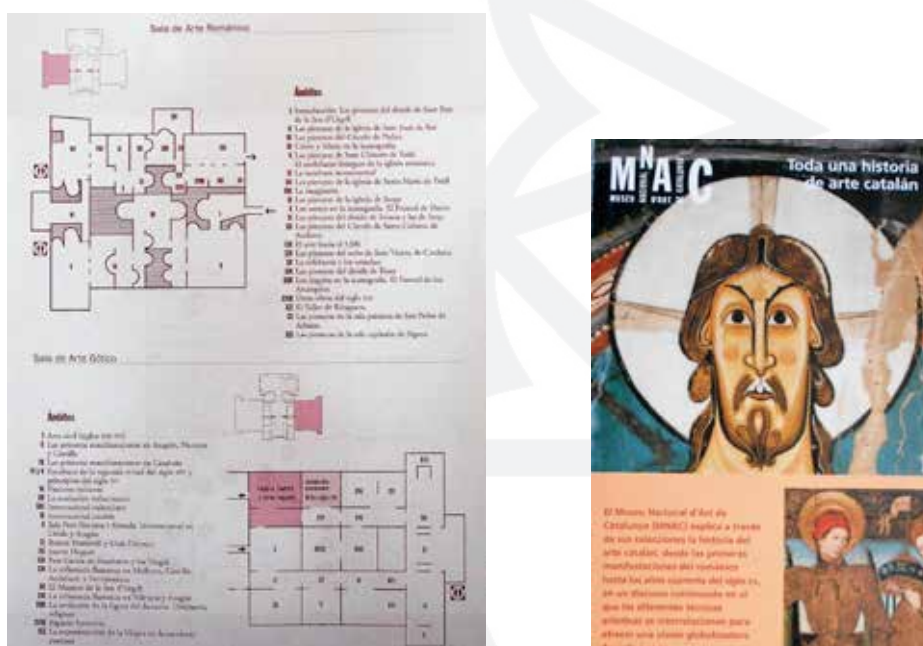


Figura 1: Mapas das salas de arte românica e gótica.
 Figura 2: Prospecto das exposições do MNAC.
 Fonte: Museu Nacional de Arte da Catalunha (MNAC).

Partindo da análise do prospecto que introduz o público geral à proposta do MNAC, já podemos começar a localizar historicamente o discurso do museu.

De acordo com o prospecto:

O Museu Nacional de Arte da Catalunha (MNAC) explica através de suas coleções a história da arte catalã, desde as primeiras manifestações do românico até os anos quarenta do século XX, em um discurso continuado em que as diferentes técnicas artísticas se inter-relacionam para oferecer uma visão globalizadora de cada época (tradução nossa).

Considerando essa breve introdução podemos supor que o museu se enquadra na segunda fase conceitual dos museus, que corresponde aos dois últimos séculos. De acordo com Stephen Bann (1998), essa fase representa “o desejo imperativo cada vez maior pela restituição de um passado ideal” (p. 237, tradução nossa). Desse modo, desenvolve e aperfeiçoa seus próprios princípios de organização, dando uma distribuição cronológica e espacial para os conceitos de escola e período em especial.

Essa forma de contar a história, de maneira continuada, sem rupturas, corresponde à episteme clássica de Foucault na *Ordem do discurso*, que se refere ao período entre 1650 e 1780, que se caracterizou, segundo Hoopes-Greenhill (1993), por ser mais estrita, estruturada hierarquicamente. Isso porque se utilizou de sistemas classificatórios como estruturas básicas do conhecimento e por colocar ênfase na análise do objeto mais do que na experiência subjetiva, levando à divisão do mundo em duas partes: teoria e natureza; essência e inteligência.

Seguindo essa perspectiva, quando observamos os objetos e imagens das salas de exposições permanentes do MNAC mediadas pelos diferentes aparatos e tecnologias institucionais, o que acontece é a afirmação de um único discurso. Toda a estrutura legitima esse discurso, contado continuamente, sem rupturas e sem conflitos. Sem dizer que esses aparatos, juntamente com a estrutura arquitetônica interna das salas, constroem o visitante leigo que não encontra outra forma de interpretação que não seja mediada pela mirada

oferecida pelo discurso do museu. Nesse caso, não lhe restam outras alternativas senão de olhar e tentar compreender por imitação. Destacando os objetos como evidência e como prova da história, o museu legitima seu discurso como verdadeiro e, conseqüentemente, não leva em consideração a subjetividade de seus visitantes. Como discute Bennett (2000), o museu diferencia classes sociais e legitima uma sobre a outra. Além disso, permanece como espaços obscuros para alguns grupos sociais, entrando em contradição com o próprio coração dos aparatos institucionais.

Nesse contexto, entram os elementos da teoria foucauldiana, o regime de verdade,⁵ conhecimento e poder, buscando compreender por que alguns discursos são mais legítimos do que outros.

Nas salas de exposições permanentes do MNAC, se pode constatar o discurso do museu como legitimador de um tipo de conhecimento, reforçando diferenças de classes sociais e também como disciplinador. A análise dos aparatos e tecnologias institucionais evidenciará essa posição do museu.

APARATOS INSTITUCIONAIS E O VISITANTE

Câmeras de vídeo e guardas – as câmeras de vídeos não somente servem para constranger o visitante e para guardar a segurança das obras, como também para avisar aos guardas⁶ qualquer mudança de comportamento dos visitantes, como, por exemplo, uma maior aproximação do visitante em relação ao objeto ou imagem exposta. Um simples gesto sutil do visitante apontando com o dedo

⁵ “Foucault insistiu que conhecimento e poder estão imbricados, não somente porque todo conhecimento é discurso e todo discurso está saturado com poder, mas porque os discursos mais poderosos em termos de seus efeitos sociais dependem de suposições e afirmações de que seus conhecimentos sejam verdadeiros. O fundamento particular, sobre o qual a verdade é afirmada – e estes recursos historicamente – constitui o que Foucault chamou de regime de verdade” (Rose, 2001, p. 38, tradução nossa).

⁶ “Não esqueçamos que a polícia foi inventada no século XVIII não somente para velar pela manutenção da ordem e da lei, e para ajudar os governos a lutar contra seus inimigos, senão também para assegurar o aprovisionamento das cidades, proteger a higiene e a saúde, assim como todos os critérios considerados necessários para o desenvolvimento da artesanaria e comércio” (Foucault, 1996, p. 35, tradução nossa).

indicador um elemento da imagem ou se aproximando demasiado dela faz surgir automaticamente e inesperadamente um guarda de outro âmbito, para lembrar ao visitante de que não se pode aproximar e nem pensar em tocar os objetos e imagens expostos. Essa reação serve para lembrar não somente o sujeito da ação, mas todos os outros visitantes acerca das regras do museu.

Aparentemente esses aparatos – câmera e guardas – são naturalmente assimilados pelos visitantes, mas, inconscientemente, lhes oprimem. Pode-se observar isto de forma mais evidenciada na Sala de Arte Gótica, onde os comportamentos mudam automaticamente. Nota-se que a comunicação entre casais, sejam jovens ou mais velhos, se limita a alguns poucos sussurros, os corpos perdem sua dinâmica paulatinamente, dando a impressão de estarem mais conectados ao percurso estipulado pelas tecnologias textuais do que aos próprios objetos e imagens expostos. Em alguns casos observados, o mapa das salas tem mais poder sobre alguns visitantes, do que a própria exposição diante de seus olhos.

A arquitetura – varia de uma sala à outra e isto reflete consideravelmente nas atitudes dos visitantes. Foucault (1997, p. 143) comentou uma citação de Marical de Sajonea que dizia: “Não basta ter afeição à arquitetura. Há que conhecer o corte das pedras” (tradução nossa). Para Foucault, desse “corte das pedras” se poderia escrever toda uma história, história da racionalidade utilitária do detalhe na contabilidade moral e no controle político. Ainda que as câmeras e guardas estejam massivamente presentes em ambas as salas, a arquitetura interna da Sala de Arte Românica (Sala 1)⁷ diferencia-se bastante da Sala de Arte Gótica (Sala 2).⁸ De certa forma, elas quase chegam a ser contrárias. Na Sala 1 a luminosidade está mais focada nos objetos e imagens, os âmbitos como um todo são mais acolhedores pela atmosfera criada pela pouca luminosidade.

⁷ Acessando ao *site* do Museu Nacional D’Art da Catalunya, *menu El Museu*, e em seguida *Missió i Estratègia*, é possível visualizar a postura dos visitantes na Sala de Arte Românica.

⁸ Nos *sites* de busca da internet se pode ver como se configuram as Salas de Arte Gótica do Museu Nacional D’Art da Catalunya.

Embora o percurso esteja predefinido para o visitante por meio das tecnologias textuais e visuais, etiquetas das imagens e mapa das salas, existe nessa sala o que Rose (2001) definiu como a presença da reconstrução, ou seja, quando o museu reconstrói o espaço ou o contexto como a realidade, para acolher ou expor o fragmento de uma imagem ou objeto. No caso específico da Sala 1 foram reconstruídos vários altares de antigas capelas para receber as pinturas murais, graças a uma técnica de restauração impecável. Essas pinturas murais foram extraídas de capelas malconservadas de diferentes pontos da região da Catalunha, como são evidenciados nos mapas das regiões e maquetes expostas ao lado de cada reconstrução.

Nos dias de observação de campo e no dia da gravação do vídeo, em que o museu estava aberto ao público gratuitamente, pode-se notar que essa ambientação provoca maior interação entre os visitantes e os objetos e imagens expostos, assim como entre o público em si.

Na Sala 1 o primeiro elemento que chamou a atenção foram os ruídos, pois nela se escutaram conversações entre diferentes grupos de visitantes, com jovens de 15 e 35 anos. Casais mais velhos investiam mais tempo diante dos objetos e imagens, estudantes desenhavam em detalhe o que observavam. Também foi constatado que nessa sala os ritmos dos visitantes eram mais variados, alguns mais rápidos, outros atentos às etiquetas, outros ainda alienados com relação alguns âmbitos, passando despercebidos por eles, e ainda havia aqueles que caminhavam adiante e voltavam para observar mais cuidadosamente um objeto ou imagem.

Na Sala de Arte Românica (Sala 1) assim como na sala de Arte Gótica (Sala 2), a visualidade é o elemento mais importante para o discurso do museu: são duas salas para serem vistas, o que se evidencia mediante as pequenas etiquetas que acompanham cada obra. Todas elas se encontravam em um único idioma, o catalão, o que me pareceu surpreendente, considerando que muitos de seus visitantes são estrangeiros.

Seguindo essa perspectiva de que a visualidade se coloca como o mais importante no discurso do museu, a Sala 1, se comparada à Sala 2, contextualiza visualmente melhor seus objetos e imagens por meio das tecnologias de exposição, maquetes, mapas e reconstruções. Ao contrário da Sala 1, a Sala 2 impõe claramente o *status* de sua coleção. Mesmo com a existência de uma sequência temporal e de estilo, os objetos são tratados como únicos, no sentido de terem importância em si mesmos. Outras informações que poderiam contextualizar o objeto socialmente, historicamente, e incluso culturalmente não são consideradas.

A Sala 2 é extremamente iluminada e branca. Ao se adentrar neste espaço, quase que instantaneamente se consolida um silêncio, como se toda a organização espacial e a distribuição da coleção no espaço neutralizassem as atitudes dos visitantes. A Sala 2 se assemelha ao que Foucault (1994) denominou de “espaço analítico”.⁹

No espaço arquitetônico interno da Sala 2, esta noção de ausência e presença parece entrar em evidência, em um processo de individualização vigiada. Essa Sala nos dias observados estava mais vazia do que a Sala 1, e as conversações entre grupos parados não foram observadas. É um espaço que não propicia reuniões de pessoas. Um número razoável de pessoas observadas nas gravações e nos dias em que observei as salas não estabelecia conversas prolongadas e quando ocorriam eram sussurradas e curtas. Jovens entre 12 e 16 anos percorriam o itinerário da exposição em um ritmo constante, muitas vezes sem sequer olhar as imagens ou objetos.

A Sala 2 não é simplesmente mais vazia de público, é mais branca, mais fria e mais disciplinadora, é como uma espécie de esquema “anátomo-cronológico de comportamento” como define Foucault (1997), “[...] a cada movimento

⁹ “O espaço analítico busca estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos instaura as comunicações úteis, interrompe as que não são, em cada instante vigia a conduta de cada qual, aprecia, sanciona, mede as qualidades ou méritos. Procedimento para conhecer, para dominar e para utilizar” (Foucault, 1997, p.146, tradução nossa).

estão lhe atribuindo uma direção, uma amplitude, uma duração, sua ordem de sucessão está prescrita. O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder” (p. 156, tradução nossa).

TECNOLOGIA DE EXPOSIÇÃO E O VISITANTE

Etiquetas – as etiquetas são a chave para que a produção de determinados objetos siga uma determinada interpretação. “Este aparentemente inocente troço de informação, não obstante trabalha para privilegiar certos tipos de informações sobre a pintura mais do que outros” (Rose, 2001, p. 178, tradução nossa).

Em ambas as salas, as etiquetas seguem um padrão: título, época, material e procedência, na língua catalã. Esse tipo de informação técnica, rígida e descontextualizada, segundo Rose (2001), omite outras possibilidades de ver e compreender, dificulta ao visitante questionar o tipo de conhecimento que lhe está sendo oferecido. Em se tratando dessas salas, em especial a Sala 2, fica praticamente impossível para um visitante leigo interpretar as obras expostas. Neste caso, é necessário ter algum tipo de conhecimento prévio.

Hooper-Greenhill (1993) e Bennett (2000) estão de acordo de que os aparatos e tecnologias dos museus apresentam incoerências. De um lado está o templo da elite, do outro um utilitário instrumento de educação democrática. Bourdieu (1996) resume essa relação:

Não existe, pois, nada que distingue de forma tão rigorosa as diferentes classes, como a disposição objetivamente exigida pelo consumo legítimo de obras legítimas, a atitude para adotar um ponto de vista propriamente estético sobre uns objetos já constituídos esteticamente – e por conseguinte designados à admiração daqueles que aprenderam a reconhecer os signos do admirável (p. 37, tradução nossa).

Dessa forma, o museu, que deveria ser um espaço democrático, mediante suas tecnologias de exposição, cria um discurso que discrimina determinadas classes e legitima outras.

Tipos de exposição – os tipos de exposição também variam da Sala 1 para a Sala 2. Na Sala 1, a “reconstrução” será o tipo de exposição de maior importância, visto que não trata as pinturas murais como uma obra solta. Na reconstrução, o *status* da imagem é reforçado e legitimado como regime de verdade graças à reconstrução do espaço arquitetônico ao qual ela pertencia. É uma mistura de reconstituição e simulação. Os âmbitos da Sala 1 nos impressionam pela quantidade de altares expostos que pertenciam às capelas de diferentes regiões da Catalunha e pela técnica de transposição da pintura mural, de seu lugar original, para o espaço do museu.

A política de acúmulo e a centralização do conhecimento não significam somente um risco, no sentido de oferecer interpretações em uma mesma perspectiva, mas também podem empobrecer culturalmente lugares e regiões, ao tirarem o objeto de seu contexto e encaixá-lo no discurso classificador do museu.

As pinturas murais, além de estarem ambientadas nas reconstruções, simulando a arquitetura interna das capelas às quais elas pertenciam, estão acompanhadas por uma maquete da capela, por uma fotografia da capela em seu estado de abandono e por um mapa da região onde ela se encontrava. Esses três elementos – maquete, fotografia e mapa – também fazem parte das tecnologias de exposição.

Maquete, fotografia e mapa – Todos os três elementos são usados para assegurar a importância das pinturas murais dentro do discurso do museu. No discurso classificatório o interesse está na obra em si. A região e o povoado que as perderam não estão tratados no discurso proposto, são uma incógnita.

Proteção de vidros e cordas – os vidros estabelecem relação com os sistemas de classificação do museu, servem para destacar o objeto de seu contexto diário-real. Rose (2001) considera que esse tipo de tecnologia de exposição

impõe uma série de direções: objetos são postos dentro de caixas de vidro, cordas cercam os espaços em frente das pinturas, guardas assistem aos visitantes. Novamente, nos

deparamos com a pergunta foucauldiana: que tipo de subjetividade isso produz? (p. 180-181, tradução nossa).

As cordas abundantes e as caixas de vidro em ambas as salas servem para proteger e destacar pequenos objetos que estão situados nos âmbitos, por pertencerem à mesma época dos demais objetos e imagens. As caixas de vidro se localizam aproximadamente a uma altura de um metro e trinta centímetros, o que me leva a pensar que os museus, na sua maioria, são projetados para o público adulto – para as crianças com menos de cinco anos, olhar esses objetos é impossível. As cordas, por sua vez, impedem aos visitantes adentrar nas reconstruções e simulações dos altares das capelas que acolhem as pinturas murais. Embora a Sala 1 seja muito mais acolhedora do que a Sala 2, as estruturas e as regras universais de não poder tocar os objetos, discutidas por Rose (2001), estão presentes em ambas e têm suas origens. Elas fazem parte das discussões tanto de Bennett (2000) quanto de Hooper-Greenhill (1993) a respeito do surgimento da disciplina. Ainda que utilizem referenciais distintos, ambos destacam o nascimento da disciplina e da ordem como forma de controle nas populações dos séculos XVII e XVIII.

Hooper-Greenhill (1993) localizará a emergência da disciplina nos fins da episteme clássica, tendo como base a perspectiva teórica de Foucault discutida no início deste texto, e afirmará que com a disciplina – método que divide e controla o tempo, espaço e movimento, que se fez presente nos monastérios, no exército e nas oficinas – a “idade clássica descobriu o corpo como objeto e como foco de emissão de poder. Nasceu a arte do corpo humano” (p.169, tradução nossa). Para ela, as tecnologias disciplinares dependerão da distribuição dos indivíduos no espaço e em visibilidade. Isto requereu historicamente a “emergência da especificação de um lugar heterogêneo a todos os demais e fechado sobre si mesmo” (Foucault, 1997, p. 145), como escolas, hospitais, exércitos. Lugares que confinavam seus habitantes, separando-os e diferenciando-os da população de massa. Esse tipo de “arranjo celular de indivíduos nos espaços”, segundo Hooper-Greenhill (1993), permitirá uma constante vigilância.

Após a Revolução Francesa, marco para as análises dessa autora, o museu passa a ser utilizado como suporte da República, oferecendo a oportunidade a todos os cidadãos de participar do que havia sido privilégios dos reis. O museu passou a fazer parte do sistema de educação do Estado.

De uma outra maneira, Bennett (2000) estuda as relações entre prisão e museu, para lançar luz sobre as conexões nesses dois espaços, no que se refere ao poder/conhecimento nas sociedades do século XIX. Ele desenvolverá uma teoria em que compara o nascimento do museu com o nascimento da prisão, tendo em conta o livro *Vigiar e punir*, de Foucault.

A relação entre poder e conhecimento, embora faça parte da administração do museu e da prisão, sobretudo no que diz respeito aos vários conhecimentos expositivos associados à ascensão do museu, difere tanto na sua organização como no seu funcionamento. O museu inaugurará uma outra forma de controle, mais próxima da moral burguesa, do que do controle do Estado. Como analisa Bennett em o *Nascimento do museu*, para Gramsci, no “estado ético”, uma cidadania democrática foi incorporada retoricamente aos processos do Estado. Gramsci considerou isso como uma característica distintiva do estado burguês moderno. A classe burguesa em ascensão, para ampliar sua esfera de classe “tecnicamente” e “ideologicamente”, “se apresenta como um organismo em movimento contínuo, capaz de absorver toda a sociedade, assimilando-a ao seu próprio nível cultural e moral” (Gramsci, 1979, p. 260, apud Bennett, 2000, p. 98, tradução nossa). Nessa perspectiva, a função do estado é transformada à medida que se torna um educador. O surgimento de novas tecnologias de gestão do conhecimento foi fundamental para promover o que Foucault chamou de “regulação” e “autorregulação”. Por meio dessas novas tecnologias o “estado ético” passa a ficar menos vulnerável, uma vez que o comportamento de grandes populações está sujeito a novas formas de gestão social. Portanto, o que ocorre não é uma mistura dos públicos – elite e populares. Com o mecanismo de regulação e autorregulação, os aparatos e tecnologias institucionais dos museus diminuíram o risco de desordem popular.

Apesar de abordar formalmente um público indiferenciado, as práticas dos museus serviram para criar um ajuste entre os públicos que atraíam e aquela porção recalcitrante da população em cujos costumes permaneciam os das tabernas e das feiras (Bennett, 2000, p. 98, tradução nossa).

Aos poucos os museus também foram sendo considerados como instrumentos capazes de induzir a reformulação dos costumes públicos. De acordo com Bennett, o museu surge como uma oposição às reuniões públicas, às formas de comportamento do povo nas feiras e às localidades de reunião pública, que eram consideradas como caóticas e desordenadas. Bennett, além disso, dirá que o museu servirá como um complemento da prisão. Se a prisão separava a punição da cena pública, que causava mais desordem nas relações do povo, o museu irá desprender a exibição de poder do risco de desordem e, juntamente, providenciar um mecanismo para a transformação do vulgar, dentro de uma organizada e idealizada autorregulamentação pública.

Dessa maneira, a prisão serviu para despolitizar o crime, separando o delinquente da “subclasse” do restante da população, e o museu providenciou este complemento instalando novos códigos de comportamento público. Com Bennet (2000) e Hooper-Greenhill (1993) compreendemos as estruturas de controle e de vigilância dos museus e seus interesses relacionados aos fins do século XVIII. Em pleno século XXI o MNAC não escapa dessas estruturas. Se por um lado temos um espaço democratizado, aberto ao público, por outro temos um espaço de controle, de normas disciplinares e vigilância.

TECNOLOGIA DE INTERPRETAÇÃO VISUAL E TEXTUAL

As tecnologias de interpretação, segundo Rose (2001), referem-se a um tipo de efeito de exposições que sempre trabalham conjuntamente com outras tecnologias, principalmente visuais e textuais. Foram destacados dois elementos pertencentes a esse tipo de tecnologia que estão disponíveis a todo público do museu: painéis e prospecto.

Painéis – os museus utilizam com frequência os painéis ao longo das exposições. Eles situam os objetos no contexto escolhido do discurso do museu e frequentemente são mais explícitos que as etiquetas e legendas que acompanham cada obra.

Nos âmbitos I e II da Sala 1 (de Arte Românica) e nos âmbitos I e II da Sala 2 (de Arte Gótica), observei que em ambas as salas do MNAC não são utilizados grandes painéis com largas informações. Nos painéis existentes está uma resumida história sobre o contexto de cada âmbito – nesses casos, na Sala 1 em três idiomas (Catalão, Espanhol e Inglês) e na Sala 2 em quatro idiomas (catalão, espanhol, inglês e francês). Esses painéis se encontram nas paredes da entrada de cada âmbito e neles se podem observar basicamente duas coisas: a importância do caráter apreciativo em relação às obras – o importante é ver; os painéis estão voltados para especialistas, o público leigo. Principalmente nos âmbitos da Sala de Arte Gótica, dificilmente se encontrarão outras possibilidades de interpretação que não estejam dentro da perspectiva oferecida pelos especialistas.

Rose (2001), quando define alguns conceitos básicos da teoria de Foucault, para sua análise do discurso dos museus e galerias, tratará sobre as relações de poder/conhecimento que se conectam aos privilégios do saber, dizendo:

Foucault estava particularmente preocupado em seu próprio trabalho com o surgimento de instituições e tecnologias estruturadas por meio de discursos específicos, ainda que complexos e contestados. Ele sugeriu que o domínio de certos discursos ocorria não apenas porque eles estavam localizados em instituições socialmente poderosas – aquelas que receberam poder coercitivo do Estado, por exemplo, como a polícia, prisões e reformatórios – mas também porque seus discursos reivindicavam a verdade absoluta. A construção de verdades asseguradas está no coração da interseção do conhecimento/poder (Rose, 2001, p. 138, tradução nossa).

Sobretudo na Sala 2, mediante os painéis introdutórios, se confirma uma verdade e se estipula uma única visão, constringendo uma vez mais o visitante leigo, desta vez não em relação ao espaço físico, arquitetura interna, mas

intelectualmente, na medida em que outros tipos de conhecimentos possíveis de se articular não são reconhecidos.

Prospecto – no prospecto é clara a perspectiva de interpretação do MNAC com relação às suas coleções de Arte Românica e Arte Gótica, presentes nas seguintes frases:

Na apresentação do museu – “O museu explica por intermédio de suas coleções a história da arte catalã [...] em um *discurso continuado* em que as diferentes técnicas artísticas [...]” (tradução nossa).

Em relação à coleção de Arte Românica – “Está constituído, fundamentalmente, por um conjunto extraordinário de pintura mural, única em seu gênero tanto na qualidade como na *quantidade* [...]” (tradução nossa).

Quanto à coleção de Arte Gótica: “*Cronologicamente* corresponde à expansão peninsular e mediterrânea dos domínios dos condes de Barcelona [...]” (tradução nossa).

“Discurso continuado”, ordem “cronológica” são características da episteme clássica de Foucault e adotada nas reflexões de Hooper-Greenhill (2000) em suas análises sobre a formação dos museus. De antemão o prospecto apresenta como as coleções estão organizadas, demonstrando uma “evolução triunfante dos estilos e escolas e, ao mesmo tempo, perpetua o desejo por um finalmente irreparável passado clássico” (Bann, 1998, p. 237, tradução nossa). É dessa forma que, na estrutura clássica, se categorizam, classificam, ordenam e legitimam certos conhecimentos em detrimento de outros.

Um exemplo disso é quando no prospecto se valorizam a qualidade e a “quantidade” de pinturas murais agrupadas em um mesmo espaço. O acúmulo, nesse sentido, não representa somente a quantidade de objetos ou imagens, representa, também, a posse de uma quantidade de patrimônio histórico e artístico em domínio de poucos, para um público específico, em um espaço fechado.

Contrastando a análise do discurso dos aparatos e tecnologias institucionais e a análise do comportamento dos visitantes dentro das salas especificadas, percebi que tanto os aparatos como as tecnologias influenciam nas atitudes dos visitantes, na maioria das vezes com o intuito de disciplinar. Esse é o caso da Sala de Arte Gótica, que possui uma estrutura organizacional rígida e linear dos objetos da coleção, com uma luminosidade excessiva que reforça sua brancura de espaço asséptico, que transforma o ambiente em um espaço sem múltiplas vozes, em um silêncio digno de um templo religioso. Como argumenta Bennett (2000), a partir do momento em que não se reconhecem outras possibilidades de diferentes pontos de vistas sobre o objeto artístico, além de classificar, ordenar em escolas e períodos, criam-se espaços obscuros para determinadas classes sociais. Nesse contexto, restam duas alternativas que justificam o modelo de um museu clássico nos dias de hoje: manter o poder/conhecimento nas mãos de um grupo seletivo; ou garantir a manutenção dos bons costumes burgueses, como forma de controle social.

Com os dados apresentados e tendo em conta a metodologia de análise do discurso sugerido por Rose (2001), que foca os aparatos e tecnologias institucionais de museus e galerias, gostaria de destacar que esta pesquisa, além da observação no local e da gravação das atitudes dos visitantes, previamente negociada com a administração do Museu Nacional de Arte da Catalunha, não se ateve à busca de outros dados, que poderiam ser levantados por meio de entrevistas com a administração e departamento de educação da instituição ou com o público. Nesta pesquisa, somente foram analisados os aparatos e tecnologias institucionais e as atitudes do público diante deles.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa partiu da minha inquietação e incômodo a respeito de por que os museus nem sempre são espaços para todos, em especial para os sujeitos da classe trabalhadora.

As teorias de Bennett (2000) e Hooper-Greenhill (1993), assim como a metodologia de análise do discurso proposta Rose (2001), me permitiram compreender que a tensão por mim experimentada em muitas instituições museais, sobretudo quando pouco as conhecia, não era descabida, pelo contrário, fazia muito sentido.

Analisar o MNAC com base em seus aparatos e tecnologias institucionais, na condição de arte-educadora, me levou a compreender como o conhecimento vem sendo tratado desde o século XVII, reforçando determinados saberes em detrimento de outros. O tipo de pedagogia ofertado pelo Museu Clássico silencia, invisibiliza e, portanto, exclui determinados sujeitos e classes sociais, situando esse tipo de instituição na contramão das aspirações democráticas.

Todavia, o MNAC, em suas salas de exposição permanente, carece de apresentar outros pontos de vista sobre as coleções, que vão além do olhar institucional. Nessa direção, novas perguntas se abrem para futuras investigações no âmbito dos museus: quais alternativas são criadas para o público leigo diante do que é oferecido pelos museus, além da “regulação” e “autorregulação”? Por que alguns objetos costumam ter mais *status* de objeto artístico do que outros? Será que a estrutura organizacional do museu clássico segue sendo coerente para o público que o frequenta hoje? Acerca disso, vale dizer que, como esclarece Foucault (1996), o que importa não é o poder que possuem as instituições, mas o tipo de subjetividade que se cria por intermédio delas.

BIBLIOGRAFIA

Bann, S. *Art history and museums*. In M. A. Cheethan, M. A. Holly and R. Moxey (org.). *The subjects of art history: historical objects em contemporary perspectives*. Massachusetts: Editor Universidad Cambridge; 1998. p.230-249.

Bennett, T. *The birth of the museum: history, theory, politics*. Londres: Routledge; 2000.

- Bourdieu, P. *La distinción: critério y bases del gusto*. Madrid: Taurus; 2000.
- Bourdieu, P. *Notas provisionales sobre la percepción del cuerpo*. In (VVAA). *Materiales de Sociología*. Barcelona: La Piqueta; 1996. p.183-194.
- Foucault, M. *El orden del discurso*. Barcelona: Fábula Tusquets; 1999.
- Foucault, M. *Por que hay que estudiar el poder: la cuestión del sujeto*. In (VVAA). *Materiales de Sociología*. Barcelona: La Piqueta, 1996. p. 25-36.
- Foucault, M. *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI; 1997.
- Hooper-Greenhill, E. *Museums and the shaping of knowledge*. Londres: Routledge; 1993.
- Rose, G. *Visual Methodologies, an introduction to the interpretation of visual materials*. Londres: Sage Publications; 2001.

Fontes eletrônicas e sites

- Museu Nacional D'Art de Catalunya. Disponível em:
<<https://www.museunacional.cat/ca>>. Acessado em 12 de março de 2019.



Espacialização de conceitos curatoriais

Espacialización de conceptos curatoriales

Spatialization of curatorial concepts

Ananda Carvalho

*Professora adjunta no Departamento de Artes Visuais,
Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil.
anandacarvalho@gmail.com*

Resumo

Este artigo reflete sobre procedimentos curatoriais por meio de um estudo de caso da exposição *Caos e Efeito*, dividida em *Cavalo de Tróia* (curadoria de Fernando Cocchiarale), *Projetar o passado, recuperar o futuro* (curadoria de Tadeu Chiarelli), *Eu como eu* (curadoria de Lauro Cavalcanti), *As ruas e as bobagens* (curadoria de Moacir dos Anjos) e *Contrapensamento selvagem* (curadoria de Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff), realizadas no Itaú Cultural em São Paulo em 2011. A partir de textos redigidos pelos curadores, observa como os *statements* curatoriais ganham materialidade no espaço expositivo. Com o intuito de compreender a curadoria como processo de criação e elaboração de um pensamento, considera como arcabouço teórico as reflexões de Cecília Almeida Salles.

Palavras-Chave: Curadoria. Arte contemporânea. Processos de criação. Espaço expositivo. Exposição.

Resumen

Este artículo se centró en procedimientos curatoriales por medio de un estudio de la exposición *Caos e Efeito*, dividida en *Cavalo de Tróia* (curaduría de Fernando Cocchiarale), *Projetar o passado, recuperar o futuro* (curaduría de Tadeu Chiarelli), *Eu como eu* (curaduría de Lauro Cavalcanti), *As ruas e as bobagens* (curaduría de Moacir dos Anjos) y *Contrapensamento selvagem* (curaduría de Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Orlando Maneschy y Paulo Herkenhoff), realizada en Itaú Cultural en São Paulo en 2011. A partir de textos redactados por los curadores, observa cómo el *statement* curatorial gana materialidad en el espacio expositivo. Con el fin de comprender la curaduría como proceso de creación y elaboración de un pensamiento, considera las reflexiones teóricas de Cecília Almeida Salles.

Palavras-Clave: Curaduría. Arte Contemporaneo. Procesos de creación. Espacio expositivo. Exposición.

Abstract

This article reflects on curatorial procedures based on the analysis of the exhibition *Caos e Efeito*, divided in five parts: *Cavalo de Tróia* (curated by Fernando Cocchiarale), *Projetar o passado, recuperar o futuro* (curated by Tadeu Chiarelli), *Eu como eu* (curated by Lauro Cavalcanti), *As ruas e as bobagens* (curated by Moacir dos Anjos) e *Contrapensamento selvagem* (curated by Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Orlando Maneschy and Paulo Herkenhoff), held at Itaú Cultural in São Paulo in 2011. Starting from essays by the curators it observes how the curatorial statements gain materiality in the exhibition space. To understand curatorship as creation process and elaboration of a complex thinking, it considers the theoretical reflections of Cecília Almeida Salles.

Keywords: Curatorship. Contemporary art. Creation processes. Exhibition space. Exhibition.

INTRODUÇÃO

Os locais de exibição são uma das possibilidades de acontecimento ou uma das finalidades da realização dos trabalhos artísticos. Uma obra isolada num ateliê ou num acervo, por exemplo, tem um significado completamente diferente quando colocada em relação a outras obras e outros espaços. É na construção dessas articulações e relações que emergem procedimentos importantes do trabalho da curadoria.

Este artigo¹ dedica-se a analisar os processos de criação dos curadores em relação aos espaços expositivos institucionais. Inicia apresentando os princípios disparadores de uma curadoria, que nomeia-se aqui como *statement* curatorial, mas que também é conhecido como hipótese curatorial ou projeto poético da curadoria. Na sequência, busca-se observar como o *statement* curatorial é desenvolvido nos textos curatoriais,

¹ Este artigo é uma adaptação de parte da tese *Redes Curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea*, realizada com apoio de bolsa CNPq e defendida na PUC-SP em 2014.

materializa-se na seleção e na articulação das obras no espaço expositivo. Com o intuito de compreender a curadoria como a elaboração de um pensamento, procura exposições em que a ocupação do espaço não se esgota na ilustração do conceito curatorial, mas engloba diferentes materialidades para a espacialização de conceitos. Para tanto, utiliza como exemplo as mostras que compuseram o projeto *Caos e efeito*, realizado no Itaú Cultural em São Paulo em 2011.

Escolheu-se como metodologia mapear os procedimentos explicitados nos discursos curatoriais (textos e entrevistas) que tornaram público como transformar uma ideia inicial em exposição. Tal metodologia situa-se de acordo com a proposta de Cecília Almeida Salles para a compreensão dos processos de criação em rede, levantando os procedimentos que se ressaltam nas falas e nos escritos dos curadores.

PROCEDIMENTOS INICIAIS: STATEMENT CURATORIAL

Curadoria é um processo de projeção temporária de sentidos e significados sobre a obra, produz algum tipo de estranhamento, capaz de mover o conhecimento. [...] Curadoria pode ser um jogo do sensível com a obra de arte, buscar um diálogo poético, mas sem perder a perspectiva crítica.

Paulo Herkenhoff, 2008.

O procedimento de produção de “sentidos e significados” por meio de uma exposição permite compreender o conceito de curadoria como uma esfera crítica do pensamento desenvolvida em relação às possibilidades de presença de cada obra (2008, p. 24). Na definição de Herkenhoff, constata-se uma vontade de não definir a ação curatorial como verdade absoluta ou final. A afirmação de uma “projeção temporária” indica um movimento, uma constante transformação ou uma opção entre várias outras para a construção de “sentidos e significados” por meio dos trabalhos artísticos. E, através da proposição de produção de “estranhamento”, evidencia-se a relação que a curadoria estabelece com o outro, ou seja, com o público.

Ao considerar-se a possibilidade de uma curadoria “mover o conhecimento” em conjunto com o desenvolvimento de um “diálogo poético” e de uma “perspectiva crítica”, propõe-se analisar como os procedimentos realizados pelos curadores oferecem materialidade aos projetos curatoriais. Por esse viés, este artigo dialoga com a teoria dos processos de criação em rede proposta por Cecilia Almeida Salles (sugere-se substituir na leitura da citação abaixo a palavra “artista” por “curador”).

As tendências do percurso podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional, indicando a possibilidade que determinados eventos ocorram. Nesse espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista, princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador como um todo. São princípios relativos à singularidade do artista: planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem o seu modo de ação. Este projeto está inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista (2010, p. 46, grifo meu).

A leitura da definição de processo de criação defendida por Salles, com a substituição na citação acima da palavra “artista” por “curador”, permite compreender a composição da diversidade dos princípios direcionadores de um projeto curatorial. Esses princípios são abordagens conceituais oriundas da estética, história da arte, filosofia, sociologia, comunicação e/ou que partem da percepção e da vivência do mundo contemporâneo e de sua respectiva produção artística. A organização desses elementos constitui o projeto poético da curadoria; são proposições teóricas que se manifestam nas ações do curador: “em suas escolhas, seleções e combinações” (Salles, 2011, p. 46).

Desse modo, a expressão *statement* curatorial consiste na afirmação de um conceito amplo que engloba os princípios direcionadores do projeto poético de uma curadoria. Apesar de muitas vezes esses conceitos parecerem vagos ou abstratos, ganham fisicalidade através das exposições. Ressalta-se que o procedimento de desenvolver um *statement* curatorial é decorrente de um modelo de organização de exposições que parte de um tema, ação que caracteriza uma boa parte das mostras coletivas de arte contemporânea.

Ao estudar a curadoria como uma forma ensaística de articulação de pensamento, pode-se considerar que muitas exposições partem de uma hipótese para desenvolver uma elaboração sobre um tema e sua contextualização. Na sequência, esses conceitos são explicitados nos textos curatoriais, materializados na escolha das obras e através da organização destas no espaço expositivo. Este artigo apresenta uma reflexão sobre este processo, iniciando com uma discussão sobre o espaço expositivo.

PROCEDIMENTOS CURATORIAS E ESPAÇO EXPOSITIVO

É preciso compreender o trabalho de expografia como um dos elementos que dialogam com os procedimentos curatoriais. Em geral, arquitetos, designers de exposição ou outro profissional responsável pela expografia trabalham em conjunto com o curador para “especializar” os conceitos curatoriais. Para Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004, p. 37), professora da ECA-USP e ex-diretora do MAC-USP, a expografia “demarca a localização cultural da produção artística mostrada por múltiplos recursos; além dos documentais, destacam-se o desenho do espaço, o uso da luz e da cor e muitas vezes, também, recursos sonoros e outras tecnologias”. A autora destaca duas tipologias para a organização de exposições de arte:

A primeira postura museológica valoriza o processo de recepção, principalmente por meio da emoção, e se vale da cenografia como estratégia de sedução do olhar. A recepção estética é mediada pela construção cenográfica, que contextualiza a obra e reforça a leitura crítica dada pelo curador. Projeta para o receptor da mostra, sobretudo mediante uma experiência sensível, uma metáfora do conceito proposto pela exposição.

[...]

A segunda postura museológica valoriza a recepção estética apoiada principalmente na racionalidade. É possível considerar que existe nessa tipologia uma “cenografia não evidenciada”, à primeira vista. Ela espera do público visitante uma aproximação da obra exposta por meio da sua linguagem formal. Isso resulta numa ação que privilegia a racionalidade, em primeiro lugar; que valoriza o conhecimento da história da arte, das tendências estéticas da arte em exibição. Essa visão racionalista-formal está diretamente ligada à maneira de apresentação expositiva convencionalizada pelos museus de arte moderna (2004, p. 126, grifos meus).

O primeiro tipo de procedimento expográfico é construído através de elementos metafóricos sobre o tema da exposição. Em geral, são proposições que tem a intenção de ativar os sentidos e que procuram oferecer alguma espécie de materialidade para as reflexões conceituais defendidas no *statement* curatorial. Já o segundo modelo de montagem de exposições faz referência ao procedimento tradicionalmente conhecido como cubo branco, que pretende uma suposta neutralidade para a visualização das obras. Há uma diversa bibliografia² a respeito deste modelo, entretanto com o intuito de contextualizar o estudo de caso sobre a exposição *Caos e feito*, apresenta-se uma breve introdução sobre o tema a seguir.

A instituição que ficou conhecida por colocar em prática a tipologia museográfica do cubo branco foi o Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, fundado em 1929. A montagem da primeira exposição, *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*, foi organizada por Alfred H. Barr Jr., diretor-fundador da instituição e responsável pelo projeto curatorial do museu. Com o objetivo de criar um espaço neutro de exibição, Barr Jr. revestiu as paredes com um tecido de algodão grosso de cor natural e pendurou as obras lado a lado um pouco abaixo da linha dos olhos do espectador (Cintrão, 2010, p. 40 e 41). A partir do procedimento adotado pelo MoMA convencionou-se que as exposições de arte moderna demandavam uma cenografia neutra.

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz.
[...] Sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo.

² É importante ressaltar que este artigo trata de um estudo de caso específico. Não deve ser considerado como parâmetro isolado para o debate sobre expografia e sobre o cubo branco, temas que permitem pesquisas mais amplos. Para os interessados sobre o assunto sugere-se consultar, além das referências discutidas no corpo do texto: o livro *Cenários da Arquitetura na Arte*, de Sonia Salcedo del Castillo (São Paulo, Martins, 2008) e o artigo *Anotações para pesquisa: histórias das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York*, de Mirtes Marins de Oliveira (capítulo do livro *Histórias das exposições: casos exemplares*, organizado por Oliveira e por Fabio Cypriano, São Paulo, Educ, 2016), para citar apenas duas referências.

Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes (O'Doherty, 2002, p. 4, grifo meu).

O modelo do cubo branco tornou-se o mais recorrente na montagem das exposições no século XX. Esse procedimento é defendido por não apresentar outros elementos que poderiam desviar a atenção da obra de arte. Entretanto, as experimentações da arte contemporânea, principalmente a partir de meados do século XX, explorando linguagens artísticas como a *land art*, a arte postal, a arte conceitual, a performance, o *site specific* e o vídeo questionavam esses espaços tradicionais de exibição.

Diferentes inquietações levavam os artistas a repensar o objeto da arte: “o colapso da obra como presença plena, a inclusão do contexto como elemento da obra, a ampliação das bases da percepção para abranger o corpo, a dúvida sobre a essência da arte, a suspeita sobre a ontologia física dos suportes” (Costa, 2011, p. 31). Diante de trabalhos que abordavam essas questões, a crítica da maioria dos artistas ao modelo do cubo branco era fundamentada no fato de que a neutralidade é inatingível. É nos trabalhos artísticos que encontramos experimentação de desconstrução do cubo branco, como na instalação *1200 sacos de carvão* (Marcel Duchamp, 1938), *O vazio* (Yves Klein, 1958), *Pleno* (Armand P. Arman, 1960), para citar apenas três exemplos.

A curadora que ficou conhecida por questionar o modelo do cubo branco foi a francesa Catherine David, responsável pela Documenta X (1997). Para David (apud Stor, 1997), com a evolução das práticas artísticas, a exposição em espaços como o cubo branco é uma questão que todo curador deveria encarar, considerando que nem todas as obras demandam esse tipo de formato expositivo. Na apresentação curatorial da Documenta X, David (1997) afirmou que a produção contemporânea sobrepõe-se aos limites espaciais, temporais e ideológicos do cubo branco. Para a curadora, o objeto para o qual o cubo branco foi construído agora é, na maioria dos casos, apenas um dos aspectos ou momentos do trabalho. Ou ainda, o cubo branco, que constituía o modelo supostamente universal da experiência estética, é apenas o suporte de uma grande diversidade de atividades artísticas.

Apesar de todas as experimentações propostas pelos artistas na arte contemporânea, o modelo do cubo branco continua sendo recorrente na atualidade. A pesquisadora Debora J. Meijers (1996, p. 19) afirma que ele é utilizado como uma tentativa de apagar a desconstrução da separação histórica por estilos. A sacralidade do cubo branco também constitui uma certa padronização universal para obras de diferentes linguagens e com um forte aspecto subjetivo.

A curadora americana Elena Filipovic (2010) justificativa a continuidade do modelo do cubo branco por conta da sua tradição como padrão de espaço de exibição de arte. Ela questiona se novos artistas ou trabalhos que não são facilmente reconhecidos como arte despertariam interesse se fossem exibidos em um espaço diferente. A heterogeneidade de linguagens da arte contemporânea e a dificuldade de acessibilidade e compreensão do público leigo são justificativas para a constante reiteração desse formato expositivo desenvolvido para a arte moderna. Se um trabalho faz parte de uma exposição em um cubo branco, este trabalho, de alguma forma, é legitimado pelo circuito da arte contemporânea. Ou seja, é como se este trabalho automaticamente ganhasse a certificação “isto é arte”.

Esta breve introdução contextualiza de forma sucinta o modelo do cubo branco, já que este é recorrente nas exposições de arte contemporânea, principalmente nos espaços institucionais. Na sequência, inicia-se uma reflexão sobre os procedimentos curatoriais a partir de textos redigidos pelos curadores da mostra *Caos e efeito*.

CAOS E EFEITO: PROCEDIMENTOS CURATORIAIS

Em 2011, o Itaú Cultural promoveu a exposição *Caos e efeito*, que partia de uma pesquisa realizada pela instituição, e cujo resultado mapeava os dez curadores mais atuantes na última década. Desse levantamento, foram convidadas cinco pessoas – Moacir dos Anjos, Tadeu Chiarelli, Lauro Cavalcanti, Fernando Cocchiarale e Paulo Herkenhoff –, e cada um deles

desenvolveu a curadoria de um tema. A instituição apresentou *Caos e efeito*³ como uma exposição única que englobava cinco temas divididos no espaço expositivo⁴. Mas, considerando as especificidades de cada uma das curadorias, esta pesquisa utiliza os termos “mostra” e “exposição” para diferenciar cada tema e facilitar a compreensão do texto.

Moacir dos Anjos, em cocuradoria com Kiki Mazzucchelli, apresentou *As ruas e as bobagens*⁵. A mostra partia da série *Espaços imantados* (Lygia Pape, 1968) para pensar a leitura do cotidiano através da arte e a iminência do artista refletir sobre o que a princípio não se percebe. Para Pape, a cidade engloba espaços que naturalmente detém “potência de atração simbólica” e “dinâmicas coletivas e recorrentes de encontros e trocas”, como as praças, as ruas comerciais do centro da cidade e as feiras públicas. De acordo com os curadores, para a artista existem ainda “atividades efêmeras, feitas em conjunto ou mesmo por um só indivíduo em espaço público” que seriam dotadas de “capacidade de atração simbólica, constituindo-se também em espaços imantados” (2011). Essa dinâmica conceitual guiou a seleção dos artistas da mostra, conforme explicam os curadores.

Assim como Pape (mas sem haver, nessa relação, qualquer sugestão de influência), os nove outros artistas aqui agrupados buscam capturar da cidade, cada qual a partir de um procedimento criativo distinto, aquilo que lhes interessa e afeta, e que, de algum modo, os transforma e anima. Sem constituir ato coletivo, sua produção acolhe um repertório de cenas, materiais e procedimentos próprios da rua e o defende da obsolescência e da desimportância, ainda que o modifique por meio dos códigos próprios da produção artística. Esses artistas criam trabalhos que tornam visível a dinâmica da microestrutura da vida cotidiana em detrimento da macroestrutura que a

³ O projeto expográfico de *Caos e efeito* foi realizado pelo arquiteto Pedro Mendes da Rocha (arte3) em colaboração com Brígida Garrido e Débora Tellini Carpentieri. Há uma exceção na mostra *Contrapensamento selvagem*, cuja expografia ficou a cargo do artista Fernando Peres.

⁴ O site do Itaú Cultural apresenta um vídeo com imagens da montagem da exposição. Disponível em < <http://www.itaucultural.org.br/exposicao-caos-e-efeito> >. Acesso em 20abr2018.

⁵ Artistas participantes da mostra *As ruas e as bobagens*: Alexandre da Cunha, Bruno Lagomarsino, Jarbas Lopes/Tetine, Lygia Pape, Marepe, Paulo Nazareth, Renata Lucas, Rivane Neuenschwander, Sara Ram e Waléria Américo.

envolve e, por vezes, obscurece. Trabalhos que dão destaque ao olhar que o artista lança ao seu entorno e à sua capacidade de apreender e expor aquilo que não se enxerga, muitas vezes, por excessiva proximidade” (2011, grifo meu).

A mostra articulava artistas, principalmente com produções a partir do final da década de 1990, que materializavam diálogos “próprios do cotidiano das ruas e dos lugares onde qualquer um transita” (Anjos e Mazzucchelli, 2011).

A curadoria (Figura 1) de Fernando Cocchiarale, com a colaboração de Pedro França, discutia o processo de produção dos trabalhos, sua introdução e circulação no circuito das artes observando “as relações entre o artista e os espaços institucionais e deste com os outros agentes do sistema de arte”. Chamada de *Cavalo de Tróia*⁶, a exposição foi apresentada como uma genealogia da arte contemporânea brasileira, articulando trabalhos que dialogavam com a ideia de crítica institucional. As obras procuravam questionar, “ainda que em graus e pontos de vista bastante diversos, os fundamentos do sistema de arte, sua ideologia e a fé exclusiva no objeto artístico como único resultado aceitável do trabalho do artista” (2011).

Essa exposição foi constituída por obras de artistas considerados de importância histórica – como Nelson Leirner, Anna Bella Geiger, Letícia Parente, do Grupo REX etc – em diálogo com a produção recente de jovens artistas. Eram trabalhos mais efêmeros e que deixavam de ser produtos para gerarem rastros em registros de diversas materialidades. O sistema das artes foi discutido considerando o “debate institucional”, os “processos de produção coletivos” e a “noção de autoria”.

⁶ Artistas participantes da mostra *Cavalo de Tróia*: Alumbramento Coletivo de Cinema, Anna Bella Geiger, Cadu, Daniel Santiago/Paulo Brusky, Ducha, Eduardo Berliner, Fabiano Gonper, Felipe Kaizer, Franz Manata & Saulo Laudares, Graziela Kunsch, Grupo Rex, Letícia Parente, Maria Helena Bernardes & André Severo, Matheus Leston, Michel Groisman, Nelson Leirner, Nervo Óptico e Vitor Cesar.

*Projetar o passado, recuperar o futuro*⁷, com curadoria de Tadeu Chiarelli e assistência curatorial de Luiza Proença e Roberto Winter, explorava duas hipóteses para a arte contemporânea – *Biografias ficcionais* e *Evidências* – para pensar a transdisciplinalidade e o hibridismo das linguagens que transformaram as artes plásticas em artes visuais. Segundo Chiarelli, o cenário tipificado por esta exposição foi guiado pela narrativa sem considerar as convenções plásticas tradicionais. O *statement* curatorial observava três características preponderantes:

[...] o uso e a manipulação de mídias altamente sofisticadas para a produção de ações por meio de corpos em movimento; o uso de duas ou mais imagens fixas que apenas quando justapostas configuram o sentido pretendido pelo artista; e o uso de imagem(ns) e texto(s) (2011).

O *statement* curatorial de *Projetar o passado, recuperar o futuro* dialogava com a massiva produção de imagens contemporâneas que é realizada tanto pela indústria de entretenimento como pelos indivíduos em uma dinâmica cultural que enfoca a subjetividade. As duas hipóteses que guiavam o *statement* curatorial de *Projetar o passado, recuperar o futuro* foram desenvolvidas a partir do vídeo *Coleção de cavalos I* (Rafael Carneiro, 2008), no qual o artista interferiu em cenas captadas de videogames. Chiarelli (2011) esclareceu que os procedimentos artísticos que configuravam o desenvolvimento da primeira hipótese, *Biografias ficcionais*, eram “apropriar-se de imagens soltas no universo da indústria do entretenimento ou, então, assenhorar-se de novo de imagens próprias, tornadas anônimas por serem processadas pelos meios tecnológicos de produção e reprodução de imagens”. A partir desses procedimentos, a curadoria levantava duas questões:

[...] podemos entender os trabalhos desses artistas como documentos – fragmentos de biografias tornadas ficções pela precessão do banco de imagens, (e seus aparatos tecnológicos) que, em última instância, constroem a

⁷ Artistas participantes da mostra *Projetar o passado, recuperar o futuro*: Alberto Bitar, Alexandre Vogler, Chico Zelesnikar, Dirnei Prates, Felipe Cama, Fernando Piola, Guga Ferraz, Lais Myrrha, Lenora de Barros, Nelton Pellenz, Patrícia Osses, Rafael Carneiro, Ridley Scott, Rosângela Rennó e Rubens Mano.

(des)subjetividade atual – ou como uma série de ficções tornadas biografias – documentos de uma história individual e, ao mesmo tempo, monumento da época atual? (2011).

Já os trabalhos discutidos a partir da segunda hipótese *Evidências*, que configurava o outro segmento da exposição, também eram, em sua maioria, construídos através da “apropriação/manipulação de imagens” (anônimas ou não) e através da “narrabilidade”. Entretanto, “essa última característica apresenta-se aqui problematizada, interferindo, em grande medida, no tom ‘memorialístico’ dos trabalhos” (Chiarelli, 2011).

A mostra *Eu como eu*⁸, na qual Lauro Cavalcanti dividiu a curadoria com Felipe Scovino, refletia sobre a desconstrução do modelo tradicional da nacionalidade da arte brasileira (baseado no tripé arquitetura moderna, bossa nova e arte concreta) para pensar obras que anulassem esse conceito ao considerarem outras propostas que são tanto brasileiras como internacionais.

As obras de *Eu como eu* apontam para a diversidade e amplitude da arte produzida no país e para a forma como o conceito de “nacional” é gerado, identificado, percebido, mobilizado e anulado no circuito de arte. A potência dos trabalhos está no contexto em que foram produzidos, no modo de articular infinitos lugares e tempos e no apagamento de ideias rígidas sobre fronteiras nacionais.
[...]

Percebemos na produção das artes visuais contemporâneas um esvaziamento de sintomas de identidades nacionais e a afirmação de experiências que anulam o lugar de produção. O contexto da arte fora de um centro hegemônico coloca-se como possibilidade de reflexão sobre o tempo presente e evidencia uma relação de forças complexa e contemporânea. Não há folclore ou exotismo, justamente porque o que o espectador espera, pensa ou imagina do Brasil está muito longe das experiências evocadas por essas obras (2011, grifos meus).

Para Cavalcanti, pode-se partir de obras mais irônicas como o próprio trabalho *Eu como eu* (Lygia Pape), no qual dois frangos bicam um frango assado, embora Antonio Dias seja a chave para compreender esta nova postura. Ao ser exilado, o artista desenvolveu um trabalho em que afirmou que “qualquer

⁸ Artistas participantes da mostra *Eu como Eu*: Alexandre Wollner, André Komatsu, Antonio Dias, Chacal, João Loureiro, Lucia Koch, Lygia Pape, Marcel Gautherot, Matheus Rocha Pitta, Nelson Leirner, Peter Scheier, Rafael Alonso, Rogério Sganzerla e Vicente Ferraz.

lugar é minha terra” (2011), contribuindo para esta anulação de construção da arte a partir de uma localidade específica.



Figura 1: Da esquerda para a direita, vista do espaço expositivo de Cavalo de Tróia e de Eu como eu. Fonte: Foto Rubens Chiri, Itaú Cultural, 2011.

As quatro curadorias citadas partem de uma hipótese para desenvolver uma elaboração e contextualização de conceitos que são explicitados nos textos curatoriais, materializados na escolha das obras e através da organização destas num espaço expositivo tradicional, conforme pode-se observar nas fotografias da Figura 1. Entretanto, a quinta mostra que compunha *Caos e efeito* configura um diferencial no projeto. *Contrapensamento selvagem*⁹ já iniciava apresentando os seus curadores em ordem alfabética, deshierarquizando a função: Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff. A mostra englobava produções do estado de Goiás e das regiões Norte e Nordeste do Brasil. Como cada curador era de uma das regiões

⁹ Artistas participantes da mostra *Contrapensamento selvagem*: Armando Queiroz, Berna Reale, Coletivo Madeirista, Daniel Lisboa, Daniel Santiago, Edson Barrus, Fernando Peres, Grupo Empreza, Grupo Urucum, Jayme Figura, Jonathas de Andrade, Jonnata Doll, Juliano Moraes, Lourival Cuquinha, Mariana Marcassa, Miguel Bezerra, Moacir, Oriana Duarte, Paulo Meira, Pitágoras Lopes, Solon Ribeiro, Thiago Martins de Melo, Víctor de la Roque, Wolder Wallace e Yuri Firmeza.

(Cayo de Goiânia, Orlando de Belém e Clarissa de Recife), foi possível desenvolver um mapeamento mais específico (Diniz, 2013, p. 113).

O *statement* curatorial propunha uma releitura do livro *Pensamento selvagem* do antropólogo Claude Lévi-Strauss.

[...] Lévi-Strauss traz a ideia da ciência do concreto, onde o embate sensorial da cultura ameríndia equivaleria para ele à ciência europeia ocidental, por assim dizer. A exposição tenta não deixar a ciência do concreto de lado, tentando assumir uma noção quase fenomenológica de construção do mundo, mas por outro lado não quer replicar o procedimento de dizer que outros modelos de pensamento são equivalentes à ciência do Ocidente. Não queríamos a equivalência, mas sim demarcar a diferença total. E assim afirmávamos que existem outras possibilidades de lidar com o real, o que não significa que, para esse pensamento ser válido, temos que dizer que é igual ao pensamento Ocidental. Queríamos dizer que é um pensamento diferente, que existe na sua singularidade. Por isso trabalhamos com artistas de regiões menos vistas em São Paulo, e escolhemos trabalhos que tivessem uma relação sensorial e perceptiva, o que faz enfatizar o corpo (Diniz, 2013, p. 113).

Em uma entrevista em vídeo publicada no Canal Contemporâneo, Clarissa Diniz ressaltava que a proposta procurava “pensar o espaço como uma reunião colaborativa entre os artistas e que o ambiente expositivo permitisse que eles se contaminassem uns aos outros” (Diniz e Herkenhoff, 2011). Para materializar essa ideia em conjunto com o *statement* curatorial, o artista Fernando Peres¹⁰ foi convidado para ajudar a pensar o design e a arquitetura da exposição. De acordo com depoimento de Paulo Herkenhoff no mesmo vídeo, o processo de produção de *Contrapensamento selvagem* não seguia os procedimentos tradicionais de organização de uma exposição: “construir eixos, escolher artistas”. As ações curatoriais seguiam o “que se põe em deriva, em busca de possibilidades que transformem seu próprio projeto. Ou seja, a

¹⁰ Fernando Peres também trabalhou a estética da acumulação, do colecionismo e do excesso em seu trabalho *Lesbian Bar – O cliente em último lugar!* exposto na mostra *Metrô de superfície II*, com curadoria de Bitu Cassundé e Clarissa Diniz no Centro Cultural São Paulo em 2013. *Lesbian Bar* é uma instalação que acumula livros, revistas, objetos, bicicletas, cadeira de rodas, quadros, pôsteres, redes, instrumentos musicais, manequins, móveis etc.

disponibilidade para ser alterado, mudado, transformado, desviado do projeto original foi sempre muito importante” (Diniz e Herkenhoff, 2011).



Figura 2: Vista do espaço expositivo de *Contrapensamento selvagem*.
Fonte: Foto Rubens Chiri, Itaú Cultural, 2011.

A organização (ou “desorganização”) das obras no espaço era construída por meio da ideia de “bagunça” (conforme depoimento de Herkenhoff para o Canal Contemporâneo): não havia etiquetas de sinalização e os trabalhos sobrepunham-se uns aos outros (Figura 2). A dificuldade de identificação da autoria tornava o *Contrapensamento selvagem* especializado em “caos”. Além das obras-objetos expostos, havia uma programação de performances que refletiam sobre o tema.

O texto curatorial, também experimental, foi redigido em uma linguagem verbal crítica em estilo de manifesto e que refletia a organização espacial da mostra:

Fluir. O fluido escorria. Era vômito. Era escarro. Era viscosidade. Tudo penetrando pelas brechas, escapando, avançando, irrompendo. Era estômago à flor da pele. Qualquer superfície era de carne. Difícil sair imune. Era um nó contemporâneo, não uma droguinha qualquer. Era inflação desgovernada. Antieconomia. Dispêndio conceitual. Era caos, conforme avisado, e à margem do calculado. Um por-se à espreita. Era a bagunça prometida desde o início, mas autoinstaurada. Era rebotalho... porque era gente feito mosca em manga podre. Não! Não... caos e efeito não era só mais um detestável trocadilho. É apenas um jardim, ou melhor, um mar de rosas importadas de Luxemburgo. Ecosofia bélica: motosserras, síndrome de Serra-macho, antídoto madeirista (Diniz, Herkenhoff, Honorato e Manesch, 2011, grifos meus).

As referências à história da arte assim como ao histórico das exposições estavam implícitas ao longo de todo o texto. Por exemplo, *Droguinha* é o título de esculturas efêmeras em papel de arroz realizadas por Mira Schendel ou “Qualquer superfície era de carne” poderia ser remetida ao trabalho *Livro de carne* produzido por Artur Barrio. São lembradas as Bienais de São Paulo: “Para Lisette: Quando Guimarães Rosa leu o texto *Como viver junto*, de Barthes, corrigiu Diadorim: viver junto é negócio muito perigoso” (Diniz, Herkenhoff, Honorato e Manesch, 2011) – Lisette Lagnado foi curadora da 27ª Bienal, cujo título era *Como viver junto*. A noção de justeza, apresentada por Paulo Herkenhoff como uma das primeiras ideias para desenvolver a 24ª Bienal, também era citada na definição de curadoria:

Curar é arrancar gemas ao caos, é lançar pérolas aos corpos, é ver o peso das coisas. É perseguir o irrealizável ou a impossível justeza entre ideia e realização. Ecologia da ação. O ambiente reposiciona o ato, desajustando-o (só pode haver justeza na ideologia e nas contradições). (Diniz, Herkenhoff, Honorato e Manesch, 2011, grifos meus).

Ainda sobre o papel do curador, o texto curatorial lembrava a 29ª Bienal de São Paulo, na qual a instalação *Bandeira branca* de Nuno Ramos criou polêmica ao colocar três urubus de catifeiro para viver dentro do prédio da Bienal ao longo do período da exposição:

Pequenas lições de zootecnia. (1) Sobre o manejo. Pega-se um curador, leva-se ao picadeiro em forma cúbica branca e domestica-se até virar texto. (2) Sobre a filogênese e a ontogênese. Nossos urubus são outros porque são contra os urubus da arte concreta histórica (Diniz, Herkenhoff, Honorato e Maneschy, 2011, grifos meus).

As pichações que trouxeram uma gama de discussões tanto na 28ª como na 29ª Bienal também foram comentadas: “Piche é sombra. A melhor homenagem ao excesso de luz-alva do cubo branco é introduzir sombra” (Diniz, Herkenhoff, Honorato e Maneschy, 2011). Nesta citação, também observa-se que a pichação é introduzida como um procedimento capaz de desconstruir o modelo tradicional do cubo branco. Ou seja, em todo o discurso, os curadores procuram propor materializações do que, normalmente, não se espera como modelo de exposição. A complexidade do sistema da arte contemporânea, assim como a discussão da acessibilidade conceitual do público perante as obras eram discutidas em:

Um jovem crítico doutor afirma que arte não é invenção. Nem é o exercício experimental da liberdade nem é o que pode contra a entropia do mundo nem é relação com a vida nem é exercício simbólico nem em tempo de crise deve-se estar com os artistas, pois Mário Pedrosa estava redondamente enganado como na quadratura do círculo. Nem HO era solar. Totem e tabu é só um game (Diniz, Herkenhoff, Honorato e Maneschy, 2011, grifos meus).

O crítico Mário Pedrosa afirmava que a arte é “exercício experimental de liberdade” para contextualizar a produção brasileira dos anos 1960. Pode-se citar mais um exemplo que discutia a utopia da compreensibilidade da arte contemporânea.

Um paradoxo: uma instituição forte enfrenta a potência; uma fraca dissolve-se no limite. Desejo de estado primal de liberdade no espaço da institucionalização. Vivência do estado primal de liberdade [almejado] pelo artista. Sonhar é melhor que viver? Afinal, é a arte o que torna a vida possível? Pela representatividade pública dos que chupam melancia. Para quem comprou a verdade: Quando eu nasci, não escolhi pai, mãe, lugar, hora, época, signo, língua, gênero, raça, etnia, tribo, classe, herança genética, herança financeira, espécie... – por que teimam em escolher o que é arte por mim? Eu faço (Diniz, Herkenhoff, Honorato e Maneschy, 2011, grifos meus).

Estes são alguns exemplos do amplo repertório de referências e críticas ao sistema da arte apresentadas no texto curatorial. Paulo Herkenhoff

comentou um desejo de ajudar o Itaú Cultural a expandir os seus limites (Diniz e Herkenhoff, 2011). E, segundo Clarissa Diniz (2013, p. 119), nessa exposição os curadores repensaram a situação dos anos 1970 no contexto contemporâneo. “Paulo diz que *Contrapensamento selvagem* foi uma exposição muito mais anos 1970 do que todas as exposições que ele fez nos anos 1970”. As ações curatoriais procuravam questionar a ideia de liberdade num espaço institucional¹¹.

Recorda-se que a curadoria *Cavalo de Tróia* de Fernando Cocchiarale, com a colaboração de Pedro França, também apresentava uma perspectiva da crítica institucional. O artista Daniel Santiago participou de ambas as mostras. E, os artistas Fabiano Gonper e Vitor Cesar, por exemplo, são da mesma geração de artistas nordestinos participantes de *Contrapensamento Selvagem*. Entretanto, esta exposição diferencia-se por refletir sobre as contradições da ideia de curadoria, do circuito das artes e da produção de pensamento materializando sua discussão conceitual tanto na linguagem textual como na espacial, invocando as ideias de ordem e desordem. Desse modo, *Contrapensamento selvagem* instaurava-se como um sistema aberto que se alimentava das possibilidades de continuidade do fluxo do pensamento. A expografia da mostra foi construída por um viés de oposições que, ao mesmo tempo que excluía informações objetivas, desenvolvia uma reflexão através da provocação dos sentidos do público.

¹¹ Apesar das afirmações em tom de manifesto dos curadores de *Contrapensamento selvagem* é importante fazer um contraponto, retomando Andrea Fraser. A autora considera a instituição como campo social, composta por artistas, críticos, curadores, etc, afirmando que o “dentro” e o “fora” no sistema da arte contemporânea nunca existiu. As proposições “nunca estão ‘lá fora’, em sites e situações, muito menos em ‘instituições’, que sejam distintos e separáveis de nós mesmos” (2014, p. 04). Em outro texto, ela afirma que “o que é anunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes no campo da arte como arte” (2008, p.186).

CURADORIA COMO ESPACIALIZAÇÃO DO PENSAMENTO

Este artigo procurou refletir sobre os procedimentos curatoriais por meio da exposição *Caos e Efeito*. Para tanto, observou como os *statements* curatoriais ganham materialidade, considerando os textos redigidos pelos curadores. Sob a perspectiva da interação e da conexão que compõem um sistema, propõe-se que os discursos referentes aos processos de criação dos curadores apresentados consistem em “gestos aproximativos – adequações que buscam a sempre inatingível completude” (Salles, 2006, p. 21). A ativação de uma exposição engloba “intenso estabelecimento de nexos” (Salles, 2006, p. 27) entre obra, texto, espaço e participação/percepção do público. A curadoria constrói-se através da articulação dessas partes constituindo-se como um ato comunicativo do que foi associado e/ou distinguido através de seu *statement* curatorial. Sob esse viés, este artigo permite mapear alguns procedimentos curatoriais em relação ao espaço expositivo:

- as exposições em espaços institucionais seguem tanto o modelo do cubo branco quanto sua desconstrução. As curatorias *As ruas e as bobagens*, *Cavalo de Tróia*, *Projetar o passado, recuperar o futuro* e *Eu como eu* partem de uma hipótese para desenvolver uma elaboração e contextualização de conceitos que são explicitados nos textos curatoriais, materializados na escolha das obras e através da organização destas num espaço expositivo tradicional.
- na mostra *Contrapensamento selvagem*, o espaço era utilizado para traduzir algumas das ideias que conceitualizavam essa exposição. É importante destacar que as questões que compunham o *statement* curatorial de *Contrapensamento selvagem* foram materializadas tanto na forma de organização do espaço expositivo como na forma empregada na redação dos textos curatoriais;
- mesmo as exposições organizadas em espaços institucionais consolidados no circuito artístico, como o Itau Cultural, também elaboram questionamentos ao

sistema da arte por meio dos procedimentos curatoriais. As contradições entre ordem e desordem do circuito da arte estavam em *Contrapensamento selvagem*.

Através desse estudo de procedimentos é possível perceber a curadoria como espacialização do pensamento no decorrer do processo de organização de uma exposição. Como qualquer processo de criação, a interação do *statement* curatorial e o espaço expositivo é norteado “por tendências, rumos ou desejos vagos” (Salles, 2006, p. 33). Desse modo, o curador pode ser visto como um autor que apresenta conexões entre esses campos organizando inter-relações entre obras, proposições teóricas e espaços.

REFERÊNCIAS

- Anjos, Moacir e Mazzucchelli. As ruas e as bobagens. [texto curatorial da exposição]. São Paulo: Itaú Cultural; 2011. Disponível em <<http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/As-ruas-e-as-bobagens.pdf>>. Acesso em 18 de abril 2013.
- Cavalcanti, Lauro e Scovino, Felipe. Eu como eu. [texto curatorial da exposição]. São Paulo: Itaú Cultural; 2011. Disponível em <<http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/Eu-como-eu.pdf>>. Acesso em 18abr2013.
- Chiarelli, TADEU. Duas hipóteses para a arte contemporânea. [texto curatorial da exposição Projetar o passado, recuperar o futuro]. São Paulo: Itaú Cultural; 2011. Disponível em <<http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/Duas-hipoteses-para-a-arte-contemporanea.pdf>>. Acesso em 18abr2013.
- Cintrão, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MOMA. In: Ramos, Alexandre Dias (org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk Editora; 2010.
- Cocchiarale, Fernando e França, Pedro. Sobre cavalos de Troia. [texto curatorial da exposição]. São Paulo: Itaú Cultural; 2011. Disponível em <<http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/Sobre-Cavalos-de-Troia.pdf>>. Acesso em 18abr2013.

- Costa, Luiz Cláudio da. Obras-arquivos: o efêmero, a memória, a transversalidade. In: Campos, Marcelo; Berbara, Maria; Conduru, Roberto; Siqueira, Vera Beatriz (org.). *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EdUERJ; 2011.
- David, Catherine. *Documenta X: Introduction*. 1997. Disponível em <http://universes-in-universe.de/doc/e_press.htm>. Acesso em 21jan2014.
- Diniz, Clarissa. Entrevista com Clarissa Diniz. 26jan2012. Entrevistadores: Renato Rezende e Guilherme Bueno. In: Rezende, Renato e Bueno, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito; 2013.
- e Herkenhoff, Paulo. Caos e Efeito com Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff. Entrevista em vídeo ao Canal Contemporâneo. Publicado em 15 de dezembro de 2011. Vídeo disponível em <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/004483.html>>. Acesso em 21jan2014.
- ; Herkenhoff, Paulo; Honorato, Cayo; Maneschy, Orlando. *Contrapensamento selvagem*. [texto curatorial da exposição]. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Disponível em <<http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/Contrapensamento-Selvagem%E2%80%A8.pdf>>. Acesso em 18abr2013.
- Fraser, Andrea. O que é Crítica Institucional?. *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Rio de Janeiro, Ano 15, número 24, dezembro 2014.
- . Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Rio de Janeiro, Ano 9, volume 2, número 13, dezembro 2008.
- Filipovic, Elena. *The global white cube*. In: Filipovic, Elena, Van Hal, Mariele, Ovstebo, Solveig (org.). *The Biennial reader: an anthology on large-scale perennial exhibitions*. Noruega, Bergen Kunsthall e Hatje Cantz Verlag; 2010
- Gonçalves, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp; 2004.
- Herkenhoff, Paulo. Bienal 1998: princípios e processos. In: Marcelina. *Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*. Ano 1, v. 1 (1o. Sem. 2008). São Paulo: FASM; 2008.
- Meijers, Debora J. *The museum and the 'ahistorical' exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an importante cultural phenomenon?* In: Greemberg, Reesa; Ferguson, Bruce W.; Nairne, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. New York, USA: Routledge; 1996.

O'Doherty, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes; 2002.

Salles, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios. 5ª edição; 2011.

----- . *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte; 2010.

----- . *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte; 2006.

Storr, Robert. *Kassel rock: interview with curator Catherine David*. IN: *Artforum* 35, no. 9, Maio de 1997.



A cidade como museu de si mesma: registro, acervo e (re) exposição

*The city as museum of itself: register,
archive and (re) exhibition*

*La ciudad como museo de sí misma:
registro, acervo y (re) exposición*

Giovanna Graziosi Casimiro

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo,
Brasil. gigiggc@usp.br*

Resumo

Este artigo apresenta o conceito de Cidade como Interface Museológica segundo o compartilhamento digital de memórias urbanas, que evidenciam o gradual deslocamento das dinâmicas museológicas para a cidade. A cidade contemporânea se assume como um museu a céu aberto a partir dos dispositivos digitais móveis, apontando para a obsessão de registro, arquivamento, curadoria e exibição coletiva de acervos digitais em tempo real, impactando as estéticas e vivências urbanas. Questiona-se o uso das ferramentas digital e se propõe sua apropriação para fins de horizontalização do arquivamento das memórias digitais.

Palavras-chave: museu, cidade, memória digital, cultura digital, arte urbana.

Resumen

Este artículo presenta el concepto de Ciudad como Interface Museológica según el compartir digital de memorias urbanas, que evidencian el gradual desplazamiento de las dinámicas museológicas a la ciudad. La ciudad contemporánea se asume como un museo a cielo abierto a partir de los dispositivos digitales móviles, apuntando a la obsesión de registro, archivado, curaduría y exhibición colectiva de acervos digitales en tiempo real, impactando las estéticas y vivencias urbanas. Se cuestiona el uso de las herramientas digitales y se propone su apropiación para fines de horizontalización del archivo de las memorias digitales.

Palavras-Clave: Museo. Ciudad. Memoria digital. Cultura digital. Arte urbano.

Abstract

This article presents the concept of City as a Museological Interface according to the digital sharing of urban memories, which evidences the gradual displacement of the museological dynamics for the city. The contemporary city assumes itself as an open-air museum from the mobile digital devices, pointing to the obsession of recording, archiving, curating and collecting digital collections in real time, impacting aesthetics and urban experiences. The use of digital tools is questioned and its appropriation is proposed for the purpose of horizontalising the archiving of digital memories.

Keywords: museum, city, digital memory, digital culture, urban art.

UMA INTRODUÇÃO À OBSESSÃO DA MEMÓRIA DIGITAL:

“NÓS, CURADORES”.

Na contemporaneidade, o espaço urbano se articula como lugar de geração de dados, criando um fluxo entre pessoas, informações e territórios por meio dos dispositivos pessoais móveis e a constante captura do presente. As dimensões simbólicas, portanto, são essenciais para pensar a cidade contemporânea como interface museológica, pois é através dela que o espaço é compartilhado e ressignificado em tempo real. Trata-se de discutir a cidade como museu, o museu na cidade, a cidade do museu, o museu da cidade, a cidade contra o museu, o museu pela cidade, etc. Ulpiano Meneses (1985) reflete sobre a cidade no museu e o museu na cidade, e os desdobramentos a partir da cidade como lugar, forma e imagem de si mesma, onde a cidade assume diversas formas e funções atreladas a estas dinâmicas museológicas que se deslocam para o espaço urbano. Em um contexto de capitalismo cultural, estabelece-se a dinâmica arquivológica, conservadora e expositiva pela captura constante de informações que transitam por dispositivos móveis nos corpos em movimento, compondo uma paisagem mista da qual não se pode escapar: a memória é construída por nós e sobre nós. Logo,

observa-se que a cidade e o museu coexistem na contemporaneidade em uma constante tensão a partir da obsessão das memórias. Como aponta Meneses (1985), “qual é essa realidade urbana, essa cidade que o museu referencia? Que tipo de vínculo tem o museu com essa realidade?” (1985, p.198).

Este contexto aponta para a Cidade como Interface Museológica, enquanto espaço de captura, curadoria, arquivamento e exposição de memórias digitais, construídas em tempo real, conceito que surge como resultado de uma série de ações e serviços construídos nas últimas décadas, que privilegiam o acúmulo de dados e a geração de memórias cotidianas por meio de dispositivos móveis digitais. Os valores atribuídos à memória no espaço urbano no século XX e XXI são questionados devido às dinâmicas anacrônicas digitais, onde o usuário transpõe a linearidade de sua própria memória, construindo uma teia de lembranças volátil e fragmentada. Grande parte dos serviços como Instagram e Snapchat se baseiam em dinâmicas temporárias de exposição das coleções, cujas memórias efêmeras alimentam o desejo de apreensão do presente, fortalecendo o processo de musealização das coisas e pessoas. Andreas Huyssen (2000) aponta que se a consciência temporal da alta modernidade no ocidente procurou garantir o futuro, a consciência temporal do final do século XX assume a responsabilidade do passado. Segundo ele, a crença conservadora de que a musealização cultural pode proporcionar uma compensação pela destruição da modernização do mundo social é demasiadamente simples e ideológica. Não há como assegurar o próprio passado, desestabilizado pela indústria cultural musealizante e pelas mídias digitais. Sendo assim, percebe-se que o contexto digital se apropria do sistema de arquivamento e exposição de memórias, em uma musealização do museu, de curadoria da curadoria, atuando na dissolução dos poderes curadores tradicionais e fortalecendo os novos poderes corporativos sobre o uso das memórias como produto. Por isso, o senso de existência do museu se transforma e se desloca para o espaço urbano, onde as tensões entre memórias e coleções não legitimadas se estabelece.

Gilles Lipovetsky (2008) aponta que a era hipermoderna transformou profundamente o relevo, o sentido, a superfície social e a econômica da cultura,

onde se estabelece um tecnocapitalismo planetário e as indústrias culturais, em um consumismo total das mídias e das redes digitais.

A hipercultural universal que, transcendendo as fronteiras e confundindo as antigas dicotomias (economia/imaginário, real/virtual, produção/representação, marca/arte, cultural comercial/alta cultura), reconfigura o mundo em que vivemos e a civilização por vir. (2008, p.7)

Na cultura-mundo defendida por ele, economia e cultura estão entrelaçadas, e esta última representa um setor econômico em expansão (o tal capitalismo cultural), que justifica a capitalização das dinâmicas museológicas e da própria cidade como museu.

The term “globalization” refers to the existence of a free, or allegedly free, market and of a technological network that covers the entire earth, to which a large number of individuals do not yet have access. The global world therefore is made up of networks, a system defined by parameters that are spatial, but also economic, technical, scientific and political. (Augé, 2000, p.9)

O modo como estas tecnologias operam e se cruzam transformam a paisagem urbana e o comportamento dos transeuntes, pois o mapeamento em tempo real e a exposição dos conteúdos alteram, a percepção espacial e temporal da cidade. Instaura-se o colecionismo urbano digital que evidencia o interesse mercadológico de moderação dos cidadãos e do espaço público, e a cidade como interface museológica se auto consome por meio dos dispositivos digitais.

A arte e a arquitetura, da mesma forma que o urbanismo e o paisagismo, são requisitadas para operar as alterações de cenário, as modificações da imagem de uma cidade, respondendo a estratégias políticas e culturais que se tornam cada vez mais marketing, com logotipos e marcas. A cultura é para as cidades um meio de promover suas imagens de marca. As arquiteturas monumentais, as obras de arte nas ruas, os festivais, as festas esporádicas, os próprios equipamentos culturais, tudo concorre para colocar a cidade numa perspectiva de animação cultural que parece lhe conceder o certificado de garantia de ser uma “verdadeira” cidade. (Jeudy, 2006, p.8)

Como discute Jeudy (2006), cultura, arte e arquitetura tem papel fundamental na construção da paisagem urbana, segundo interesses políticos, comerciais, sociais etc. Ele afirma a abolição da dinâmica temporal, onde se fixa uma memória específica que eterniza determinadas dimensões urbanas e históricas.

Na atualidade, os serviços digitais urbanos constroem experiências anacrônicas, estetizadas e reduzidas ao impulso do registro, ajustando o olhar e o entendimento de memória dos cidadãos-usuários. Jeudy aponta que “[...] a cidade continua a ser tomada por um cenário, ela não rompe com a tradição de pensamento que conduz à noção doravante bem estabelecida de uma “sociedade do espetáculo”, do qual o espaço urbano seria o receptáculo mais apropriado”. Ele afirma que a idealização da cidade como território (2006, p.7) de exibição cultural pretende ultrapassar os limites da “sociedade do espetáculo” criando a ficção simulada de uma utopia.

Esse desejo obsessivo de musealizar o entorno, torna-se ainda mais evidente com as ações do Google e a gradual dissolução institucional para o estabelecimento de uma curadoria capilarizada, apontando para a cooptação e edição dos valores e lembranças coletivos. Observa-se que o Google Cultural Institute desempenha um papel chave na articulação da cultura contemporânea, impactando o entendimento de colecionismo no mundo contemporâneo. O Google Cultural Institute é uma iniciativa divulgada pelo Google após o lançamento, em 2011, do Google Arts & Culture (antigo Google Art Project). O Instituto Cultural foi lançado em 2011 e colocou 42 novas exposições on-line em 10 de outubro de 2012. Segundo o Google, é "um esforço para tornar o material cultural disponível e acessível a todos e para preservá-lo digitalmente para educar e inspirar as gerações futuras". Em junho de 2013, foram incluídos mais de 6 milhões de itens - fotos, vídeos e documentos. Projetos como Google Arts&Culture e Google Maps expandem o colecionismo na contemporaneidade, proporcionando arquivamento individual compartilhado. Observa-se o evidente processo de registro, arquivamento, curadoria e re exposição em tempo real de memórias digitais da cidade, na cidade.

Arts&Culture constrói um acervo do acervo, onde o museu é objeto de si mesmo. Construído sob a premissa de democratizar o acesso aos museus, o aplicativo promete o livre acesso à arte, cultura e conhecimento, em uma superficialidade da vivência museológica, fortalecendo que os moldes expositivos tradicionais não cabem em si mesmos. Gradualmente, as dinâmicas expositivas são adotadas no

espaço público a partir do input de dados dos usuários, que monitoram a si mesmos em prol da visibilidade em rede. Marc Augé (2000) coloca que o indivíduo assume um poder descentralizador de si mesmo por meio de seus dispositivos móveis, cujas extensões espaciais ao seu redor constroem o que ele entende por “não-lugares”. Google Maps (um dos serviços de GPS mais utilizados na atualidade), por sua vez, está ligado a estes dados geolocalizados e disponibiliza informações de lugares, rotas, avaliações e imagens, disseminando a cultura do colecionismo digital em escala urbana pelo serviço Street View. Na geração destas novas cartografias, é lançada uma extensão do serviço chamada Local Guides, um programa de engajamento individual que troca postagens por pontos, e tem como slogan “Faça isso por amor (e pelas vantagens)”. O objetivo é incentivar a alimentação espontânea desta plataforma de mapas por meio do input dos usuários, evidenciando o engajamento (intencional/vigilante) individual na construção da memória urbana.

Este processo de descontextualização do lugar - e muito possivelmente sua des relação - aponta para a alienação espacial coletiva, onde o norteador é o dispositivo móvel e não o espaço em si. Enquanto uma comunidade global de exploradores Google se estabelece, evidencia-se uma nova escala do colecionismo e da cooptação da memória no espaço urbano, diretamente ligada à dissolução de identidades locais. O Instituto Cultural foi lançado em 2011 e colocou 42 novas exposições on-line em 10 de outubro de 2012. É "um esforço para tornar material cultural importante disponível e acessível a todos e para preservá-lo digitalmente para educar e inspirar as gerações futuras". Em junho de 2013, incluía mais de 6 milhões de itens - fotos, vídeos e documentos. Google se auto afirma como o responsável pela “sobrevivência digital” do patrimônio da humanidade e dos acervos artísticos, para além da ação do tempo, passando por cima da conservação institucional. Ou seja, a empresa acredita que a sobrevivência das memórias e acervos frente ao tempo, pode ser solucionada com as ferramentas digitais apresentadas até então. Trata-se de uma iniciativa válida, porém bastante vaga em se tratando das pluralidades culturais e contextos. O mesmo se percebe com o serviço Open Heritage, que digitaliza sítios

arqueológicos pelo mundo, construindo um acervo mundial digital sob a responsabilidade do Google e da CyArk. Entre pirâmides, tumbas e grandes construções de civilizações milenares, o serviço afirma a cidade como interface museológica e como museu de si mesma, literalmente. Open Heritage afeta diretamente o patrimônio das próximas décadas, apontando para uma duplicação digital das coisas, sem a garantia dos espaços relacionais e sua historicidade.

“Não há dúvidas de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse conseguir recordação total” (Huysen, 2000, p.15). A significação dos lugares, por sua vez, dá-se segundo a interação direta dos cidadãos com seus dispositivos digitais no espaço urbano em um ciclo compulsivo de geração de memórias descontextualizadas, perdidas na anacronicidade das redes, porém geolocalizadas na cidade. Confirma-se a edição visual do espaço e a alienação da percepção urbana, condicionando os cidadãos às bolhas sociais, visuais e espaciais, cuja dinâmica expositiva e colecionista não garante a veracidade dos fatos e fortalece a vigilância do cidadão.

CIDADE COMO MUSEU: COOPTAÇÃO DIGITAL E TÁTICAS DE RESISTÊNCIA

O entorno se torna potencialmente museu de si; os objetos e suas narrativas viralizam e geram valores temporários aos lugares da cidade; os museus, à medida em que perdem seu poder, deslocam-se para o espaço urbano sucumbindo à dinâmica de “tudo é museu”. Por fim, o termo “museu” empodera grupos específicos do mercado digital e os serviços discutidos anteriormente (Arts&Culture, Local Guides e Open Heritage), transparecendo a cooptação das memórias urbanas.

Sendo assim, percebe-se uma série de tensões e aspectos a serem considerados nestes contextos: (1) inicia-se a dissolução da instituição de poder (o Museu) e a exclusividade de acesso atribuída às suas coleções; (2) instaura-se um regime de

compartilhamento, adotando diferentes modelos de curadoria colaborativa, arquivamento e exposição; (3) estabelece-se uma relação direta entre cultura e soluções digitais (encobrindo as intenções de cooptação e controle); (4) redesenha-se o conceito de museu (e, conseqüentemente, o conceito de instituição que valida, conserva, expõe); (5) deslocam-se as dinâmicas colecionistas para o espaço urbano; (6) dissolve-se a vivência urbana, simplificada à obsessão pelo registro; (7) cruzam-se dados entre cidade x usuário; (8) digitaliza-se o patrimônio e se dissolve as instituições de conservação. Logo, essas são algumas das etapas de cooptação cultural e patrimonial que resultam da moderação identitária a nível global a partir do medo do esquecimento e do desejo de curadoria, instaurando uma cultura obsessiva compulsiva pela memória e pelo registro instantâneo. Tal moderação identitária estandardiza as culturas locais, o folclore, as minorias e estetiza as experiências, neutralizando a diversidade do espaço público. A cooptação memorial e patrimonial também afeta diretamente a nação, em um apagamento gradual das raízes culturais, que reafirma as tendências do tecnocapitalismo global e seus tentáculos.

Quando Michel Foucault (1987) discute o conceito de panóptico ele aponta para este sistema de vigilância a partir de um registro permanente, onde se sabe o posicionamento de tudo e todos. A partir desta figura hierárquica contínua que o autor propõe é possível pensar os modos operantes contemporâneos de vigilância, que estão diretamente ligados a concessão gratuita de informações pessoais e configura um sistema anti panóptico. A analogia de Foucault parte da cidade pestilenta, e se sustenta no medo iminente da perda do controle. Por sua vez, a sociedade contemporânea representa a catarse destes medos, sobretudo o do esquecimento, sustentada pelo desejo inconsciente de ver e ser visto. Um regime de controle constante se estabelece e avança em sua capilarização, que passa de um poder central para os poderes locais, individuais, através dos dispositivos móveis de cada um de nós. Esta cidade “pestilenta” que a passa a ser a atual cidade vigilante, opera nos modos de ver de seus próprios cidadãos, que replicam os modelos a partir de um poder maior. Como aponta

Foucault (1987), a visibilidade é a armadilha, e neste contexto, fica evidente que o medo impulsiona a necessidade de lembrar, arquivar e vigiar em consonância as premissas de Virilio (1999), que aponta que o regime do medo favorece o controle. Também ante as dinâmicas digitais da cidade como museu de si mesma, a curadoria capilarizada das coisas e a visibilização dos indivíduos por meio de suas memórias digitais torna o “museu” instrumento potencial de dominação, na atualidade. A condição contemporânea, portanto, aponta para uma desorientação do corpo e do olhar (Jeudy, 2006, p.7). Assim, observa-se uma instrumentalização museológica em curso, sustentada pelo medo da amnésia frente à efemeridade e anacronicidades das mídias digitais. Deste modo, como se pode construir memoriais urbanos digitais que vivenciem a cidade e sua pluralidade cultural? Como usar a tecnologia digital a favor da horizontalização patrimonial e museológica? Afinal, este artigo privilegia pensar a apropriação das linguagens digitais para, de fato, criar uma experiência democrática memorial na cidade.

É preciso, portanto, construir possíveis táticas de ocupação urbana, apropriando-se das ferramentas digitais para as comunidades, grupos e narrativas locais. Ao contrário do que se prega, os serviços disponíveis até o momento reafirmam a fetichização do conceito de museu, os princípios de exposição, curadoria e colecionismo verticais e centralizadores. Logo, é preciso romper com o ciclo de verticalização do poder gestor das memórias coletivas, e pluralizar as estéticas e acervos em constante criação. A cidade como museu de si evidencia a perversidade da capitalização digital da memória e a neutralização cultural e identitária local, como resultado ao processo digital homogeneizador dos olhares, tornando os espaços relacionais descontextualizados e afirmando a presença de uma vigilância constante. Assim, é necessário assegurar que novas tecnologias propiciem desdobramentos democráticos do espaço urbano e contribuam com as necessidades culturais locais, na qual a cidade como museu de si se dá sob a abertura dos processos e acessibilidade dos acervos.

CONSIDERAÇÕES

Nesta direção, como inspiração para o rompimento das barreiras cooptadoras contemporâneas, discute-se Hélio Oiticica (1996) e a apropriação da vivência urbana comum, que segundo o artista é “um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de exposição (...) Museu é o mundo; é a experiência cotidiana” (Oiticica, 1996, p.103). Oiticica propõe uma reflexão sobre as estéticas da cidade e suas memórias, redescobrando e revalidando os espaços vazios e cheios, os terrenos baldios e o entorno. Parece-me que quando o artista pontua o “Museu é o mundo”, ele nos ajuda a ver além das dinâmicas digitais contemporâneas, pois sua proposta é de fruição da cidade em seus detalhes contextualizados, suas narrativas e pela presença do corpo do indivíduo no espaço. Segundo Guilherme Wisnik (2017), Oiticica conceitua a sua arte enquanto antiarte, pois ao invés de se voltar para a representação e a contemplação, ela existe segundo a participação dinâmica do espectador-participante. Deste modo, a partir da apropriação do comum, dos objetos e do entorno (como já haviam feito os dadaístas e surrealistas, afirma Wisnik) Oiticica captura tudo aquilo que não é transportável, como “terrenos baldios, campos, o mundo ambiente”, numa operação diretamente dependente da participação do público. É aqui que Oiticica contribui com a problemática apresentada neste artigo, questionando os modos de ver e as estéticas pré determinadas pelos modos de operar a memória na cidade contemporânea. Assim, Oiticica significa o espaço e o objeto na cidade como museu, propondo uma curadoria aberta que privilegia o olhar às minorias, aos espaços negados, ao entorno que contém as narrativas sociais. Deste modo, a partir dele se propõe pensar a construção acervológica digital aberta para além do design de experiência e da homogeneização das estéticas urbanas.

Portanto, observam-se duas perspectivas quanto a cidade como museu de si: o “mundo como museu”, que captura aquilo que todos veem a partir da horizontalidade narrativa, e a cidade-museu apontada por Huysen (2000) que se assume enquanto uma versão icônica e estetizada do passado. Qual delas fará jus

ao nosso presente? De um lado, a visibilização do imperceptível, do outro a reafirmação dos fatos históricos para fins de controle. Tratando-se das memórias digitais e das tecnologias de geolocalização, é preciso compreender seu valor, sua estética e seu impacto na cartografia urbana e no comportamento dos cidadãos. Deste modo, seremos capazes de criar bancos de dados que acessibilizam acervos, por meio de usuários-cidadãos que elaboram narrativas e estéticas no entorno urbano segundo suas vivências. Assim, talvez seja preciso trazer mais da cidade e sua fluidez para o “museu”, e não o contrário.

REFERÊNCIAS

- Augé, M. *Non-Places: An Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (trans. J. Howe), Croydon: Verso; 2000.
- Bishop, C. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Londres: Verso; 2012.
- Foucault, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes; 1987.
- Huysen, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano; 2000.
- Jeudy, H.P. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; 2005.
- Lipovetsky, Gilles e Serroy, Jean. *A cultura-mundo, respostas a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras; 2011.
- Meneses, U.B. O Museu na Cidade X a Cidade no Museu. São Paulo, v. 5, n o 8 - 9, p. 197 - 205, set. 1984/abr 1985.
- Virilio, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34; 1999.
- Wisnik, Guilherme. Dentro do labirinto e o desafio do “público” no Brasil. São Paulo, ARS (São Paulo) [online]. 2017, vol.15, n.30.



Práticas curatoriais contemporâneas: autoria, negociações e colaborações

***Práticas curatoriales contemporâneas:
autoría, negociaciones y colaboraciones***

***Contemporary curating practices:
authorship, negotiations
and collaborations***

Clara Sampaio Cunha

*Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
clrsampaio@gmail.com*

Resumo

O artigo discute brevemente a formação dos primeiros museus modernos e a constituição de seus acervos para compreender quando o aparecimento de uma figura que “zelasse” por essas coleções passou a ser solicitada pelo sistema da arte. A partir das transformações dos espaços expositivos até o cubo branco moderno – modelo que se firmou e ainda ecoa como resposta para as mais variadas proposições expositivas – surgiria o curador, cuja função se situa entre a instituição, a crítica e a prática artística. No entanto, seria a partir de meados do século XX que a curadoria se firmaria como presença constante no campo da arte, seja por seu papel na formação de público (como mediador dos diálogos entre artistas e exposição), seja por intermediar as cada vez mais complexas relações entre artistas e instituições. Assim, a prática curatorial e seus desafios são discutidos aqui por meio de autores como Terry Smith, Hans Ulrich Obrist e Claire Bishop, e também em exposições como as *Number Exhibitions* (1969-1973) de Lucy Lippard, *When attitudes become form: live in your head* (1969) de Harald Szeemann, *Magiciens de la Terre* (1973) de Jean-Hubert Martin. São exemplos em que questões autorais no trabalho do curador bem como a ideia de um curador-artista se fizeram presentes. Por fim, comentaremos eventos de arte motivados pelo universo doméstico, em que o debate sobre autoria e também sobre aspectos colaborativos borrariam as fronteiras entre práticas artísticas e curatoriais, como em *Kitchen Show* (1991), em *Moradas do Íntimo* (Brasília, 2009), *Estudos de Recepção* (Vitória e Vila Velha, 2015), entre outras.

Palavras-Chave: Arte contemporânea. Curadoria. Curadoria autoral. Curador-artista. Práticas colaborativas.

Resumen

El artículo retoma rápidamente la formación de los primeros museos modernos y la naturaleza de sus acervos para comprender el surgimiento de una figura que "cuidara" a estas colecciones y cuándo esta fue solicitada por el sistema del arte. A partir de esas transformaciones de los espacios expositivos hasta el cubo blanco moderno – modelo que se consolidó y que todavía es utilizado cómo respuesta en las más variadas propuestas expositivas – surgiría el curador de arte, cuya función está entre la institución, la crítica y la práctica artística. Sin embargo, sería a partir de mediados del siglo XX que la curaduría se afirmaría como presencia constante en el sistema del arte, sea por su papel en la formación del público (como mediador entre artistas y exposición), sea por intermediar las complejas relaciones entre artistas e instituciones. Por lo tanto, la práctica curatorial y sus desafíos son discutidos aquí teniendo como ejemplos autores como Terry Smith, Hans Ulrich Obrist y Claire Bishop, y también en exposiciones como las *Number Exhibitions* (1969-1973) de Lucy Lippard, *When attitudes become form: live in your head* (1969) de Harald Szeemann y *Magiciens de la Terre* (1973) de Jean-Hubert Martin. Son ejemplos

en que las nociones de autoría en el trabajo del curador así como la idea de un curador-artista se hicieron presentes. Por último, comentaremos exposiciones motivadas por el universo doméstico, en que el debate sobre autoría y sobre aspectos colaborativos desdibujarían las fronteras entre prácticas artísticas y curatoriales, como en *Kitchen Show: World Soup* (1991), en *Moradas do Íntimo* (Brasília, 2009), *Estudos de Recepção - arte contemporânea em espaços domésticos* (Vitória y Vila Velha, 2015), entre otras.

Palavras-Clave: Arte contemporáneo. Curaduría. Curaduría autoral. Curador-artista. Prácticas colaborativas.

Abstract

The article briefly discusses the creation of the first modern museums and the establishment of their collections to understand when the appearance of a figure that would “watch over” those collections came to be requested by the art system. However, it would be in the mid-twentieth century that curation would become omnipresent in the art system, whether by its role in educating the audience (as a mediator between artists and exhibitions), whether by mediating the increasingly complex relationships between artists and institutions. Therefore, curation is debated here having as examples authors such as Terry Smith, Hans Ulrich Obrist and Claire Bishop, as well as exhibitions such as Lucy Lippard’s *Number Exhibitions* (1969-1973), Harald Szeemann’s *When attitudes become form: live in your head* (1969), Jean-Hubert Martin’s *Magiciens de la Terre* (1973). Those events are examples in which the notions of an authorial role of the curator as well as the curator-artist were present. Finally, we will comment on events inspired by the domestic realm where authorship and collaborative aspects would blur the borders between artistic and curatorial practices, such as in *Kitchen Show: World Soup* (1991), *Moradas do Íntimo* (Brasília, 2009), *Estudos de Recepção - arte contemporânea em espaços domésticos* (Vitória and Vila Velha, 2015), among others.

Keywords: Contemporary Art. Curation. Authorial Curation. Curator-artist. Collaborative practices.

INTRODUÇÃO

Embora o emprego do termo *curador* seja relativamente recente, a noção de curadoria tem sido desenvolvida desde os primeiros museus modernos, quando essas instituições passaram a formar acervos próprios e se abrir para visita pública. Essa transformação fundamental, de um espaço antes restrito à nobreza e ao clero para um espaço público, determinaria a necessidade de uma figura que gerisse o acervo das instituições.

De acordo com o curador Hans Ulrich Obrist (2014, p.25), antes visto como mantenedor de coleções, o curador passaria a desempenhar nos museus modernos quatro funções fundamentais: as de preservação, seleção de trabalhos, pesquisa e organização de exposições. Contudo, o termo já foi expandido há algum tempo para além das atribuições acima mencionadas, como afirma o historiador da arte Terry Smith (2012), e passou a incluir também a concepção de atividades de caráter artístico também fora de museus e galerias. Tal figura tem assumido um papel de prestígio no sistema da arte nos últimos anos – principalmente dentro de grandes instituições –

sendo incumbido de produzir eventos em que cria narrativas, harmônicas ou dissonantes, para a fruição de uma seleção de obras de arte; e para além de exposições, organiza livros, encontros e palestras entre artistas, críticos, colecionadores, galeristas, investidores e o público em geral.

As transformações dos espaços expositivos dos museus e Bienais, passando pelo *cubo branco* moderno, teriam levado à compreensão da curadoria como mediação entre a crítica e a prática artística. Lorenzo Benedetti, diretor do De Appel Arts Center (centro de estudos curatoriais em Amsterdã, Holanda) situa, ainda, o entendimento da função curatorial como se conhece hoje a partir do século XX, envolvida com o desenvolvimento da arte conceitual:

Essa figura fez sua aparição no final dos anos sessentas quando, não por acaso, a arte conceitual estava em ascensão. [...] A arte conceitual, [...] instaurou uma forte relação entre a pesquisa artística e a crítica de arte, uma dialética que foi fundamental para a definição progressiva do papel do curador como mediador entre as mais experimentais práticas de seu tempo. (Benedetti, 2012, p. 35, tradução nossa)

É precisamente sobre a ideia da curadoria como linguagem e sua construção nas últimas décadas em uma prática contemporânea que trataremos aqui. No campo da arte, a atividade do curador, para além da pesquisa histórica, do mapeamento de produções artísticas, escolha e articulação de trabalhos de arte, está associado às proposições artísticas e/ou culturais dentro e fora dos museus, e também na produção de textos críticos. Surgem práticas curatoriais múltiplas, que, ora borram as fronteiras entre artistas, curadores e a crítica, aparecendo a figura do artista-curador ou mesmo do curador-artista, ora acontecem de maneira colaborativa ou singular, propondo novos agenciamentos e negociações para a recepção e circulação de trabalhos de arte.

PRÁTICAS CURATORIAIS CONTEMPORÂNEAS: AUTORIA, NEGOCIAÇÕES E COLABORAÇÕES

De maneira geral, das atribuições curatoriais comentadas, a exposição – sua concepção e *display* expositivo – pode ser considerada sua vertente mais destacada e conhecida. O uso da palavra estrangeira aqui não é ao acaso. O termo *display* – que em tradução literal significaria “apresentação” – tem sido utilizado por muitos autores para designar o arranjo dos objetos no espaço expositivo. Segundo Dorothee Richter, sua adoção estaria intrinsecamente ligada aos contextos ideológicos e ao repertório advindo da indústria:

Seu contexto semântico de dispositivo de apresentação [*display*], mostruário e embalagem publicitária, e interface de computador aponta para novas economias e novas concepções de (re)apresentação baseadas em uma ‘tela’ específica, uma ‘interface de usuário’. (Richter, 2010, p.47)

Não obstante, a seleção e encadeamento de propostas artísticas que culminam em sua apresentação pública acompanham também uma linguagem que se estende a diversas outras atividades em museus e galerias. Há a inserção de textos que informam o público sobre o artista e o contexto de criação das obras em questão, construção de narrativas por meio do projeto expográfico, programações culturais do setor educativo, entre outras. Essas ações se configuram nas instituições culturais como uma tentativa de aproximação da arte ao público. Os autores da coletânea *Thinking about exhibitions*, Greenberg, Ferguson and Nairne (1996), cujos textos reflexivos apresentam um amplo repertório para o debate sobre os formatos de exibição de arte, compreendem as exposições contemporâneas como

[...] o principal espaço de troca na economia política da arte, onde o sentido é construído, mantido e ocasionalmente, desconstruído. Em parte, espetáculo, evento sócio-histórico, dispositivo de estruturação, as exposições – principalmente as exposições de arte contemporânea – estabelecem e administram os

significados culturais da arte (Greenberg Ferguson; Nairne, 1996, p. 1, tradução nossa).

Ainda que tal centralidade esteja cada vez mais desconstruída, se levarmos em consideração a existência de outras possibilidades para o trabalho de arte acontecer (como publicações, ações em espaços públicos, plataformas online, entre outras), o curador ainda parece estar fortemente envolvido com a identificação de novas tendências nos discursos e práticas artísticas, no papel de formação de público ou ainda na mediação dos diálogos entre artistas e instituições. Observa-se que quando há a escolha pela produção de grandes exposições de arte, elas costumam vir acompanhadas de palestras, publicações e cursos livres.

Portanto, se as discussões no campo conceitual artístico influenciam todo o sistema de produção em arte – e como consequência, a maneira de mostrar arte ao público – se faz necessário que aqueles que atuam nesse território estejam atentos às transformações e dispostos a negociações e debates. A passagem de exposições com abordagens cronológicas para abordagens outras, segundo a historiadora de arte Emma Barker, deveu-se à carga ideológica que tais montagens teriam assumido ao longo dos anos. Barker questionaria se tais mudanças foram significativas na forma como o conhecimento nas exposições tem sido repassado ao público:

A maioria dos museus discutidos aqui [como o MoMA], por exemplo, partilham um arranjo tradicional, basicamente cronológico dos trabalhos na coleção [...]. Esse tipo de apresentação tem sido criticado porque reduz a complexidade e variedade da produção artística a uma narrativa estritamente unificada, expressando um único ponto de vista dominante (ocidental, elitizado, masculino, etc). Em discussão aqui não está somente o arranjo, mas também a seleção dos trabalhos de arte e a maneira como os curadores dessa forma afirmam e reforçam cânones de valor estético. (Barker, 1999, p. 25, tradução nossa).

Em 2014, Claire Bishop publicaria o livro *Radical Museology*, em que comenta sobre a proliferação sem precedentes de novos museus dedicados à arte contemporânea na década de 1990. Segundo ela, o aumento da escala do museu e a proximidade com os procedimentos industriais – a chamada indústria cultural ou como conceitua Hans Haacke (1999), a *indústria da*

consciência – foram “duas características centrais da passagem do modelo de museu do século XIX”, de uma instituição nobre e elitizada, “[...] para sua atual encarnação como templo populista de lazer e entretenimento” (Bishop, 2014, p. 6, tradução nossa). Essa aproximação faria a primeira década do século XXI ser considerada o período em que a curadoria se firmaria como elemento essencial no sistema de arte, como comenta Nicola Trezzi:

O que podemos chamar de era dos curadores demanda uma redefinição da prática curatorial como arte ela mesma, com sua própria estrutura e linguagem. Entre as muitas mudanças que essa relativamente nova ciência trouxe, está a passagem de uma percepção histórica, “temporal” para uma compreensão “espacial” da arte”. (Trezzi, 2010, p. 1, tradução nossa)

Tendo em mente esse panorama, alguns autores apontam para a ocorrência de “tendências expositivas” na prática curatorial contemporânea, em virtude do posicionamento dos curadores de arte em exposições específicas, sobretudo em exposições temporárias. Como exemplo de tendências há a curadoria autoral, o curador como artista e o artista-curador (e não só) que podem acontecer de maneira complementar e, contudo, não estabelecem categorias expositivas. Desde a década de 1960, a prática curatorial tem apresentado um entrelaçamento de funções e colaborações entre artistas, curadores, críticos e outras figuras atuantes no sistema da arte.

No livro *Não há lugar para a lógica em Kassel* (2015), o escritor catalão Enrique Vila-Matas, relataria o convite feito pelas curadoras Carolyn Christov-Barkagiev e Chus Martínez para se apresentar na programação da Documenta 13 (2012). Em uma espécie de residência artística, faria de um restaurante chinês nos arredores de Kassel seu local de trabalho. O autor conta o incômodo em responder à tal solicitação: escrever à vista de todos em um lugar desconhecido, atuar como escritor participante de um evento de arte. Essas ações com profissionais de diversas áreas teriam a ambição de formar um quebra-cabeça temático que daria conta do tema *Colapso e Recuperação*. Incomodado com a situação, encontraria a solução de criar um personagem, *Autre*, um duplo que atuaria como um escritor-performer. Esse tipo de proposta curatorial, que por seu caráter transdisciplinar agrega convidados de

diversas áreas desempenhando funções específicas, está relacionada à ideia de curadoria autoral.

Por curadoria autoral compreendemos os projetos e exposições em que a presença central de um curador ou organizador - contratado por uma instituição ou atuando de forma independente – tenha a intenção de articular artistas e seus trabalhos para representar um determinado assunto. Os pesquisadores Nathalie Heinich e Michael Pollak (1996) explicam em artigo¹ que pontua a transformação da função do curador tradicional, responsável pela conservação das obras nos museus, para um *autor de exposições*:

Essa transformação parece estar ligada à mudança no equilíbrio entre duas facetas constituintes da tarefa de apresentação. De um lado está a exposição permanente de coleções e do outro, a montagem temporária de exposições. (1996, p.169, tradução nossa)

Nesse sentido, a ação curatorial traduzirá elementos advindos de um eixo temático em seu arranjo expositivo e identidade visual. É possível que grandes exposições coletivas se tornem concepções autorais, em que o curador, ao determinar o tipo de abordagem a ser empregada (histórica, transdisciplinar, interativa, só para citar algumas) empreenderá uma narrativa – o que não implica necessariamente em promover um posicionamento do curador como artista. Em alguns casos, convidado para desenvolver uma pesquisa sobre um grupo de artistas e/ou assunto que interesse à instituição organizadora, o curador estará à frente de palestras, nos convites e catálogos, de forma a ser reconhecido como autor do projeto em questão. Também Heinich e Pollak (1996) comentam sobre o posicionamento da mídia em relação a esse tipo de abordagem, cada vez mais transformada em espetáculo:

Críticos especializados estão cada vez mais atentos aos aspectos cenográficos; [...] eles tendem a enfatizar a exposição como um objeto em si, mais frequentemente citando o 'autor'. Em outras palavras, a imprensa lida com a exposição não tanto como um meio transparente produzido por uma instituição, mas como o trabalho de

¹ Aqui nos referimos ao artigo *From museum curator to exhibition auteur – inventing a singular position*, publicado originalmente em 1988, Paris: Editions du Centre Pompidou-BPI.

um indivíduo com um nome em particular. (Heinich e Pollak, 1996, p.170, tradução nossa)

Situação oposta ocorreria normalmente em exposições com acervos permanentes, a exemplo de museus históricos, em que a figura do curador costuma permanecer anônima. Isto parece implicar que somente onde há uma proposição “criativa” existe a necessidade de trazer à luz o seu autor – ao menos se levarmos em consideração que instituições desse tipo possuem regras museológicas bastante rígidas e na maioria das vezes organizam exposições cronológicas e “lineares”. É importante, contudo, considerar o quanto desse destaque – *o curador-autor* – está sujeito a conflitos com os interesses originais dos artistas e de seus trabalhos.

Essa discussão teria sido empreendida já na década de 1960, em situações como as *Number Exhibitions* (1969-1973) de Lucy Lippard – mostras coletivas concebidas à época da publicação de seu artigo seminal *A desmaterialização do objeto de arte*². Tais exposições recebiam como título o contingente populacional aproximado de cada cidade em que se instalava: 557,087 (Seattle Art Museum, 1969), 955,000 (Vancouver Art Gallery, 1970), 2,972,453 (Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires, 1970), c. 7,500 (Walker Art Center, Mineápolis, 1973), entre outras. Os nomes “genéricos” teriam por objetivo neutralizar a importância do título, que segundo a curadora criariam uma nova categoria para obras conceituais³ – em algumas ocasiões, inclusive, o ato obsessivo de numerar era motivação para certas propostas, como no caso do artista On Kawara. Devido a sua extensão, muitas vezes era impossível compreender a exposição em sua totalidade. Tal intenção possuía desdobramento em seus catálogos: folhetos sem numeração ou ordem que,

² O artigo foi publicado em 1968 e em 1973 Lucy Lippard lançaria o livro *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger, 1973.

³ A autora comentaria a escolha dos títulos: “*The titles of these numbered exhibitions were approximate population figures for the cities where the shows were held. I was of course looking for something neutral — non-associative, non-relational, according to the gospel of the era. I was also determined not to provide a new category in which disparate artists could be amalgamated. Numbers were, as we know, an important factor in conceptual art*”. (Lippard, 2009, p. 3)

agrupados em uma espécie de fichário, permitiriam ao visitante manter ou descartar informações sobre o que lhe interessassem ou não. Apesar de ter colaborado com a concepção e construção das obras nesses projetos, a curadora seria acusada⁴ de utilizar os artistas e seus trabalhos como meio para esboçar um conceito, acepção que afirma não ser totalmente equivocada, uma vez que

aponta uma das principais questões do período em que essas exposições foram feitas – o apagamento deliberado de papéis [do artista, curador ou crítico], assim como dos limites entre meio e funções. Com o passar dos anos admito que fiz meu melhor em exacerbar essa confusão, colaborando com diversos artistas conceituais [...]. (Lippard, p.4, 2009, tradução nossa)

Lippard empreenderia sua pesquisa curatorial na década de 1960, bastante envolvida com o movimento feminista. Em ações independentes, a curadora realizaria exposições em vitrines, espaços públicos, sindicatos e outros lugares não convencionais, e colaboraria com o também curador Seth Siegelaub em diversas ocasiões. Em prática semelhante a do curador e crítico Frederico Morais⁵, produziria textos como *ready-mades* para o MoMA (*Information*, e um projeto sobre Duchamp, ambos em 1970, a convite do curador Kynaston McShine), e explicitando o caráter transdisciplinar de críticos, artistas e curadores à época, afirmaria que a denominação “curador-como-artista” colocaria um problema coerente com a “confusão” dos limites entre essas atuações:

É tudo uma questão de como chamar isso. Isso importa? O curador é um artista porque usa um grupo de pinturas e esculturas em uma exposição temática para provar seu ponto de vista? [...]. Sou uma artista quando peço para os artistas para trabalharem ou responderem a uma dada situação? (Lippard, 2009, p. 4, tradução nossa)

⁴ O autor da acusação seria o norte-americano Peter Plagens, seu colega na revista *Artforum*, que em 1969 escreveria uma crítica sobre a exposição *557,087*: “Ele escreveu: ‘Há um estilo total na exposição, um estilo tão penetrante como que para sugerir que Lucy Lippard é, na verdade, a artista e seu suporte [*medium*] são os outros artistas’”. (In: Lippard, p. 4, 2009, tradução nossa)

⁵ Aqui fazemos referência à Nova Crítica (1970), evento ocorrido na Petite Galerie (Rio de Janeiro), mesmo local onde teria acontecido uma mostra dos artistas Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz (*Agnus Dei*, 1970). O trabalho, como comentam as pesquisadoras Tamara Chagas e Almerinda Lopes (2012, p.108): “[...] simbolizou uma das primeiras experiências de Morais com o intuito de transpor, para o plano da prática, suas teorizações [...], ultrapassando, assim, os limites da crítica textual”.

A compreensão de exposições (assim como a ideia de um “objeto de arte desmaterializado”) que favoreceria processos de trabalhos e ações em vez de objetos/materiais pode ser considerada o cerne de propostas expositivas como *When attitudes become form: live in your head* (1969), realizada na Kunsthalle de Berna (Suíça) e concebida pelo curador Harald Szeemann. Estamos falando do momento em que o conceito de obra de arte nas exposições passaria a englobar não só objetos acabados, mas ideias, esboços, registros de performances e textos. Na ocasião, Szeemann reuniria artistas iniciantes à época como Joseph Beuys, Bruce Nauman e Michael Heizer.

Com essa perspectiva, Szeemann tem sido considerado por muitos pesquisadores como o primeiro curador independente. É interessante considerar que a atuação independente de curadores – nesse sentido, não contratados em um quadro de horas fixo em uma instituição, mas ainda assim, prestando serviços para elas – nem sempre exige que suas ideias passem por um conselho interino de aprovação.

Obrist (2014) comenta que um resultado interessante das curadorias ditas autorais em grandes exposições coletivas seria a possibilidade de realizar propostas com mais de um curador: “enquanto na geração de Szeemann o curador era frequentemente uma figura singular, hoje muitas exposições são marcadas por uma colaboração entre múltiplos curadores” (2014, p.33, tradução nossa). Contudo, o autor nos alerta que exposições coletivas também ocasionariam o que se tem chamado de um posicionamento do “curador-artista”, que transformaria a exposição em um objeto de sua autoria, subjugando os trabalhos sob o filtro de uma determinada ideia ou teoria: “O perigo em grandes exposições coletivas é que elas podem ser vistas como uma *Gesamtkunstwerk* de seu organizador [...] o curador como uma figura predominante ou um autor” (Obrist, 2014, p.32, tradução nossa).

Em *Grossvater - Ein Pionier wie wir* [“Avô – Um pioneiro como nós”, em tradução literal] (1974), Harald Szeemann apresentaria objetos acumulados ao longo da vida de seu avô, Etienne Szeemann, original da Hungria. A junção de

arte, artefatos e objetos do cotidiano se tornaria uma prática recorrente em nas criações de Szeemann – sobretudo nas exposições coletivas que realizou – e repercutiria em diversas outras montagens contemporâneas. O curador evocaria uma espécie de “espírito etnográfico” ao reorganizar objetos antes pertencentes ao avô (móveis, selos, fotografias, papel moeda, e principalmente, utensílios do salão de beleza em que trabalharia por toda vida) em uma instalação no seu apartamento e depois na galeria Toni Gerber (ambos em Berna, Suíça). Assim como no *Museu de Arte Moderna* de Marcel Broodthaers (1968-1972), o museu-instalação de Szeemann, apesar de não conter trabalhos de arte, é passível de ser entendido como uma obra por ela mesma. Joanna Szupinska (2010, p.41) argumenta, contudo, que talvez o mais importante desse projeto não seja rotular sua atuação como artista, mas entendê-la como a de um “curador-etnógrafo”, criador de uma narrativa que tentaria recriar o universo vivido pelo avô.

Alguns anos mais tarde, com *Chambres d’Amis* [“Quarto de hóspedes”, em tradução literal] (1986), o curador Jan Hoet mapearia uma série de residências na cidade de Gante, Bélgica. Hoet, então ligado ao Museu de Arte Contemporânea municipal (S.M.A.K), convidaria artistas como Joseph Kosuth, Sol LeWitt e Mario Merz para intervir em espaços pré-determinados. Assim, funcionaria como uma espécie de “gincana de arte” pela cidade, em que os visitantes receberiam mapas e instruções para visitação. Hoet afirmaria que um de seus objetivos era levar a pretensa “neutralidade” do ambiente institucional para as residências: a exposição confrontaria “a dinâmica concreta, histórica de uma casa habitada com a neutralidade atemporal do museu” (Hoet, 1986). Visando um alcance amplo ao projeto, o curador propunha estreitar os laços afetivos entre moradores e artistas – o que não aconteceria em todos os casos, obviamente – de modo que os trabalhos falassem diretamente da dinâmica de cada casa em que se instalassem, aproximando-se a relação entre arte e vida.

Seria a partir das experiências acima mencionadas que o então jovem curador Hans Ulrich Obrist, investiria sua pesquisa curatorial no espaço doméstico. Em

um de seus primeiros projetos curatoriais, o espaço completamente subutilizado de sua cozinha receberia *The Kitchen show (World Soup)*, em 1991, em seu apartamento em St. Gallen (Suíça). Artistas amigos como Fischli e Weiss, Richard Wentworth e outros, produziram objetos *site-specific*, devolvendo ao cômodo sua “função original”, como comenta Obrist (2014, p.84), e se envolveriam diretamente com a organização da mostra. A motivação pela utilização de sua própria cozinha se daria como uma espécie de reação às montagens *mainstream*, promovidas por grandes instituições culturais, e desencadearia uma série de outros eventos e colaborações em casas-museu como na casa do arquiteto mexicano Luís Barragán, da exposição *O interior está no exterior*, na Casa de Vidro de Lina Bo Bardi (São Paulo), entre outras.

São vários os artistas e curadores que se interessaram pela utilização do espaço doméstico como plataforma para pensar e discutir propostas artísticas. Criando projetos específicos aos locais em que se inserem, trariam questões próprias daquela esfera, como a intimidade, a escala reduzida e outras. Problematizariam também questões de âmbito mais institucional, como a circulação dos trabalhos, o arranjo expositivo e a relação com os espectadores. No Brasil, há exemplos semelhantes, como os projetos *Moradas do íntimo* (2009) e *Estudos de Recepção: arte contemporânea em espaços domésticos* (2015, fig.01). O primeiro, organizado por Karina Dias e Gê Orthof (artistas e idealizadores do projeto), aconteceu em Brasília com a participação de dez artistas em dez residências. Na primeira etapa do projeto, fazendo uso dos classificados de jornais para mapear possíveis anfitriões, o projeto receberia vinte interessados em locais distintos em Brasília. Posteriormente, os artistas negociariam com os anfitriões a ocupação em cada casa e a duração das intervenções, que tomariam a forma de instalações, performances e outros. O segundo trata-se de um projeto realizado pelos curadores Clara Sampaio e Gabriel Menotti em Vitória e Vila Velha (ES), em cinco residências de diferentes tipologias. Foram convidados os artistas Raquel Garbelotti, Elton Pinheiro, Mariana Antônio e Júlio Tigre para criar intervenções específicas às residências de Yiftah e Elaine Peled, Erly Vieira Junior, Gabriel Menotti e

Rosindo Torres, respectivamente. O trabalho curatorial de *Estudos de Recepção* consistiria sobretudo no casamento entre a história dos anfitriões e suas casas com a produção do artista convidado. Essa aproximação aconteceria de fato após inúmeros encontros e negociações, cujo efeito esperado seria aprofundar ou criar relações afetivas entre os participantes (artistas, anfitriões, público). Em paralelo, cada residência também abrigaria durante a programação um bate-papo entre os artistas, anfitriões, curadores e visitantes. Os anfitriões possuíam papel muito importante na dinâmica de visitação das casas. Fazendo às vezes do mediador e do curador; eram quem recebiam e conduziam as conversas com o público, revelando as sutilezas das escolhas presentes em cada residência. Sobretudo nas três primeiras edições, as propostas artísticas se integraram aos ambientes de tal forma que por vezes o público não pôde perceber a intervenção; muitas vezes coube ao anfitrião construir a ponte que conectaria os objetos residentes aos objetos visitantes. A experiência estética seria construída com a criação de um evento em que todos os participantes desempenhariam papel crucial em sua elaboração: do discurso, das regras, do percurso. Não seria substituir os tradicionais papéis de mediação institucional por outros, mas ao contrário, reconhecê-los de forma a tensioná-los, permitindo que tais “funções” fossem sobrepostas e alargadas, e que cada um pudesse também criar suas contribuições para a narrativa. Assim, os artistas e anfitriões foram curadores dos eventos do projeto (abertura, bate-papos e encontros) determinando o formato, as regras de participação, e no caso dos bate-papos, no conteúdo de cada dia.



Figura 1: Exposição final do projeto Estudos de Recepção: arte contemporânea em espaços domésticos na OÁ Galeria – arte contemporânea, Vitória, ES.
Fonte: Acervo pessoal

Em ambos os casos, o caráter *site-specific* do projeto, reforçado pela expansão da noção tradicional de exposições em espaços ditos neutros, assume a interferência dos objetos que constituem a “personalidade” de cada residência, fazendo dessa particularidade seu mote.

Em termos de escala, um contraponto extremo seria a exposição *Magiciens de la Terre* (1989), realizada pelo curador Jean-Hubert Martin simultaneamente no Centre Georges Pompidou e na Grande Halle de La Villette (ambos em Paris, França). Com um posicionamento notadamente autoral e conhecida por trazer à tona discussões sobre o eixo dominante de produção de arte no mundo, Martin agruparia mais de cem artistas promovendo um encontro entre a produção de arte contemporânea de diversas partes do mundo. Essa proposta, como apontou Thomas McEvilley, tentaria dar conta de apresentar a

controversa situação da exclusão da produção artística de países sobretudo asiáticos e africanos da maior parte das grandes exposições:

Magiciens de la Terre espera, afinal de contas, oferecer um ponto de vista sobre a situação global da arte contemporânea, com todas as suas fragmentações e diferenças. Esse ponto de vista pode por sua vez modificar o formato das grandes exposições internacionais que negligenciam a arte de 80% da população mundial. (McEvelley, 2006, p.182, tradução nossa)

Contudo, apesar da tentativa em dar visibilidade para artistas nascidos fora dos Estados Unidos e da Europa, o projeto seria criticado por não ter problematiza questões econômicas e políticas que envolveriam o contraponto das produções artísticas de países do “centro versus margem”.

Sobre a questão da curadoria autoral nesse projeto, seria possível interpretar que os trabalhos escolhidos seriam uma visão particular dos curadores sobre a produção de arte dos países em questão, como afirmaria o próprio Martin (1989, p.152, tradução nossa): “já que estamos lidando com experiência visual e sensorial, vamos olhar para esses objetos por nossa própria perspectiva”. Destacando o perigo desse tipo de posicionamento, o crítico Benjamin Buchloh confrontaria Martin, que por sua vez explicitaria as dificuldades de um projeto dessa proporção:

Mas não seria essa abordagem, mais uma vez, precisamente a pior falácia etnocêntrica? [...] Nós solicitamos que essas culturas deem seus produtos culturais para a nossa inspeção e nosso consumo, em vez de realizar uma tentativa de desmontar a falsa centralidade da nossa abordagem e tentar desenvolver critérios dentro das necessidades e convenções dessas culturas. (Buchloh, 1989, p.212, tradução nossa)

Ao que Martin rebateria: “Eu não posso selecionar objetos à maneira dos etnógrafos, que os escolhe de acordo com sua importância e função dentro de uma cultura, apesar de que tais objetos possam “significar” ou “comunicar” muito pouco – nada mesmo – para nós” (Buchloh, 1989, p.212, tradução nossa).

Grandes exposições de arte, sobretudo na forma de eventos no formato “bienal”, têm lidado com a questão complexa da “transnacionalidade” na

produção artística. As Bienais costumam assumir uma programação extensa que costuma incluir debates, seminários, exposições multilocalizadas e grandes equipes formadas por curadores e colaboradores de diversas áreas do conhecimento. O formato da *Bienal de Veneza*, considerada precursora desse tipo de proposta expositiva e curatorial, seria problematizada e transformada em países como o Brasil (1951-), Alemanha (*Documenta de Kassel* (1955-) e Cuba (Bienal de Havana, 1984-), entre outros. Segundo Smith (2012, p.88-89), em cada um desses lugares, o eixo conceitual das bienais trabalharia a relação entre a produção nacional versus a produção de outros países, ampliando a discussão política sobre produção e recepção de arte nesses contextos e sua interligação com os contextos mais hegemônicos de produção⁶.

Por fim, para o curador Paulo Herkenhoff, a autoria nas exposições se trataria de uma questão de posicionamento do curador diante de seu trabalho⁷. No entanto, mesmo que não haja intenção, um determinado projeto expositivo é passível de ser considerado “autoral”. Segundo ele, é interessante que a curadoria busque ser “um processo de projeção temporária de sentidos e significados sobre a obra, [...] [que produza] algum tipo de estranhamento [...] sem perder a perspectiva crítica” (Herkenhoff, 2008b, p. 1). Já Obrist (2014) afirma que em seus projetos o conceito curatorial é desenvolvido de forma orgânica; as decisões seriam tomadas conforme o processo criativo evolui, com a colaboração de todos. Sabemos que nem sempre esse posicionamento é levado a cabo.

⁶ O autor complementa: “[...] São Paulo to connect art in South America (Brazil especially) to Europe and the United States; Documenta to make Kassel a site for the symbolic internationalization of German art after the Nazi era [...]; and Havana to offer a base for artistic connection within Latin American and the Caribbean, as well as to reach out laterally to other “non-aligned” nation states around the world”. (Smith, 2012, p.88-89)

⁷ Em entrevista à pesquisadora e artista Maria Helena Carvalhaes, o curador afirmaria que colocaria “[...] a questão da intencionalidade. Eu não tenho nenhuma intenção de atuar como artista através das minhas exposições. [...] também respeito alguém que possa considerar a curadoria como um gesto artístico. Porém, o meu gesto não é, pois não há intencionalidade artística”. (Herkenhoff, 2008a, p. 1)

De uma maneira geral, é possível afirmar que a prática contemporânea curatorial tem levado em consideração – assim como a própria prática artística que pretende expor e narrar – uma problematização política sobre as questões do mundo. Essa reflexão pode acontecer com o debate de um determinado tema e suas múltiplas interpretações, agrupando propostas artísticas que discutem com profundidade uma determinada questão. Trazer questões políticas para o debate com o público parece ser uma estratégia mais eficaz do que as empregadas pelas “exposições interativas” – que reduziriam a participação do público às interações imediatas, mera manipulação de objetos.

De uma maneira geral, o que tem diferido a atuação de curadores que trabalham em quadro fixo em instituições – organizando exposições permanentes ou do acervo, por exemplo – da atuação de curadores mais independentes é o caráter experimental e reflexivo de seus projetos, que deve mirar a tensão dos limites convencionais expositivos e abrir a exposição para contribuições dos artistas e público em geral.

É essencial refletirmos como as exposições estariam inscrevendo na História da Arte determinadas agendas e abrir esses processos para discussão. É importante destacar que, além das experiências em exposições citadas aqui, há diversas outras organizações que constituem lugares para o pensamento curatorial. No Brasil, são exemplos o *Fórum Permanente* (2003-), por exemplo, encabeçado por Martin Grossmann, que funciona como “uma versão híbrida de ágora, museu, arquivo, base de dados e centro de memória/referência” (Grossmann, 2011, p.01). Outras iniciativas como o projeto *Novos Curadores* (2010-2012) idealizado por Rejane Cintrão, que realizou uma residência com quatro curadores em 2012, e o livro *Conversas com curadores e críticos de arte* (2013), organizado por Renato Rezende e Guilherme Bueno, teriam o objetivo de formar bases para pensar a atuação curatorial na prática, de maneira articulada e concreta.

É importante citar a ação de diversos coletivos e espaços ditos independentes de arte. São iniciativas que ganharam fôlego novamente no Brasil, sobretudo a

partir da década de 1990, como aponta o livro *Espaços autônomos de arte contemporânea* (2013) organizado pela pesquisadora Kamilla Nunes. Nesses espaços, a necessidade de discutir questões de produção, recepção e circulação dos trabalhos de arte pode tomar a forma de publicações, residências artísticas, debates, performances, e claro, exposições. Mesmo que muitas dessas iniciativas emulem procedimentos de espaços mais institucionalizados de arte, ainda assim, observamos experimentações para a prática curatorial mais tradicional e a organização de atividades por vezes colaborativas entre artistas, curadores, críticos e público, permitindo que os eventos aconteçam, por exemplo, com modelos de visitação diversos.

Nesse sentido, como aponta Daniel Buren (2003, p. 2, tradução nossa), frisando a importância de um organizador para as exposições, “não importa questionar a existência dessa figura, e sim, a maneira como ela existe”. Assim como as decisões curatoriais de *Magiciens de la Terre* e como em outros casos que levantariam polêmicas por criarem uma relação possivelmente desvantajosa para os artistas em relação à concepção do projeto geral, é possível pensar que se de fato houver colaborações no processo de concepção das exposições essas disparidades possam ser minimizadas, e na melhor das hipóteses, debatidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barker, Emma. *Contemporary Cultures of Display*. New Haven & New York: Yale University Press; 1999.
- Bishop, Claire. *Radical Museology – or, ‘What’s contemporary’ in Museums of Contemporary Art*. Cologne: Walther König; 2014.
- Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy [eds.]. *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge; 1996.
- Haacke, Hans. *Museums, Managers of Consciousness* (1983). In: McShine, Kynaston. *The Museum as Muse – Artists Reflect*. New York: The Museum of Modern Art; 1999. [pp. 233-8]

- Heinich, Nathalie e Pollack, Michael. *From museum curator to exhibition auteur – inventing a singular position*. In: Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy [eds.]. *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge; 1996. [pp.166-177]
- Lippard, Lucy. *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger; 1973.
- Nunes, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito; 2013.
- O’Doherty, Brian. *No interior do cubo branco – a ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes; 2002.
- Obrist, Hans Ulrich. *Ways of curating*. Londres: Allen Lane; 2014.
- Rezende, Renato e Bueno, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Circuito; 2014.
- Smith, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International; 2012.
- Vila-Matas, Enrique. *Não há lugar para lógica em Kassel*. São Paulo: Cosac Naify; 2015.

Fontes eletrônicas e sites

- Benedetti, Lorenzo. *Photocopying exhibitions: Seth Siegelau and the translation of the exhibition space*. London: Cura Magazine nº 10, Winter 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/24603068/SETH_SIEGELAU_PHOTOCOPYING_EXHIBITIONS>. Acessado em 04 fevereiro de 2019.
- Buren, Daniel. *Where are the artists? – Exhibitions of an exhibition*. In: The Next Documenta Should be curated by an artist/EFLUX, 2003. Disponível em: <http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren_printable.html>. Acessado em 4 de fevereiro de 2019.
- Chagas, Tamara Silva e Lopes, Almerinda da Silva. *A crítica de arte como desdobramento poético*. In: Revista Poiésis, n 19, p. 107-18, Julho de 2012. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis19/artigo-tamara-chagas-e-almerinda-lopes.pdf>>. Acessado em 02 de fevereiro de 2019.
- Grossmann, Martin. In: Sobre o Fórum Permanente: *Museus de Arte; entre o público e o privado*. Site do Fórum Permanente, 2011. Disponível em:

<<http://www.forumpermanente.org/sobre>>. Acessado em 04 de fevereiro de 2019.

Herkenhoff, Paulo. *Entrevista à Maria Helena Carvalhaes*. Revista Trópico, abril de 2008a. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2972,1.shl>>. Acessado em 03 de fevereiro de 2019.

Herkenhoff, Paulo. *Bienal de 1998 – princípios e processos*. Revista Trópico, abril de 2008b. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl>>. Acessado em 03 de fevereiro de 2019.

Hoet, Jan. In: *Avant-Garde Art Show Adorns Belgian Homes*, site do New York Times, 1986. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1986/08/19/arts/avant-garde-art-show-adorns-belgian-homes.html>>. Acessado em 02 de fevereiro de 2019.

Hoffman, Jens. *The next documenta should be curated by an artist*. E-Flux, 2003. Disponível em: <http://projects.e-flux.com/next_doc/cover.html> Acessado em 02 de fevereiro de 2019.

Lippard, Lucy. *Curating by numbers*. Tate Papers, 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7268>>. Acessado em: 02 de fevereiro de 2019.

Martin, Jean-Hubert. In: Buchloh, Benjamin. *The Whole Earth Show*. Art in America, vol. 77, no. 5, maio de 1989. [pp.150-9, p. 211, p. 213]. Disponível em: <<https://msu.edu/course/ha/491/buchlohwholeearth.pdf>>. Acessado em 25 de novembro de 2015.

McEvelley, Thomas. *Abertura da cilada: a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terre*. In: Arte & Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA- UFRJ, Rio de Janeiro, no 13, 2006. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae13_Thomas_McEvelley.pdf>. Acessado em: 01 de fevereiro de 2019.

Richter, Dorothee. *A brief outline of exhibition making*. In: 1,2,3... Thinking about exhibitions. OnCurating.org, Issue #6/10. Disponível em: <<http://www.on-curating.org/index.php/issue-6.html-.VQSaqnF-So>>. Acessado em: 02 de fevereiro de 2019.

Szupinska, Joanna. *Grandfather: a History like ours*. In: Myers, Julian & Markopoulos, Leigh [eds]. *HSz – as is / as if*. Califórnia: California College of the Arts, 2010 [pp.31-41]. Disponível em: <http://www.grupaok.com/s/Szupinska_2010_Grandfather.pdf>. Acessado em 02 de fevereiro de 2019.

Trezi, Nicola. *The art of curating: A constellation of artist-curated exhibitions*. Itália: Flash Art n° 271, 2010. Disponível em: <<https://www.flashartonline.com/article/the-art-of-curating/>>. Acessado em 02 fevereiro de 2019.



A iconotopia de Sofia Borges: curadoria como produção do lugar para imagens críticas

*La iconotopía de Sofia Borges:
curaduría como producción del lugar
para imágenes críticas*

*Sofia Borges' iconotopia: curatorship as
production of the place for critical images*

José Bento Machado Ferreira

PGEHA-USP, São Paulo, Brasil. jbmferreira@usp.br

Resumo

A expografia criada por Sofia Borges a convite do curador da 33ª Bienal de Arte de São Paulo produz uma heterotopia de imagens, um lugar onde imagens liberadas dos enquadramentos institucionais aos quais estão submetidas exercem contraposicionamentos. Uma liberação de imagens pode ser obtida por meio de determinados procedimentos praticados pela artista no arriscado projeto de curadoria autoral.

Palavras-Chave: Curadoria. Imagem. Tragédia. Modo de produção. Heterotopia.

Resumen

La expografía creada por Sofia Borges a invitación del curador de la 33a Bienal de Arte de São Paulo produce una heterotopía de imágenes, un lugar donde imágenes liberadas de los marcos institucionales a los que están sometidas ejercen contraposicionamientos. Una liberación de imágenes puede ser obtenida por medio de determinados procedimientos practicados por la artista en el arriesgado proyecto de curaduría autoral.

Palavras-Clave: Curaduría. Imagen. Tragedia. Modo de producción. Heterotopía.

Abstract

The exhibition, created by Sofia Borges at the invitation of the curator of the 33rd São Paulo Art Biennial, produces a heterotopia of images, a place where images released from the institutional frameworks to which they are subjected exert counterpositions. A release of images can be obtained through certain procedures practiced by the artist in the risky project of author-curatorship.

Keywords: Curatorship. Image. Tragedy. Mode of production. Heterotopia.

A linguagem é uma ponte quebrada.
Sofia Borges

O que significa a palavra “tragédia” no título *A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um*? O que a artista plástica Sofia Borges quis dizer ao qualificar sua curadoria para a 33ª Bienal de Arte de São Paulo como um “ato selvagem” (2018)? Esse artigo não pretende tratar da Bienal como um todo, com sua proposta de reunir “artistas-curadores”, mas especificamente do núcleo de Sofia Borges, a partir dessas duas questões de fundo, que orientam as observações sobre certos aspectos desse trabalho.

Entre as diversas expografias que compuseram a mostra, o trabalho de Sofia Borges era aquele que mais claramente se propunha como uma obra de arte, se considerado como um todo. Como curadoria, foi o exercício mais experimental. Por isso, segundo o crítico Luiz Camillo Osorio, está entre os que “interessam pelo risco” e “fazem pensar sobre os sentidos menos assimilados de curadoria” (2019, p. 249).

A artista plástica brasileira já havia se aventurado como artista-curadora ao criar a mostra *No sound* para a Galeria Millan, de São Paulo, em fevereiro de 2015, com trabalhos próprios e de diversos artistas, intervenções ao longo da duração e participação de intelectuais. *A infinita história...* seria um desdobramento dessa experiência e já estava sendo preparada quando Sofia Borges foi convidada para a 33ª Bienal. As duas experiências investigam as relações entre “imagem e significado”, que a artista aponta como a preocupação mais importante da sua produção artística. *No sound* pretendia elidir a linguagem. *A infinita história...* enfrenta a linguagem enquanto tragédia.



Figura 1: Vista da exposição: Sara Ramo (à direita), Isaac Liberato, Antonio Malta, Sarah Lucas e Sofia Borges.
Fonte: Sofia Borges (site pessoal, reproduzida sob permissão).

A expografia ocupou 2.400 m² do 1º pavimento do Pavilhão da Bienal, projetado por Oscar Niemeyer. Sofia Borges optou por elidir a arquitetura, mas em lugar de construir o espaço supostamente neutro do cubo branco, típico de exposições de arte moderna e contemporânea, criou um percurso labiríntico com cortinas de veludo de cores correspondentes a estágios de processos alquímicos. A referência à alquimia é um tema importante das instalações e performances criadas pelo artista plástico Tunga nos últimos anos, assim como para a psicanálise junguiana que fundamentou a “terapia ocupacional” da Dra. Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, no bairro carioca do Engenho

de Dentro. Dado o estado de desagregação dos esquizofrênicos, a produção de uma obra de arte pressuporia um princípio formalizador, fazer com que a matéria múltipla se tornasse uma imagem única, a singularidade da obra de arte (o que os autores do romantismo alemão apontavam no termo *Einbildungskraft*, normalmente traduzido por “imaginação” e que literalmente significa “força” ou “capacidade de formação-em-um”). Para além de transformar pedra em ouro, o processo alquímico é, para Jung, uma forma de cura que os artistas do Engenho de Dentro comprovaram ao combinar diversos materiais no ouro da imagem e na singularidade da obra de arte: um processo de “individuação”. Segundo Jung, tais imagens não são criadas por indivíduos, mas se transmitem, resultam do imaginário compartilhado coletivamente, um “inconsciente coletivo”, conforme o texto sobre o alquimista Paracelso:

Estas imagens primitivas pertencem, na verdade, à humanidade em geral e podem reaparecer em qualquer cabeça de modo “autóctone”, independentes do tempo e do espaço. (Jung, 1985, p. 6)

Ao acessar imagens do inconsciente, o artista retransmite algo que já havia aparecido em mitos e ritos dos povos cujos vínculos comunitários, ou “modo de produção”, ocorrem por “relações de parentesco” em contraste com os outros dois modos de produção tipificados por Wolf, o “tributário” e o “capitalista” (2009, p. 108-134).

Uma “anterioridade do simbólico” (Augé, 1994, p. 17) pode ser reconhecida nas interações humanas em geral conforme uma “natureza, em essência, imaginal” (Mondzain, 2013, p. 261), como se uma “analogia entre imagem e morte” (Belting, 2011, p. 84) tornasse a produção de imagens duráveis, temporárias ou mentais um “fato social total” tanto quanto a troca de dívidas pareceu a Mauss, sendo essas, enquanto nexos de “intencionalidades complexas” (Gell, 2006, p. 212) em torno dos quais se formam laços comunitários, de certo modo simbólicas, icônicas ou imaginais.

Apesar disso, nos modos de produção ordenados segundo o parentesco, a territorialidade e a invenção da agricultura não impediram a transmissão e “sobrevivência dos deuses” devido a uma interdependência dos povos

anteriores a uma revolução urbana (Childe, 1975, p. 94, 95 e 152). A mobilização da força de trabalho para a construção de canais de irrigação necessariamente altera os modos de produção ordenados segundo o parentesco. Um Estado tributário se impõe pela violência e pela promessa de independência do ciclo hidrológico natural graças à drenagem dos pântanos e à irrigação das terras áridas. Ao se considerar as centenas de milhares ou talvez alguns milhões de anos de nomadismo (conforme a definição de ser humano que se adote), a invenção da agricultura e o surgimento do Estado foram transformações dramáticas que podem reverberar nos mitos e ritos que, por sua vez, seguiram sendo praticados e transmitidos, apesar dos limites territoriais e do controle político impostos pelas classes dominantes.

Assim como sonhos são imagens que registram traumas, mitos registrariam os traumas coletivos dos quais se destacam o sedentarismo e o surgimento do Estado tributário. Um bom exemplo seria o mito da fundação de Tebas, cenário de todo um ciclo de tragédias gregas, de acordo com o qual Cadmo, depois de perseguir uma vaca com marcas lunares, domina uma fonte de água após plantar os dentes do dragão de Ares e aliar-se aos guerreiros que então brotaram da terra (Vernant, 2011, p. 148-150). O abandono do calendário lunar, a transição do pastoreio para a agricultura, a questão hídrica e o domínio das forças armadas são características desses momentos históricos remotos compartilhados por diversas sociedades humanas, que ressurgem no mito. As transformações da matéria que estão em jogo nas obras da série *La voie humide* (fig. 2) de Tunga lidam também com memórias relativas às transições entre modos de produção: terracota, ferro, couro, pérolas de vidro e espigas de milho. Esse leque de referências se completa com a cerâmica de Sara Ramo e a luz de Jennifer Tee.



Figura 2: Vista da exposição: Tunga e Sofia Borges. Fonte: Sofia Borges (site pessoal, reproduzida sob permissão).

Sofia Borges desdobrou essa rede de apropriações ao justapor as fotografias de povos originários da Patagônia feitas nos anos de 1920 por Martin Gusinde e fotografias feitas por ela de peças do Museu Benaki e do Museu Nacional Arqueológico de Atenas, entre elas a célebre máscara funerária micênica que o pioneiro da arqueologia Heinrich Schliemann romanticamente chamou de “máscara de Agamêmnon” por referência ao líder grego na guerra de Tróia e protagonista da primeira peça da trilogia *Orestéia* de Ésquilo. Em texto seminal pela forma quase metalingüística com que compara a morte de Ifigênia ao “sacrifício da cabra” (Nussbaum, 2009, p. 31) – pela etimologia da palavra “tragédia”, a “canção sobre a cabra” –, o coro de anciãos simpáticos ao líder prestes a regressar relembra diante de Clitemnestra os fatos ocorridos dez anos antes e de certo modo antecipa a associação psicanalítica entre traumas e sonhos:

Da mesma forma que durante o sono, quando / somente o coração está desperto, / antigas penas nossas voltam à memória, / assim aos homens vem, malgrado seu, / a sapiência... (Ésquilo, 2003, p. 25)

A associação de imagens a princípio diversas é um dos procedimentos recorrentes das vanguardas, mais especificamente do surrealismo, que provém da psicanálise. Uma associação de duas imagens ou palavras revelaria uma dimensão profunda, não diretamente derivada de qualquer uma das

duas: a “sapiência” que advém involuntariamente e que o coro compara ao aprendizado pelo sofrimento de que se trata a tragédia: *páthei máthos*, ou “saber pelo sofrer”. Associações entre obras de artistas cultos e pinturas do Museu de Imagens do Inconsciente (fig. 1) compõem um dos procedimentos por meio dos quais a expografia de Sofia Borges buscou promover uma “dança entre o consciente e o inconsciente” do espectador conforme o texto curatorial mencionado acima. Um outro procedimento foi a “desautoria”, uma espécie de deslocamento (desvio, *détournement*) ou inoperância (des-obra, *désoeuvrement*) da obra de arte promovido pela apropriação das obras dos “clientes”, como Nise da Silveira chamava as pessoas sob seus cuidados e os de sua equipe. O ressurgimento da imagem criava uma sensação de estranhamento entre a banalização e o choque, semelhante a um “realismo traumático” (Foster, 1996, p. 130). Além disso, os recortes e ampliações aplicados por Sofia Borges às pinturas do Museu de Imagens do Inconsciente eleva-os ao nível das apropriações das obras gregas, elas mesmas por sua vez liberadas da condição de peças de museu para um encontro face a face com o espectador, ou então, como no caso das máscaras, ativadas por corpos. Imagens “em fluxo”, conforme a artista-curadora, tanto no sentido dessas apropriações quanto nas intervenções realizadas ao longo da mostra, desestabilizavam a percepção do público e suprimiam as categorias expográficas convencionais, permitindo que se experimentasse impressões produzidas pelas relações entre as obras, para além das obras consideradas isoladamente. Essa dimensão diacrítica e intersticial do “entre” foi o objetivo da expografia, o que Sofia Borges chamou de “puro alquímico”, aquilo que estaria “fora da caverna” porque não se confunde com as obras de arte individuais na sua materialidade, mas na relação entre elas, a própria natureza da curadoria, análoga por sua vez à condição do indivíduo humano, que não tem senão uma individualidade provisória pois, tanto do ponto de vista biológico quanto psicológico, trata-se de um ser social, impossível de ser compreendido ou de subsistir sem estar em relação com os outros.

Na figura 2, o deslocamento operado por Sofia Borges a partir da pintura de José Alberto de Almeida, um dos artistas do Engenho de Dentro, foi intitulado *A espessa e prateada de José*. O título elide a palavra “lágrima”, que corresponde à imagem que a montagem evidencia, no jogo de lapsos e equívocos que constitui a visão trágica da artista-curadora a respeito das linguagens humanas. A isso ela chama de “tragédia”, como se um drama pessoal e a sucessão de desastres da história pudessem ser vistos, a exemplo do anjo de Klee segundo Benjamin, “como uma catástrofe única” (Löwy, 2005, p. 87). Na conexão entre a instalação e a imagem, porém, há convergência, como se as pérolas produzidas a partir dos grãos pela alquimia de Tunga equivalassem à lágrima que José Alberto foi capaz de produzir no contexto do seu próprio processo poético e terapêutico de individuação. A principal crítica à expografia afirma que ela apagava, não ressaltava obras de arte de fato potentes. As potencialidades reveladas pelas conexões entre as obras, porém, consituem um tema e até mesmo uma coesão que essa crítica ignora. É no confronto entre a luz de Jennifer Tee e a pintura de Ana Prata (fig. 4) que reside o trabalho de Sofia Borges, ainda que uma invadisse a outra de onde quer que o espectador se posicionasse. O mesmo vale para pinceladas de Bruno Dunley, Antonio Malta, Sônia Catarina, Adelina Gomes e Carlos Pertuis, para as formas de Sarah Lucas, Leda Catunda, Sara Ramo e as máscaras Aguero-Aguero (fig. 3), imagens ora convergentes, ora conflitantes, que ressurgiam e desapareciam nas montagens fotográficas. Críticos dessa expografia lamentaram a falta de informação sobre a vulnerabilidade dos povos tradicionais do Chaco em face do desenvolvimento industrial sem ter notado que as máscaras expostas foram produzidas por um povo falante do guarani que, ao se deslocar, causou o extermínio de diversas comunidades incas locais. Na visão trágica da história composta por Sofia Borges, as máscaras riem do moralismo disfarçado de juízo estético.



Figura 3: máscaras Agüero-Aguero, do povo Chiriguano. Foto do autor.

A quantidade de obras de arte contemporânea sem título deve-se a uma identificação entre o *quê* e o *como* das obras, que pode ser entendida como busca pela autonomia da arte ou pela especificidade do meio. Em todo caso, a escolha dos componentes das obras deixa de ser algo dado e separado do fazer e em muitos casos ela coincide com o fazer propriamente dito, como se a ficha técnica fosse (por vezes é) mais importante do que o título. Consideremos, então, a ficha técnica de *Caos primordial*, de Jennifer Tee (fig. 4): “cerâmica vidrada, arco de madeira, anéis de néon, pedestal de gesso de cilindro, base de pedra de travertino”.



Figura 4: Vista da exposição: Ana Prata e Jennifer Tee. Foto do autor.

Esses materiais têm fortes relações com aqueles que foram utilizados por Tunga. *O banhista*, da série *La voie humide*, montado ao lado do conjunto da figura 4, foi criado com “tripé de ferro, resina, cerâmica, gesso e papel de algodão”. Precisamente como os episódios do mito e as memórias no sonho, esses materiais possuem sentidos que remetem a práticas humanas, não são meros suportes para formas ou representações figurativas. Sua combinação no trabalho de arte produz outros sentidos, para além do sentido que cada material pudesse ter individualmente.

Apontando semelhanças entre decorações em cerâmica de Samarra no Iraque e gorjais trabalhados em conchas do *Spiro Mound* em Oklahoma produzidos cinco mil anos depois, Campbell (1997, p. 118) associa as formas abstratas recorrentes de mandalas e suásticas à vida sedentária sob o jugo da autoridade política. As transições entre os modos de produção seriam traumáticas na medida em que essas formas de vida impediriam costumes e comportamentos muito antigos. Campbell propõe que a harmonia das formas

abstratas produziria uma espécie de efeito calmante, capaz de apaziguar angústias inerentes à vida na cidade e sob o Estado.

A pintura *Vento* de Ana Prata, que Sofia Borges expôs de modo tal que não pode ser vista sem a interferência da escultura *Caos primordial* de Jennifer Tee, tem o exato aspecto das formas comentadas por Campbell. A pintura por si só sustentaria uma analogia com objetos tão distantes no espaço e no tempo. A proximidade das duas obras irritou quem insistisse na fruição purista. Com certa paciência era possível abstrair de tudo e observar algumas obras isoladamente, mas ali era impossível. Isso foi erroneamente interpretado como descuido. A luz produzida pela escultura sinaliza a técnica aplicada para “redimir-se do temor das coisas” e buscar “poder sobre a resistência da Natureza” conforme comentário de Luiz Costa Lima à *Dialética do esclarecimento* de Horkheimer e Adorno (2005, p. 166). A interação entre as obras aponta para o amplo conjunto dos conhecimentos produzidos pelos povos do Neolítico que precedeu a Revolução Urbana e produz uma imagem utópica da técnica tal como seria se não tivesse se tornado o braço armado do controle político.

As conexões com os outros trabalhos produzidas pela expografia configuram um lugar onde formas atuam como imagens politicamente qualificadas, liberadas da condição de peça de museu ou objeto do sistema de arte, integradas à rede de apropriações ou nexos de intencionalidades. A esse lugar das imagens chamamos de iconotopia, por oposição aos espaços onde imagens são submetidas à “matabilidade” (Agamben, 2007, p. 16) da vida nua, a um tal excesso de visibilidade que a torna apagável.

Por fim, Sofia Borges utilizou cortinas de veludo como anteparo para as imagens, provocando uma outra forma de estranhamento. Se a intenção era aludir ao cenário teatral, por que estariam fechadas? Se o espetáculo ocorre quando se abre a cortina, então o que se vê não é espetáculo. Cortinas aparecem de forma recorrente na pintura italiana dos séculos XVI e XVII que convencionalmente se chama de barroca. Se o espectador da pintura clássica do Renascimento se

habitua com uma paisagem natural que se estendia placidamente ao fundo das cenas, ainda que sensuais, sentimentais, ou violentas, apaziguando-as ao inscrevê-las na razão da ordem natural, uma pintura como a *Judith* de Caravaggio (fig. 5) oferece, ao fundo da execução do tirano, uma antítese da racionalidade clássica: a cortina vermelha entreaberta para a escuridão, imagem da dimensão moral da protagonista, tomada pelo turbulento questionamento interior a que se submete, visível apenas no cenho franzido, em contraste com o gesto preciso e a fisionomia circunspecta enquanto sua ajudante aparece desfigurada por uma avidez pragmática, desprovida de conflito e portanto da subjetividade que esta pintura celebra e torna visível ao fundo e na luz divina que incide sobre o seio legitimando a ação.



Figura 5: *Judith decapitando Holofernes* (Caravaggio, 1599). Galleria Nazionale d'Arte Antica (Roma). Fonte: Web Gallery of Art.

Em lendária emissão radiofônica, Foucault discorre sobre “lugares que se opõem a todos os outros”, ou “contraespaços” (2013, p. 20). Eles existiriam em todas as sociedades, como se não fosse possível a vida social sem que as transgressões se materializassem em lugares específicos, tese próxima à de Durkheim, quando afirma que o criminoso “constitui um agente regular da vida social” (1968, p. 66). Foucault afirma que os povos tradicionais lidam de modo diferente da sociedade moderna com essas “heterotopias”. Elas

demarcam os momentos de passagem que ele chama de “crises biológicas”, como a puberdade e a menstruação. A sociedade moderna produz a norma em detrimento do ritual e, portanto, produz também os anormais. As heterotopias modernas seriam heterotopias do desvio. Com referência a Foucault, Belting propõe um “intercâmbio entre lugares e imagens” (2011, p. 45). O contato com imagens tradicionalmente ocorre em lugares específicos, sejam eles públicos, íntimos ou privados. Certas divindades são ligadas a lugares sagrados, assim como suas aparições. Potencializa-se a circulação das obras de arte quando as modernas telas se oferecem como alternativa à madeira e ao afresco até que a fotografia e os meios de comunicação de massa tornassem corriqueiro um encontro com imagens físicas que tradicionalmente era episódico, rompia o cotidiano, era um acontecimento.

Vivemos em meio a imagens sem corpos, que circulam pelas infovias cada vez mais distantes e independentes dos seus protótipos, as contrapartes reais. No não-lugar dessas linhas de transmissão digitais, em regime de plena visibilidade, as imagens estão separadas de qualquer sentido comunitário, desprovidas de significado coletivo, o que significa que, para as comunidades, elas tendem a perder o sentido e o valor. Se há guerras de imagens desde que existe o Estado, não há modo mais eficiente de controlar as imagens em torno das quais se formam as comunidades do que banalizá-las por meio de uma proliferação desenfreada. Nesse contexto, as imagens materiais que restam, ainda repletas de valor cultural, permanecem cativas nas instituições, espaços que as enquadram historicamente, como os grandes museus, ou esteticamente, como as galerias e espaços expositivos sem acervos, ou biopoliticamente, no “corpo espetáculo” que é também é um “domínio da vida nua” (Pelbart, 2016, p. 28).

Imagens críticas, que se contrapõem às super-imagens projetadas pelos meios de comunicação de massa, que se requalificam politicamente quebrando as molduras (conforme recomenda o cartaz de Asger Jorn aos estudantes sublevados de Paris em maio de 1968), constituem uma forma de “politização da arte” que faz jus ao legado das vanguardas. As novas tecnologias tanto

servem para o enquadramento e a banalização quanto para a crítica e a resistência. O sistema de arte, porém, assimila e aliena todo trabalho, conforme o funcionamento do próprio modo de produção capitalista, ao qual praticamente todas as sociedades se submetem. A dupla de palestinos Basel Abbas e Rouanne Abou-Rahme que produziu *And yet my mask is powerful* (2016) referiu-se à impressão 3D da máscara neolítica roubada de um povoado palestino por um médico inglês como “coisa real” por oposição à “cópia” atualmente sob a guarda israelense no Museu de Jerusalém. O hackeamento dos dados da imagem apontada como autêntica, a deriva, a filmagem, a montagem e a apropriação são procedimentos análogos aos praticados por Sofia Borges na 33ª Bienal. Não há modo mais atual de compreender as expressões “perda da aura” e “politização da arte”, formuladas por Walter Benjamin (1977, p. 141 e 169) no ensaio sobre *A obra de arte*.

Se a galeria de arte e o próprio museu em suas configurações tradicionais deixam de ser contraespaços no sentido de Foucault, ainda que exponham obras de arte críticas, uma vez que as dispõem de modo convencional, a expografia de Sofia Borges na 33ª Bienal de São Paulo conectou artistas brasileiros contemporâneos, estrangeiros, obras do Museu de Imagens do Inconsciente, máscaras de povos do Chaco provenientes do Museu do Barro no Paraguai, fotografias de rituais da Patagônia e as séries de apropriações e deslocamentos realizados pela própria artista-curadora para dispor essas imagens de modo que se contrapôs às outras expografias e ao próprio espaço arquitetônico da exposição, criando recorrências, transformações e estranhamentos, de modo que essa expografia cravou em meio às outras um lugar onde as imagens se desviavam, exerciam contrapositionamentos, uma heterotopia de imagens, a que podemos chamar de iconotopia.

BIBLIOGRAFIA

- Augé, Marc. *Les sens et les autres*. Paris: Fayard; 1994.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2007.
- Belting, Hans. *An anthropology of images*. Princeton: Princeton University Press; 2011.
- Benjamin, Walter. *Iluminationen*. Frankfurt: Suhrkamp; 1977.
- Borges, Sofia. Texto curatorial para 33^a Bienal de Arte de São Paulo. Disponível em: <https://sofiaborges.carbonmade.com/projects/6773444>
- Campbell, Joseph. *O voo do pássaro selvagem*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; 1997.
- Childe, Vere Gordon. *Evolução cultural do homem*. Rio de Janeiro: Zahar; 1975.
- Durkheim, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; 1968.
- Ésquilo. *Oréstia*; tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar; 2003.
- Foster, Hal. *Death in America*; in *October*, vol. 75. Cambridge: MIT Press; 1996.
- Foucault, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1; 2013.
- Gell, Alfred. *The art of anthropology*. Oxford e Nova York: Berg; 2006.
- Jung, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Rio de Janeiro: Vozes; 1985.
- Lima, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra; 2005.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo; 2005.
- Osorio, Luiz Camillo. *Do artista curador à (não) curadoria: dilemas da 33^a Bienal de São Paulo*; in *Modos*, volume 3, número 1. Campinas: Unicamp; 2019.
- Mondzain, Marie-José. *Imagem, ícone, economia*. Rio de Janeiro: Contraponto; 2013.
- Nussbaum, Martha C. *A fragilidade da bondade*. São Paulo: Martins Fontes; 2009.
- Pelbart, Peter Pál. *O avesso do niilismo*. São Paulo: n-1; 2016.
- Vernant, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras; 2011.
- Wolf, Eric. *A Europa e os povos sem história*. São Paulo: Edusp; 2009.



***Um diplomata-curador
para um palácio-museu:
Wladimir Murtinho
e o Itamaraty em Brasília***

***Un diplomata-curador para un palacio-
museo: Wladimir Murtinho y el
Palacio Itamaraty en Brasilia***

***It takes a curator-diplomat to raise a
palace-museum: Wladimir Murtinho and
the Itamaraty Palace in Brasília***

Leandro Leão

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, Brasil.
leandroleao@usp.br*

Resumo

A relação entre arte e arquitetura, a chamada síntese das artes, será uma das características da arquitetura moderna brasileira como elemento de projeto – materializado em painéis, murais, esculturas e jardins – tanto no interior de edifícios quanto em suas fachadas e em espaços públicos. A cidade de Brasília tem na relação das obras de arte integradas uma tônica fundamental para a constituição da sua própria imagem. Ao se analisar a atuação de artistas na construção da nova capital, a partir dos anos 1950, predominam obras produzidas por um círculo de profissionais bastante limitado, diretamente relacionados ao meio de arquitetura moderna carioca, principalmente ao de Oscar Niemeyer. É em contraposição a essa pretendida síntese das artes ancorada em um único grupo que surge o Palácio Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores na capital federal. A partir deste objeto peculiar, esta pesquisa debaterá a ação do diplomata Wladimir Murtinho e a escolha das obras de arte integradas na chancelaria brasileira, desafiando a visão dominante de um único movimento de arte e arquitetura representativos do moderno nacional.

Palavras-Chave: Palácio Itamaraty, Brasília, Wladimir Murtinho, síntese das artes, arte moderna

Resumen

La relación entre el arte y la arquitectura, la llamada síntesis de las artes, será una de las características de la arquitectura moderna brasileña como elemento de proyecto - materializado en paneles, murales, esculturas y jardines - tanto en el interior de edificios como en sus fachadas y en espacios públicos cercanos. La ciudad de Brasilia tiene en la relación de las obras de arte integradas una tónica fundamental para la constitución de la imagen de la urbis. Al analizar la actuación de los artistas en la construcción de la nueva capital federal, a partir de los años 1950, predominan obras de un circuito de profesionales bastante limitado, directamente relacionados al círculo de la arquitectura moderna carioca, principalmente al de Oscar Niemeyer. Es en contraposición a esa pretendida síntesis de las artes anclada en un único grupo que surge el Palacio Itamaraty, sede del Ministerio de Relaciones Exteriores. A partir de este objeto peculiar, esta investigación debatirá la acción del diplomático Wladimir Murtinho y la elección de obras de arte integradas al Palacio en Brasilia, desafiando la visión dominante de un único movimiento de arte y arquitectura representativos del moderno brasileño.

Palavras-Clave: Palacio Itamaraty, Brasilia, Wladimir Murtinho, síntesis de las artes, arte moderno

Abstract

The relationship between art and architecture, the so-called synthesis of the arts, will be one of the characteristics of modern Brazilian architecture as a design element - like panels, sculpture, murals and gardens - inside buildings and in their facades or in surrounding public spaces. The architectural art found in Brasília is a key element for the construction of the image of the city. When analyzing the artists involved in the construction of Brazil's new capital, from the 1950s onwards, the prevailing works come from a very limited professional circle, directly related to the group of modern architecture based in Rio de Janeiro, especially to Oscar Niemeyer. It is in opposition to this synthesis of the arts supposedly grounded on a single group that the Itamaraty Palace, head of the country's Ministry of Foreign Affairs, rises. From this peculiar object, this research will debate the role of diplomat Wladimir Murтинho on the selection of integrated for the Palace and challenge the dominant view of one single movement of modern art and architecture in Brazil.

Keywords: Itamaraty Palace, Brasilia, Wladimir Murтинho, synthesis of the arts, modern art

INTRODUÇÃO¹

A relação entre a arte e arquitetura² será uma das características da arquitetura moderna brasileira na qualidade de elemento de projeto – materializado em painéis, murais, esculturas e jardins –, tanto no interior de edifícios quanto em suas fachadas e em espaços públicos.

A construção de Brasília, iniciada em 1956 com base no projeto de Lucio Costa vencedor do concurso, permite questionar a formação da identidade nacional moderna brasileira, sobretudo nas áreas da arte e da arquitetura. Na medida em que se implantava o conjunto de edifícios e vias e dali

¹ Este artigo está relacionado à pesquisa de mestrado na área de concentração em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo da FAU USP, orientada pela Profa. Dra. Ana Lanna, com auxílio da Fapesp.

² Neste artigo será utilizado o termo “síntese das artes”, visto que a expressão “integração das artes”, usada por Costa, imprime uma ideia de soberania da arquitetura sobre as artes plásticas. Sobre essa análise, ver: Campos, 2001, p. 67. Usa-se, no entanto, o termo arte integrada de forma a caracterizar obras que estão inseridas em edifícios. Esse tema será analisado adiante.

resultava uma nova cidade, formulava-se um projeto de nação então pretendido por suas instituições.

O projeto da nova capital ocorre no panorama político e cultural de modernização do Brasil. Segundo Frampton, ela representa o seu clímax e, ao mesmo tempo, marca o ponto crítico da arquitetura moderna no país: “Essa crise [do Movimento Moderno], que terminaria por provocar uma reação mundial contra os preceitos do Movimento Moderno, impregnou todo o projeto [de Brasília], não apenas no nível da construção individual, como também na escala do plano em si” (1997, p. 312). Por outro lado, é possível também demarcar a nova capital como uma inflexão das questões arquitetônicas e culturais que ocorria desde os anos 1930 (Martins, 1987; Gorelik, 2005).

Brasília encontra na relação das obras de arte integradas uma tônica fundamental para a formação da sua imagem. Ao se analisar a atuação dos artistas na construção da cidade, a partir dos anos 1950, é marcante a presença de um circuito de profissionais bastante limitado, em relação direta com o meio da arquitetura moderna carioca, principalmente ao de Oscar Niemeyer (1907-2012).

Entretanto, de todo o conjunto de edifícios institucionais, o Palácio Itamaraty se revela como um dos lugares mais potentes para a discussão das relações entre a arte e a arquitetura modernas brasileiras. Nele coexistem obras de arte integradas à arquitetura – um conjunto especial por seu número, qualidade, autorias diversas e multiplicidade de suportes – que colocam em xeque a ideia de uma modernidade de caráter único, consolidada pela historiografia canônica (Bruand, 1981; Zanini, 1983).

A sede do Ministério das Relações Exteriores, Palácio Itamaraty, está incluída no segundo momento de projetos do arquiteto Oscar Niemeyer para prédios

oficiais de Brasília (Katinsky, 1991; Wisnik, 2013)³. Contando com cálculos estruturais do engenheiro Joaquim Cardozo e do arquiteto Luiz Bustamante, foi concebida, construída e inaugurada entre 1959 e 1970.

O Palácio é resultado de algumas versões ao longo desse período. Sob o título “*Prédio definitivo para o Ministério das Relações Exteriores em Brasília*”, dentro do extenso Relatório do Ministério das Relações Exteriores de 1959, a primeira versão do projeto, e a introdução de ajustes que levariam a uma segunda, é descrita nos seguintes termos:

O estudo inicial feito pelo arquiteto Oscar Niemeyer para a sede definitiva do Ministério das Relações Exteriores em Brasília foi examinado pelo Grupo de Trabalho de Transferência para Brasília, que resolveu alterar parte do programa que serviu de base ao seu traçado.

O Serviço de Conservação do Patrimônio elaborou as plantas com o novo programa, introduzindo uma infinidade de pequenas modificações que garantirão um funcionamento perfeito para a sede em apreço.

Todas as alterações feitas receberam plena aprovação de Oscar Niemeyer (Ministério, 1959, pp. 271-272)

Mais que essa segunda versão, sugerida na transcrição acima, os estudos de Eduardo Rossetti apontam três versões sucessivas do projeto a (1959, 1960 e 1963). Sobre essa última, Rossetti analisa:

“Impressiona constatar que tais desenhos já definem o partido de organização da planta em três partes, com um

³ Julio Katinsky organiza a obra de Oscar Niemeyer em Brasília em três tempos: 1) “Tempos de Juscelino, tempos de esperança”; 2) “Tempos de Ditadura (1964-1984); 3) “Tempos de José Aparecido”. Ao lado do Itamaraty, Katinsky aponta outras obras desse segundo período: Universidade de Brasília, Palácio do Ministério do Interior (Justiça), Ministério do Exército e o Memorial Juscelino Kubitschek (1991, p. 16). Guilherme Wisnik também classifica o Itamaraty dentro de um segundo momento de Niemeyer em Brasília e descreve: “O edifício do Ministério das Relações Exteriores, conhecido como Palácio dos Arcos, faz parte da segunda leva de projetos feitos por Oscar Niemeyer para os prédios oficiais de Brasília, tendo sido inaugurado apenas em 1970. Diferentemente dos primeiros palácios (da Alvorada, do Planalto e o Superior Tribunal Federal), que se caracterizaram tanto pelo dinamismo recortado de seus apoios quanto pela combinação luminosa entre o mármore branco e os vidros esverdeados, a sede do Itamaraty foi pensada segundo uma configuração mais austera: um rigoroso conjunto de pórticos de concreto aparente em arcadas simétricas, sutilmente coloridos de ocre e marcados por finas faixas horizontais decalcadas das fôrmas de madeira, encerrando uma caixa cristalina de vidro escuro.” (2013, p. 37).

grande átrio sinuoso e escala helicoidal monumental na parte central; resolvem o sistema de modulação estrutural das colunas, apresentam a predefinição da modulação de toda a planta em 6x6m – denominada “matriz”, que inclui as caixas de circulação vertical. As plantas revelam um tratamento diferenciado, há indicação de vidro com lápis azul no corte, há predefinição do jardim no “terraço” do último pavimento, cujo arranjo de salões em L está prefixado.” (Rossetti, 2017, p. 27.)

Conforme defende o pesquisador, a autoria é de Oscar Niemeyer, mas é preciso dar luz e crédito a vários outros profissionais, envolvidos no aprimoramento do edifício em suas diversas áreas (edificação e interiores), bem como na viabilização política e financeira da transferência da chancelaria do Rio de Janeiro para Brasília. Sobre os profissionais envolvidos, Rossetti escreve:

Depreende-se a seguinte organização: o projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer foi desenvolvido por Milton Ramos, vinculado à construtora [Pederneiras]; Olavo Redig de Campos cuidava dos arranjos internos da planta e da definição dos materiais e acabamentos do palácio; Luiz Brun atuava junto à imprensa, para atizar a curiosidade e acelerar a consecução do projeto arquitetônico; Wladimir Murtinho é o grande responsável pela empreitada dentro da própria instituição, articulando-se com outros diplomatas para cumprir a missão de transferir o Itamaraty para Brasília. Destaca-se sua atuação para mobiliar e equipar o palácio com móveis antigos e modernos, valorizando o design brasileiro e com obras de arte relevantes renome, contribuindo para modernizar a instituição e deixar o palácio apto a representar muito bem o Brasil.

Para tanto, Murtinho articulou o convite a Roberto Burle Marx para elaborar os projetos de paisagismo para os jardins externos e internos do palácio. Além dos jardins, Burle Marx desenhou uma tapeçaria para a Sala Brasília que se integra ao conjunto de grandes obras de arte. **Wladimir Murtinho foi também o responsável por escalar artistas e escolher obras que organizariam os novos espaços palacianos.** Em afinidade com as soluções de Olavo, comandando toda a instalação e a colocação das obras de arte, mobiliário e tapetes para deixar o palácio impecável. (Rossetti, 2017, op. cit., p. 34. Grifo nosso)

O resultado construído materializa o que se pretendia como imagem de nação para projeção internacional, dada sua função de sede do Ministério das Relações Exteriores, e forma um dos palácios mais simbólicos da capital, conforme descreve o diplomata Wladimir Murtinho: “[...] vejam que a

posição do Ministério das Relações Exteriores é toda peculiar, ela está justo na entrada da Praça dos Três Poderes, ou seja, é quase uma portaria. É uma portaria internacional, se assim podemos dizer, da Praça dos Três Poderes [...]” (1990, p. 2).

É por essas razões que o Itamaraty merece um olhar mais detido, capaz de investigar e revelar as razões e as motivações de sua especificidade. Dentre elas, destaca-se o papel do diplomata Wladimir Murtinho (1919-2002), uma personagem, que não artista nem arquiteto, que selecionará as obras de arte do Palácio. A atividade pode ser considerada prenúncio à função de um curador, figura que na época “ainda se esboça, por vezes parecendo um título honorífico, dada a inexistência da formação e de produção alentada” (Lourenço, 1999, p. 31).

A compreensão do papel de Murtinho – dentro das dinâmicas complexas do processo de transferência do MRE para Brasília – na seleção e construção do conjunto de obras que integram o patrimônio do Palácio Itamaraty é essencial para a reflexão sobre obras de arte e curadoria. O Palácio pode ser visto como um triângulo de forças em que os vértices são arquitetura, arte e museu. Este artigo analisará o contexto do trabalho de Wladimir Murtinho e o conjunto de obras de arte integradas no Palácio Itamaraty⁴.

⁴ Para uma análise das obras de arte integradas do Itamaraty com outros edifícios emblemáticos de Oscar Niemeyer, como o Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, e Pampulha, em Belo Horizonte, ver: Alves, 2017



Figura 1: Treliza Treliza, de Athos Bulcão, 1967.
Fonte: autor, 2017.

MAESTRO DA TRANSFERÊNCIA

Um dos principais responsáveis pela transferência da chancelaria do Rio de Janeiro para Brasília, Wladimir Murтинho conduziu não apenas ações políticas e administrativas, mas também o diálogo com profissionais e a seleção das obras de arte que permitem caracterizar o edifício resultante como um *palácio-museu*⁵. Sua atuação afetará diretamente a formação do patrimônio artístico

⁵ A denominação do edifício sede do MRE como um local que dialoga com um espaço musográfico é datado desde quando a sede era na cidade do Rio de Janeiro, antiga capital federal. Sobre ele Gustavo Barroso descreve: “Daí o ter o Palácio Itamaraty se tornado com o correr dos anos verdadeiro ninho de tradições, uma escola de brasilidade e um acervo de preciosas relíquias a lembrarem fatos e personagens culminantes da vida nacional. É, assim, no bom sentido da expressão, o que pode ser denominado um Ministério-Museu” (1968, p. 149. Grifo nosso). Por sua vez, Graça Ramos ao analisar as obras de arte do Itamaraty em Brasília qualifica o edifício como um *palácio-museu* (2017, p. 100). Além disso, vale destacar que em 1955 foi criado o Museu Histórico e Diplomático, MHD, como uma unidade do Ministério. As

do Itamaraty em Brasília e, por conseguinte, a construção da identidade nacional ali incorporada e expressada.

Ele nasceu em 1919, na capital da Costa Rica, São José (Arquivo, 2019). Sua família, tanto materna⁶ quanto paterna, era de chefes políticos. Seu pai, Antônio José do Amaral Murtinho (1885-?), vinha de tradicional família de políticos do Mato Grosso, à qual pertencia também Joaquim Murtinho (1848-1911), Ministro da Fazenda responsável por recuperação econômica observada no mandato do Presidente da República Campos Sales (1898-1902). O diplomata Rubens Ricupero (1937-) descreve a trajetória de Murtinho no obituário que escreveu sobre ele, seu amigo próximo, em 2002:

Teve a infância errante de filho de diplomata. Apreendeu a velejar na Noruega, adquiriu em escola inglesa o hábito de fazer ginástica ritmada com balizas, falava francês e espanhol como línguas maternas. A adolescência, passou-a no Equador, onde o pai, num rompante de "panache", renunciou à carreira diplomática sem ter um centavo, a fim de tomar o partido local no conflito com o Peru. Jovem, apresentou-se ao cônsul-geral em Nova York, pedindo para ser repatriado. No velho navio do Lóide, em troca de lições de francês, estudou português com um dos oficiais, que lhe ensinou, como se fossem de uso diário, expressões do tipo de "fá-lo-ei, enviou-mo". Desembarcado no Rio, aprovado no concurso do Itamaraty, transformou-se quando encontrou Tuni. Juntos viveram, por quase 60 anos, uma história de amor maravilhosa, no sentido de "mirabilia", algo de inexplicável, milagre que se reinventa a cada manhã. Como todo amor verdadeiro, o deles foi aberto aos outros e atento ao trabalho e ao mundo. (Ricupero, 2002)

Murtinho chega ao Rio de Janeiro no ano de 1930, e logo é aprovado no concurso de ingresso do MRE. Casou-se em com a artista Maria Antonieta

obras de arte integradas deste artigo estão relacionadas com a construção do Palácio em Brasília, com Murtinho, com a Divisão Cultural do MRE e com o nascente sistema de arte dos museus de arte moderna do eixo Rio-São Paulo desse período. Já o MHD possui caráter histórico e institucional do próprio Itamaraty. O museu está alocado no edifício do Ministério no Rio de Janeiro. Sobre o MHD, ver: Conduru, 2013

⁶ “[...] meu pai foi mandado para a Costa Rica, jovem secretário, e lá ficou cerca de 10, 12 anos. Casou com uma pessoa da Costa Rica, que era, acabou sendo, é... cunhada do presidente da República. E, portanto, meu pai era concunhado do presidente da República e concunhado do ministro da Guerra. E aquilo era uma pequena oligarquia, da qual fazia parte o meu pai”, (MURTINHO, 1998, p. 21.)

Prado Uchôa (1922-2002), mais conhecida como Tuni. Da destacada família paulistana Prado, seus pais eram Flávio Uchôa e Ana Iolanda da Silva Prado; seus tios, o historiador Caio Prado Júnior e o pintor Carlos Prado.

Além de artista, dedicada principalmente à gravura, trabalhou em instituições como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM RJ, entre 1954 e 1961. Ali, participou da organização de exposições e produziu artes gráficas para catálogos⁷. Sobre seu trabalho como artista⁸, Graziela Forte sintetiza:

Valendo-se de temas ligados às cenas urbanas (favelas) e rurais (etapas da produção do café), Tuni representou passagens bíblicas, além de uma série com bailarinas. Seus primeiros desenhos datam de 1945 e a maior parte das gravuras é do período em que viveu em Paris, no início dos anos 1950. A artista optou pela gravura em metal (suportes em cobre, zinco e latão) e a xilogravura (suporte em madeira) (Forte, p.7)

O casal Wladimir-Tuni transitou pelos nascentes circuitos de arte de São Paulo e Rio de Janeiro. O marido foi uma figura importante para o diálogo do MRE com as instituições de arte dessas cidades, dado seu cargo como chefe da Divisão Cultural no MRE, de 1960 a 1962⁹, como conselheiro do MAM RJ a

⁷ Teve a oportunidade, por exemplo, de organizar em 1957 a exposição Gravuras e Desenhos de (William) Hayter, que havia sido seu professor no Atelier 17, em Paris. Ao lado de Maria Helena Flexa Ribeiro e Martha Camargo, participou da montagem da exposição internacional itinerante Arte Moderna em Brasil. (Forte, p.7)

⁸ Participou de exposições como: Incisioni e Disegni Brasiliani, em Lugano, Suíça (1955); Grabados Brasileños, em Montevideú, Uruguai (1957); Salon de Mai, em Paris, França (1957), onde recebeu a menção Trés Bien; Exposição de gravadores brasileiros no Museu Rath, em Genebra, Suíça (1959); Graveurs Brésiliens, no Kunstmuseum, em Berna, Suíça (1959). (Forte, op. cit., pp. 5-6).

⁹ Sobre a Divisão Cultural do MRE, ver: Crespo, 2006.

partir de 1958 (Museu, 1959, p. s/n)¹⁰ e no Conselho de Administração da Bienal de Arte de São Paulo, a partir de 1969.¹¹

ENTRE ARQUITETOS E DIPLOMATAS

No mesmo Relatório de 1959, citado anteriormente, descreve-se a implantação do Grupo de Trabalho de Transferência do MRE para Brasília, que ocuparia instalações provisórias até a finalização do Palácio.

Naquela sede temporária – localizada nos primeiros quatro andares do novo Ministério da Saúde –, o Grupo teria atribuições relacionadas ao desenvolvimento do projeto, da construção e da transferência do órgão para a nova capital, além de exercer as tarefas típicas de uma chancelaria, ou seja, assessorando e trabalhando em conjunto com outros Ministérios, a Presidência da República e o Congresso Nacional.

Os primeiros meses de trabalho são descritos no Relatório de 1960, ano em que foi lançada a pedra fundamental no terreno reservado à nova chancelaria, em 11 de setembro:

Com a instalação do Governo Federal na nova capital, o Ministério das Relações Exteriores transferiu para Brasília diversos de seus órgãos visando a estabelecer um núcleo político-administrativo em função do qual se completaria a mudança. Foram, assim, estabelecidos em Brasília o Gabinete, a Introdutória Diplomática, o Serviço de Relações com o Congresso e criada a Seção de Expedientes.

Nestes setores encontram-se lotados 31 funcionários, sendo 9 diplomatas, 12 administrativos e 10 de portaria.

Além dos encargos específicos de cada órgão, cuidou o Ministério de manter os entendimentos necessários à construção da nova sede, concorrendo para o lançamento da pedra fundamental do Palácio Itamaraty, realizado em 11 de setembro. O Ministério também se manifestou

¹⁰ Além de Murtinho, outros importantes nomes do MRE figuram na administração do MAM RJ no período: como presidente, Maurício Nabuco; como membros do Conselho Deliberativo, Assis Chateaubriand, Maria Martins, Walter Moreira Salles. Os boletins do museu são publicados até 1959.

¹¹ Disponível em: <<http://arquivo.bienal.org.br>>. Acessado em: 28/02/2019.

assegurando as melhores condições de instalação a seus funcionários transferidos, concedendo-lhes facilidades de condução e alimentação, e auxiliando na mudança para as novas residências.

Contatos foram estabelecidos com as autoridades da Prefeitura do Distrito federal, da Companhia Urbanizadora da Nova Capital, o grupo de Trabalho de Transferência para Brasília, visando a criar as condições básicas para o bom andamento das sucessivas etapas de transferência dos funcionários e das repartições do Ministério ainda no Rio de Janeiro.

O Gabinete assessorou o Ministro de Estado, recebendo dos demais órgãos da Secretaria, que ainda se encontravam no Rio de Janeiro, os vários expedientes, para despacho ministerial e, ao mesmo tempo, fazendo a ligação do Ministério com a Presidência da República e com os outros Ministérios. Por outro lado, coube ao Gabinete transmitir à Secretaria Geral e aos departamentos as determinações ministeriais e os expedientes já devidamente despachados.

[...]

O Serviço de Relações com o Congresso se encarregou da ligação, necessária ao bom andamento dos trabalhos do Ministério, com a Câmara dos Deputados e o Senado Federal, principalmente tendo em vista o assessoramento que se torna necessário quando se deliberam assuntos referentes à política internacional do país. (Ministério, 1960, pp. 213-215)

O trecho acima descreve a complexidade do trabalho realizado pelo grupo do MRE em Brasília, não apenas na construção da sua sede, mas também na atuação junto a órgãos distritais e outros federais, que, neste período, dividiam-se entre o Rio de Janeiro e a nova capital. Vale destacar ainda as funções de cerimonial e de recepção a inúmeras personalidades estrangeiras que visitaram Brasília nos anos 1960. Murtinho descreve os primeiros anos de construção do Ministério e Brasília:

Porque vejam bem, inaugura-se um 1960 e o primeiro ministério que veio para cá, foi em 69, que fomos nós, os outros vinham pequenos gabinetes que chegavam aqui e voltavam. Ou seja, a pessoa viu, percebeu que só tinha importância o funcionário que estivesse apoiando ao seu próprio ministro. Como os ministros continuavam no Rio de Janeiro, e só vinham despachar com o presidente da República, aqui havia apenas um núcleo. No caso do Itamaraty, nós imaginamos, portanto, a necessidade de fazer algo muito imponente, para conquistar literalmente os nossos colegas.

[...]

Veja bem, em 64 não há um só ministério aqui. Eu estava aqui e passava quatro dias por semana aqui... Voltava ao Rio de Janeiro, onde residia, portanto eu trabalhei de 63 a 69, sem interrupção na construção do palácio, exclusivamente com a finalidade de seguir e eu era também chefe de gabinete? Um pequeno gabinete que havia aqui, eu assessorava o ministro quando ele vinha, e mais do que isso, fazia as relações do Itamaraty com o Congresso. Havia ao longo desse tempo dúvida se o palácio ia ser terminado alguma vez. Veja bem como é longo não? (Murtinho, 1990, pp. 4-5)

Quanto à equipe de arquitetos à frente da construção do novo edifício¹², temos Milton Ramos, ligado à construtora Pederneiras, e Olavo Redig de Campos, funcionário da chancelaria no Setor de Conservação do Patrimônio.

O carioca Ramos dirige-se ao planalto central em busca de experiência em construção civil logo depois de se formar, em dezembro de 1958, na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Integrou-se logo ao corpo de funcionários da Construtora Pederneiras, onde ficou de 1959 a 1967.

Ficou muito conhecido como *arquiteto de canteiro* por causa da expertise adquirida ao longo de sua trajetória na construção civil, tanto no detalhamento quanto no acompanhamento de obras. Trabalhando para a Pederneiras, foi responsável pela construção das seguintes obras de Oscar Niemeyer em Brasília: Hospital Distrital (1959), Teatro Nacional (1958-1966); Residência Oscar Niemeyer em Brasília (1962) e o Palácio Itamaraty (1963-1970) (Lima, 2008, p. 49). Durante esta última, será uma figura frequente em matérias do jornal Correio Braziliense sobre o andamento das obras¹³.

¹² Vale lembrar do autoexílio de Niemeyer durante parte da Ditadura Civil-Militar e, por isso, a sua ausência no desenvolvimento do projeto. Segundo relatos, mesmo nesse contexto, ele acompanhava seus projetos no Brasil a distância. Ver: Entrevista de Maria Clara Redig de Campos concedida a Américo Freire e Lupita Lippi Oliveira em 22/09/2004, no Rio de Janeiro, p.138

¹³ Ver Correio Braziliense, "Continuam em ritmo acelerado as obras do Palácio Itamaraty", Brasília, domingo, 13/10/1963, 1º caderno, p.8.

Ao lado de Ramos¹⁴ e Murtinho na tríade para a construção do novo Palácio, estava o arquiteto Olavo Redig de Campos (1906-1984). Filho de diplomata e também carioca, passa a residir na Itália com sua família em 1911. Ali, formase pela Escola Superior de Arquitetura de Roma, em 1931. Neste mesmo ano, retorna à sua cidade natal, onde logo se torna chefe da Carteira Predial da Caixa de Aposentadoria e Pensões dos Ferroviários da Central do Brasil (“Olavo” in Enciclopedia, 2019).

De 1946 a 1976, dirigiu o Serviço de Conservação do Patrimônio do MRE. Durante o período, é autor, por exemplo, das embaixadas brasileiras em Washington (EUA) e Beirute (Líbano) e do Monumento Votivo Militar Brasileiro, em Pistoia (Itália). Também coordenou diversas obras e reformas da chancelaria.

Redig foi casado com Maria Letícia Salles (1911-2007), de cuja família se destacam figuras da época como o jornalista e deputado por Minas Gerais Joaquim de Salles (1879-1962), em *“cuja casa o mundo político carioca ia jogar biriba após o expediente”*. (Nassif, 2001.)

Esses dois arquitetos, Redig e Ramos, completam com Murtinho a lista das principais figuras na construção do Palácio Itamaraty. Interessante notar as trajetórias desses dois arquitetos, que convergem para a construção da nova sede do MRE após percursos bastante distintos.

Redig tem como clientela particular e circuito social a alta sociedade carioca. Seu posto no Itamaraty não pode ser encarado apenas como um cargo público, mas sim como um lugar de prestígio. Frequentava as colunas sociais da época e, para além do MRE, seu escritório particular possuía uma interessante carteira de clientes da elite da cidade. Ficou muito conhecido por suas residências, sendo

¹⁴ Em matéria de 1966, são citados outros funcionários da Construtora Pederneiras: Ayrton Santos, Waldyr Garcia e José Guedes de Abreu. (Correio Braziliense, “Itamaraty em Brasília: a sala de visitas do Brasil”, Brasília, terça-feira, 12/02/1966, 1º caderno, p. 3.)

uma das mais aclamadas a do banqueiro e embaixador Walther Moreira Salles¹⁵ (1912-2001), hoje sede local do Instituto Moreira Salles.

Ramos, por sua vez, mesmo durante a atuação como arquiteto da Construtora Pederneiras, possuía projetos próprios, como o Estádio Municipal de Brasília (1964-1966) e a Casa Mínima (1961), conquistados em concursos. Abriu (ou oficializou) seu próprio escritório na cidade em 1967. Sua trajetória está incluída na geração de jovens arquitetos que atuaram em parceria com Oscar Niemeyer na capital, como João Filgueiras Lima e Glauco Campelo (Lima, 2008, op. cit., p. 45).

O circuito de instituições públicas e de construtoras será a matriz para seus projetos, como edifícios residenciais, a sede do Instituto Histórico Geográfico do DF (1967-1968), a casa de Saúde Santa Lúcia (1963-1966). O próprio MRE, sem intermediação da Pederneiras, contratará o arquiteto para projetos de habitação incluídos no programa de transferência da instituição para Brasília¹⁶.

Está claro que esses três atores foram as figuras de proa para a construção do Palácio dos Arcos. No entanto, não podem ser esquecidos os diplomatas que, ao lado de Murtinho, tiveram papel importante na faceta política da transferência, como Luiz Brun, na articulação entre o MRE e órgãos do Distrito Federal – Prefeitura, Novacap e Governo de Brasília –; Rubens Antônio Barboza, à frente das negociações com autoridades fazendárias, Congresso e

¹⁵ Sobre Walther Moreira Salles, Nassif escreve: “Seu grande amigo e pessoa que o introduziu na sociedade carioca foi Aloysio Salles [cunhado de Redig] [...] por intermédio de Aloysio, Walther conheceu José Eduardo Macedo Soares, o mais influente jornalista da época, e Horácio de Carvalho, de quem se tornou amigo por meio de sua mulher, Lili de Carvalho. Durante alguns anos, os três casais – Walther e Helene, Horário e Lili e Aloysio e sua mulher – dominaram a noite carioca com seu glamour. E foi na noite carioca que Walther conheceu personagens que foram fundamentais para a próxima etapa de sua vida empresarial.” (Nassif, 2001, op. cit.).

¹⁶ “A transferência do ministério das Relações Exteriores está sendo levada em termos para valer. Com a anulação da concorrência da superquadra São Miguel, já o ministro Wladimir Murtinho encaminhou à NOVACAP, e foi aprovada, a contratação do arquiteto Milton Ramos, que projetará 26 unidades habitacionais, duas escolas classes, um jardim de infância, um setor de recreação, uma igreja e uma banca de jornais.” (Cunha, 1966, p. 3). Sob a demanda do MRE serão feitos dois conjuntos habitacionais, São Miguel e São Jorge. Ramos será responsável pelo São Jorge (SQN 407-408). Já o São Miguel (SQN 107-108, 307-308) foi um convênio entre a Universidade de Brasília (UnB), o MRE, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), e o Centro de Estudos e Planejamento Arquitetônico e Urbanístico (Ceplan). Sobre este, ver: Silva, 2018.

Executivo (Mendes, 1995, p. 44); Maurício Nabuco (1891-1979), que, no cargo de Oficial de gabinete do Ministro Octavio Mangabeira, supervisionou a reorganização do MRE. (Grafenei, 2018)¹⁷.

Somam-se ao rol os membros das equipes de Ramos e Redig¹⁸, esta última composta de quatro arquitetos experientes: Carlos Augusto de Camargo, Roberto Scorzelli (AQUINO, 1967 p. 17), Jaime Zettel e Rubens Richers. A eles somavam-se as recém-formadas Blandina Fialho e Maria Clara Redig de Campos, filha de Olavo¹⁹.

Tampouco se esqueçam os profissionais de design que fizeram projetos sob encomenda para o Itamaraty, tais como: Aloísio Magalhães (1927-1982), Bernardo Figueiredo (1934-1992), Fernando Correia Dias (1892-1935), Joaquim Tenreiro (1906-1992), Jorge Hue (1923-), Karl Heinz Bergmiller (1928), Lívio Levi (1933-1973) Madeleine Colaço (1907-2001) e Sérgio Rodrigues (1927-2014) (Grafenei, 2018).

O percurso descrito acima mostra a complexidade e o numeroso quadro de profissionais – diplomatas, arquitetos, engenheiros, artistas, paisagistas, designers – envolvidos na construção da nova sede. Por meio de membros do Grupo de Transferência, o MRE teve uma atuação direta nas decisões sobre seu edifício em Brasília, incluindo a definição das obras de arte integradas, algumas das quais concebidas desde a fase projetual e influenciando a própria configuração dos

¹⁷ Dada a complexidade da empreitada, é possível que um certo número de profissionais não tenha sido contemplado nas memórias do processo de transferência do MRE. Alguns deles aparecem em notícias como esta: “A Comissão que foi a Brasília examinar o andamento das obras é formada pelos Ministros Vladimir Murtinho, do Gabinete do Ministro Araújo Castro, no Distrito Federal, e João Gracie Lampreta, Chefe de Cerimonial, Srs. Natividade Petit, Jorge Carlos Ribeiro e Pedro Penner da Cunha, e engenheiros Olavo Redig de Campos e Luígio Belo Gomes Matos”. (“Exterior”, 1964, p.12.)

¹⁸ São também citados em jornais da época, como membros da equipe de Redig, Jorge Hue e Athos Bulcão. No entanto, estes dois últimos são mais corretamente qualificados como colaboradores, visto que Bulcão era funcionário da Novacap e Jorge Hue foi um dos designers de mobiliário que, juntamente com Bernardo Figueiredo, desenhou o mobiliário para o grande Salão de Recepções do Itamaraty.

¹⁹ Entrevista de Maria Clara Redig de Campos concedida a Américo Freire e Lupita Lippi Oliveira em 22/09/2004, no Rio de Janeiro, p.137

espaços circundantes. Mais que uma mudança de espaço físico, a transferência para o planalto central coincidia com uma reforma institucional da chancelaria, que já havia sido iniciada no pós-guerra, em função de aspectos como “a criação da ONU, o desenvolvimento de suas múltiplas atividades e o início da chamada diplomacia parlamentar”. (Castro, 2009, p. 446).

OBRAS DE ARTE INTEGRADA E CONSTRUÇÃO

DA IMAGEM NACIONAL

A construção de Brasília pratica a síntese das artes como elemento de projeto de edifícios e espaços públicos. Destacam-se diversos artistas, notadamente Athos Bulcão, autor de obras espalhadas pelo plano piloto, mas também Alfredo Ceschiatti, Paulo Werneck e Roberto Burle Marx, entre outros.

Sobre o tema, o livro *Art in European architecture*, escrito por Paul Damaz e lançado em 1956, discorre sobre projetos envolvendo arte e arquitetura naquele continente, e aponta as relações então vigentes nesse campo por meio da análise de um grande conjunto de obras realizadas sob esse ideal de integração (síntese das artes).

Damaz²⁰ destaca os esforços dos chamados pioneiros da arquitetura moderna, citando principalmente Le Corbusier²¹ – um dos principais porta-vozes do

²⁰ Em 1963, Damaz organizou um novo livro, *Art in Latin American Architecture*, que destaca a recepção específica dos ideais da arquitetura moderna europeia na América Latina, além da ausência de divisão estrita entre o meio de arquitetos e de artistas latinos. A obra aponta como a relação entre arquitetos e artistas é marcada por intenso diálogo, desde a formação e atuação, até a relação entre os profissionais e as revistas, as quais veiculam, em uma mesma edição, artigos de arte e de arquitetura. Também aponta, como um ponto comum aos países dessa região, o fato de a formação de artistas e arquitetos ocorrer na mesma escola, além de a trajetória profissional desenrolar-se em um meio intelectual comum a diversos outros campos profissionais. Na seção dedicada ao Brasil, o autor assinala pontos importantes dos embates modernos, como a Semana de Arte de 1922, a atuação pioneira de Gregori Warchavchik em São Paulo e as temporadas de Le Corbusier no país, em 1929 e em 1936. Apresenta também o processo de elaboração do projeto do Ministério da Educação e Saúde sob consultoria de Le Corbusier e com equipe liderada por Lucio Costa. Damaz também detalha a ação de Portinari, Burle Marx e a referência ao passado colonial mediante o uso de azulejos. Por fim, menciona outros profissionais de destaque do período, como Emiliano Di Cavalcanti, Alfredo Volpi, Paulo Werneck e Athos Bulcão.

movimento na Europa e autor do prefácio do livro –, mas também Walter Gropius, os Neoplásticos Holandeses e os Construtivistas Soviéticos. Por fim, destaca as diretrizes de Josep Lluís Sert para identificação dos possíveis arranjos entre arte e arquitetura:

- A arte é integrada à arquitetura quando está ligada à própria concepção do edifício. No caso, o próprio arquiteto pode atuar como pintor e escultor.
- A arte é aplicada quando o edifício é concebido antes e mais tarde avivado pela cooperação do pintor e do escultor dentro de limites estabelecidos pelo arquiteto.
- Por fim, a arte e a arquitetura podem ser simplesmente relacionadas uma à outra, cada obra retendo sua independência (Apud: Damaz, 1956, p. 69) ²²

Ainda sobre o estudo da síntese das artes destaca-se o livro de Hitchcock (1948). O autor referencia profissionais brasileiros em um plano internacional, conforme a análise de Carlos Eduardo Comas: “Hitchcock observa que a influência da pintura na arquitetura diminui na década de 1930, enquanto o interesse pela figuração cresce entre os artistas, mas conecta o surrealismo abstrato de Arp [Jean Arp] às curvas livres de Alvar Aalto e da escola brasileira, especialmente às de Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx.” [tradução livre de : Hitchcock notes that the influence of painting on architecture decreases in the 1930s, while interest in figuration grows among artists but he connects Arp’s [Jean Arp] abstract surrealism to the free curves of Alvar Aalto and the Brazilian school, specially those of Oscar Niemeyer and Roberto Burle Marx. (2010, p. 57)]

Desse período também vale destacar o livro de Eleanor Bitterman (1952) sobre as obras de arte modernas integradas a edifícios exclusivamente dos Estados Unidos, lançado pela mesma editora dos livros citados de Paul Damaz. Nele, a autora organiza as obras selecionadas como um catálogo a partir de sua materialidade, como mosaico, cerâmica, vidro e madeira, por exemplo.

²¹ O debate sobre a síntese das artes no Brasil é fortemente marcado por Le Corbusier, conforme argumentação levantada por Agnaldo Farias (2010). Além dos textos de Corbusier terem sido amplamente difundidos no meio arquitetônico já a partir dos anos 1920, há também a conferência de Le Corbusier na Escola de Belas-Artes no Rio de Janeiro, por ocasião de sua primeira viagem ao Brasil, em 1929. Do segundo período em que esteve na então capital do país, entre 1º de julho e 15 de agosto de 1936, resultaram não somente as diretrizes para o Ministério da Educação e Saúde – atual Palácio Capanema –, como também a consolidação de suas ideias no meio arquitetônico brasileiro. Lucio Costa, por sua vez, será um de seus porta-vozes da arquitetura moderna no Brasil.

²² Tradução livre de: “Art is integrated with architecture when it is tied to the very conception of the building. In the case, the architect can himself act as a painter and sculptor; - Art is applied when the building is conceived first, and is later animated by the cooperation of the painter and sculptor within the limits set by the architect; Lastly, art and architecture can be simply related to one another each work retaining its independence”. Josep Lluís Sert, Fernand Léger e Sigfried Giedion escrevem em 1943 os “Nove pontos da monumentalidade” (Nine points of monumentality). Nesse texto, que trata da relação das esferas da arte e da arquitetura, dizem: “A arquitetura monumental será algo mais do que estritamente funcional. Ela recuperará seu valor lírico. Em traçados monumentais do tipo, a arquitetura e o planejamento urbano poderiam

No Brasil, o tema da integração entre arte e arquitetura já havia sido abordado por Lucio Costa em seu discurso “A crise na arte contemporânea”, em 1952, no I Congresso Internacional dos Artistas, em Veneza. Costa defendia uma integração entre arquitetura e outras artes, mas com a prevalência da arquitetura, em vez de uma síntese. Para ele, “A síntese subentende a ideia de fusão, ainda que possível e mesmo desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e mais natural para a arquitetura contemporânea.” (1953, p. 69)²³

Em Brasília, os edifícios terão os três tipos de obras de arte nas categorias acima de Sert, *integradas, aplicadas e relacionadas*. Os edifícios institucionais e representativos, principalmente os projetados por Oscar Niemeyer, contam com a parceria de artistas para obras que são feitas durante os processos de projeto e construção, mesmo que depois acrescidos de outras obras.

A maneira como arte e arquitetura se relacionam impõe-se na nova capital com força a qualquer olhar, de especialista ou leigo, pelas 262 obras de arte de Athos Bulcão (Inventário, 2009, pp. 19-25) presentes em seus mais diversos edifícios, institucionais, residenciais e equipamentos urbanos. Este dado indica que a relação dos edifícios e das obras de arte é uma tônica fundamental para a formação da imagem e da memória urbana, sendo símbolos da cidade, por exemplo, o mural externo do Teatro Nacional Claudio Santoro, os azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, ambos de Bulcão, além do vitral de Marianne Perretti na cobertura da Catedral, e da escultura conhecida como “Dois candangos”, de Bruno Giorgi, na Praça dos Três Poderes.

alcançar uma nova liberdade e desenvolver novas possibilidades criativas, tais como as que começaram a ser sentidas nas últimas décadas nos campos da pintura, escultura, música e poesia” [tradução livre de: “Monumental architecture will be something more than strictly functional. It will have regained its lyrical value. In such monumental layouts, architecture and city planning could attain a new freedom and develop new creative possibilities, such as those that have begun to be felt in the last decades in the fields of painting, sculpture, music, and poetry”]. Giedion, Sifried; Sert, Josep Lluís; Léger, Fernand. “Nine points on monumentality”, 1943. In: Giedion, Sifried. *Architecture, you and me: the diary of a development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958, p. 51.

²³ Sobre a relação entre Le Corbusier, Lúcio Costa e outros discursos da síntese das artes no Brasil, ver: Alves, 2012.

No entanto, considerando que essa extensão da atuação de um artista como Bulcão²⁴ é única, e que, para além dele, diante de um panorama amplo das artes plásticas no período, será muito restrito o circuito de artistas a colaborar para a arquitetura da capital, pode-se entender que haja uma ideia de integração entre arte e arquitetura a partir de “um grupo pequeno de protagonistas, como um **álbum de família** da arquitetura moderna brasileira” (Gorelik, 2005, p. 162, grifo nosso).

Fugindo a essa relativa homogeneidade presente nos edifícios representativos de Brasília, em sua maioria erigidos com lastro na síntese das artes, temos o Palácio Itamaraty. Inaugurado em 1970, ele apresenta um dos maiores conjuntos de obras de arte da capital, e reúne um grupo de artistas muito diferentes entre si: Alfredo Ceschiatti (1918-1989), Alfredo Volpi (1896-1988), Athos Bulcão (1918-2008), Bruno Giorgi (1905-1993), Emanuel Araújo (1940-), Franz Weissmann (1911-2005), Maria Martins (1894-1973), Mary Vieira (1927-2001), Paulo Werneck (1907-1987), Pedro Correia de Araújo (1930-?), Roberto Burle Marx (1909-1994), Rubem Valentim (1922-1991), Sérgio Camargo (1930-1990), e Victor Brecheret (1894-1955).²⁵

Essa diversidade ganha relevo quando se tem em conta que a questão do museu e do monumento da modernidade é uma tônica fundamental em Brasília como um todo. Em outras palavras, a cidade sempre foi apontada como o ideal de obra de arte total. Este ideal está presente na própria legitimação da nova capital, em seus projetos artísticos, arquitetônicos e urbanístico, como destaca Adrián Gorelik:

²⁴ Athos Bulcão era funcionário público desde 1952 no Serviço de Documentação do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Outra atividade que irá desenvolver paralelamente nesse período - e que há pouca documentação - é a atividade de decoração. Ao ser transferido do MEC para a NOVACAP em 1957, a pedido de Oscar Niemeyer, ele terá o cargo de técnico de decoração. Por mais que os trabalhos de integração arquitetônica sejam a sua principal contribuição nos edifícios em Brasília, nos depoimentos Bulcão deixa claro como o seu trabalho de decoração é uma prática corrente. (Bulcão, 1988, p.03.)

²⁵ Seleção de obras retirada de: Ministério, 2009; BRAGA, et all, 1997. Naquela publicação, não se incluía o painel de Paulo Werneck, cujo projeto de mural para o Itamaraty (Anexo 1) datava de 1960, segundo catálogo de exposição (MARTINS, 2008, p. 93) Para os fins deste artigo, a obra de Werneck é considerada.

Pois bem, Brasília, pelo contrário, nasceu reivindicando-se tanto como obra de arte quanto obra de urbanismo e, em função disso, como monumento da modernidade, o que supunha em seus criadores – e em seus usuários – uma atitude distanciada com respeito ao “moderno”, uma reutilização consciente, e portanto potenciada, de alguns dos valores do “moderno” convertidos em motores da comunicação e em objetos de veneração museográfica.” (2005, op. cit., p. 100)

A passagem da ideia da obra de arte total ou integrada (à arquitetura ou à cidade) para a participação em espaços museográficos esteve também na pauta dos artistas vanguardistas brasileiros do início do século XX, conforme aponta Maria Cecília França Lourenço:

Desde os anos 30, a arte moderna brasileira inicia uma ampliação de seus objetivos estéticos, procurando uma função social que a aproxime de plateias singulares, assim estendendo o projeto moderno para amplos segmentos [...] as estratégias incluem a arte total e integrada, por sua capacidade de fisgar o transeunte, gerando obras em diferentes modalidades, como painéis, ilustrações, murais, desenho industrial, projeto gráfico, além de arquitetura, pintura, desenho, gravura, e escultura. Contudo, entre as mais peculiares atuações está a criação de museus, finalidade maior a ser conquistada [...]” (1999, p. 266)

O Itamaraty – edifício principal, anexos, jardins e obras de arte – também nos apresenta uma convergência sobre as práticas de síntese das artes e a consequente alçada da arquitetura à condição de museu

No entanto, e nisso o Palácio é especial, o faz de maneira oposta às práticas estabelecidas da arquitetura moderna. Se em outros edifícios de Niemeyer quase sempre atuam artistas de um circuito definido pelos grupos da arquitetura, a articulação entre obras de arte e arquitetura na chancelaria se apresenta de maneira diversa. Opera-se não no alinhamento entre as áreas (arquitetura e artes) de forma una, mas na diversidade de imagens e discursos sobre o moderno brasileiro.

Para entender essa relação na cidade de Brasília, basta tomarmos os edifícios e espaços públicos do Eixo Monumental e da Praça dos Três Poderes, em que temos a seguinte relação de obras de arte integradas à arquitetura²⁶:

| | | Brasília e os números da síntese das artes - Eixo Monumental | | | | | | | | | | |
|---|------------------------|--|---------------------|----------------------|----------------|--------------------------|-------------------|-------------|----------|-----------------|-------------|-------------------|
| Artistas / Edifícios | | Praça dos Três Poderes | Palácio do Planalto | Câmara dos Deputados | Senado Federal | Supremo Tribunal Federal | Panteão da Pátria | Ministérios | Catedral | Teatro Nacional | Torre de TV | Palácio Itamaraty |
| Artistas colaboradores de Niemeyer | Athos Bulcão | | 6 | 10 | 5 | 1 | 1 | 3 | 11 | 6 | 1 | 13 |
| | Alfredo Ceschiatti | 1 | | 1 | | | | | 3 | 1 | | 2 |
| | Marianne Perreti | | | 1 | | | 1 | | 1 | 1 | | |
| | Bruno Giorgi | 1 | | | | | | | | | | 1 |
| | Roberto Burle Marx | | | | | | | | | | | 4 |
| | Alfredo Volpi | | | | | | | | | | | 1 |
| | Paulo Werneck | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| | Di Cavalcanti | | | 1 | | | | | 15 | | | |
| | José Pedrosa | 1 | | | | | | | | | | |
| | Carybé | | | 1 | | | | | | | | |
| Artistas fora do círculo de trabalho Niemeyer | João Câmara | | | | | | 1 | | | | | |
| | Victor Brecheret | | | | | | | 1 | | | | 1 |
| | Maria Martins | | | | | | | | | | | 2 |
| | Mary Vieira | | | | | | | | | | | 1 |
| | Franz Weissmann | | | | | | | | | | | 1 |
| | Pedro Corrêa de Araújo | | | | | | | | | | | 1 |
| | Sérgio de Camargo | | | | | | | | | | | 1 |
| | Rubem Valentim | | | | | | | | | | | 1 |
| | Emanoel Araújo | | | | | | | | | | | 1 |
| | Lasar Segall | | | | | | | | | | | 1 |

Tabela 1: Brasília e os números da síntese das artes - Eixo Monumental e Praça dos Três Poderes. Os números de Athos Bulcão também contemplam as 11 obras do Anexo 1 e 2 do MRE e uma escultura de Maria Martins que não foi feita exclusivamente para o Itamaraty, A mulher e sua sombra, e cuja localização não é a mesma: originalmente se encontrava no jardim interno do térreo e atualmente está em uma sala no terceiro pavimento. A descrição a seguir é a da escultura de Martins feita sob encomenda pelo Itamaraty para o jardim do terceiro pavimento. Fonte: Autor

Essa seleção dos principais conjuntos institucionais – considerando prédios principais e anexos – evidencia um meio de artistas em constante parceria e que se consolida com as obras de Niemeyer, destacadamente Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti e Marianne Peretti.

Apenas no Palácio Itamaraty podemos classificar as obras integradas em dois circuitos:

²⁶ Seleção de obras retiradas de: BRAGA et al, op. cit,1997; Ministério, 2009.

a) artistas que já haviam colaborado com Niemeyer, em Brasília ou projetos anteriores, cujas obras são as seguintes²⁷:

- **Meteoro**, de Bruno Giorgi, 1966-1967. Localização: espelho d'água. Descrição: escultura em mármore carrara executada em bloco único de mármore que pesa 4 toneladas. Compõe-se de cinco elementos com curvas conjugadas entre si que criam espaços vazios. Dimensão: 4 metros de diâmetro.
- **Parede de Mármore**, de Athos Bulcão, 1966. Localização: hall de recepção do andar térreo. Descrição: Parede com relevos em mármore branco, cuja textura é de trapézios verticais que se sucedem de forma ritmada.



Figura 2: Parede de Mármore, de Athos Bulcão, 1966.
Fonte: autor, 2017

- **Treliça**, de Athos Bulcão, 1967. Localização: segundo pavimento. Descrição: Treliça divisória composta por montantes verticais e de madeira intercalados por peças de ferro pintadas em vermelho, branco e preto, estabelecendo uma modulação variada. Dimensão: 4,44 x 22,40 metros.

²⁷ Dados retirados de: BRAGA et al, op. cit, 1997; Ministério, 2009.

- Sonho de Dom Bosco, de Alfredo Volpi, 1966. Localização: segundo pavimento. Descrição: composto por formas figurativas de arcos e triângulos em preto, branco e vermelho, dispersas sobre fundo azul. Dimensão: 3,36 x 4,65 m.



Figura 3: Sonho de Dom Bosco, de Alfredo Volpi, 1966.
Fonte: autor, 2017

- Vegetação do Planalto Central, de Roberto Burle Marx, 1965. Localização: terceiro pavimento, Sala Brasília. Descrição: Tapeçaria em lã. Dimensão: 4,15 x 2,50 m
- Duas amigas, de Alfredo Ceschiatti, 1967-1968. Localização: jardim do terceiro pavimento, Salão Nobre. Descrição: escultura em bronze fundido, patinado, polido e cinzelado. Dimensões: 2,55 x 1,27 x 0,58 m.

- Eva, de Alfredo Ceschiatti, 1965. Localização: jardim do terceiro pavimento, Salão Nobre. Descrição: escultura em bronze fundido, patinado, polido e cinzelado. Dimensões: 1,47 x 0,47 x 0,34 m.
- Mural em mosaico vitrificado, de Paulo Werneck, 1960 (data de acordo com Martins, 2008, p. 93). Localização: 8º andar do Anexo 1 (último andar), antigo restaurante e atual Departamento de Administração do MRE. (Rezende, 2018, p. 137)

A partir da existência prévia de parceria, pode-se supor que os artistas listados acima já transitavam ou possuíam vínculos com o círculo de arquitetura moderna carioca, detacadamente Roberto Burle Marx, Athos Bulcão, Paulo Werneck e Alfredo Ceschiatti. São eles os mais frequentes parceiros de Niemeyer em diversas obras, desde o Ministério da Educação e Saúde (1936-1947), no Rio de Janeiro, passando pelo conjunto da Pampulha (anos 1940), em Belo Horizonte, e outros edifícios em diversas escalas e programas.

b) artistas que até então não tinham trabalhado com o arquiteto e que não faziam parte de seu círculo profissional, cujas obras são as seguintes²⁸:

- Ponto de encontro, de Mary Vieira, 1969-1970. Localização: hall de recepção do andar térreo. Descrição: Escultura cinética composta por 230 placas de alumínio que se movimentam ao redor de um eixo apoiado em pedestal cilíndrico e criam configurações variadas. A escultura é circundada por 3 bancos executados em 18 blocos de mármore maciço. Dimensão: 1,60 x 1,00 x 0,28 m (desconsiderando-se os bancos).

²⁸ Dados retirados de: BRAGA et al, op. cit, 1997; Ministério, 2009.



Figura 4: Ponto de encontro, de Mary Vieira, 1969-1970.
Fonte: autor, 2017.

- Metamorfose, de Franz Weissmann, 1957-1958. Localização: Térreo. Descrição: Escultura em metal composta pela combinação de quadrados com círculos vazados interiormente que se repetem, lembrando uma coluna infinita. Dimensão: 2,54 x 0,99 x 0,67 cm.
- Revoada dos Pássaros, de Pedro Corrêa de Araújo, 1967-1968. Localização: terceiro pavimento, Sala Dom Pedro I. Descrição: lustre esculpido em bronze, prata, com cristais de rocha lapidados. É composto por enorme disco com 110 braços, 1500 kg e iluminado por uma única lâmpada de 1000 watts.
- Muro Estrutural, de Sérgio de Camargo, 1965-1966. Localização: subsolo, auditório. Descrição: relevo, blocos de concreto e tinta vinílica. Dimensão: 4,45 x 26 m.

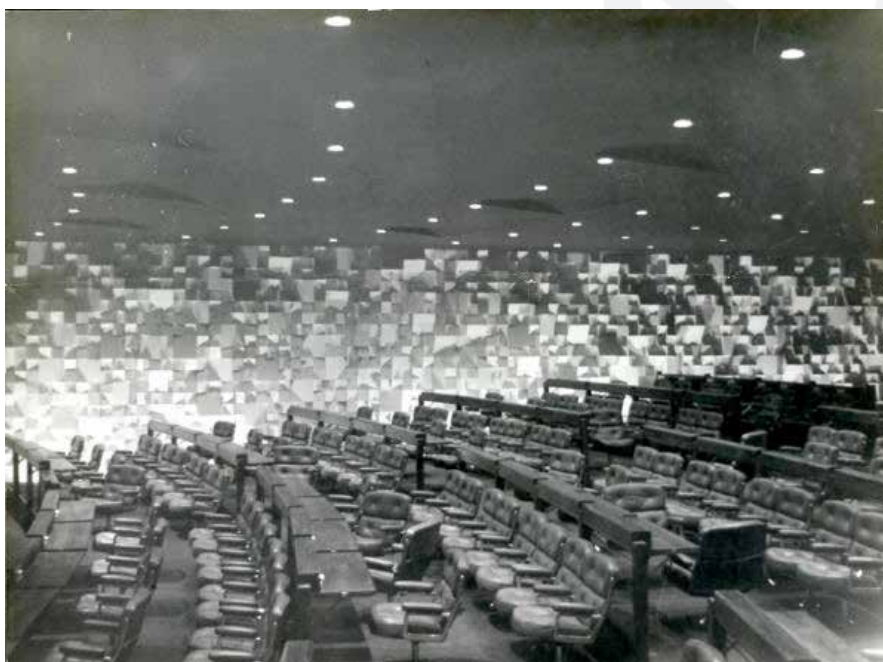


Figura 5: Muro Estrutural, de Sérgio de Camargo, 1965-1966.

Fonte: autor, 2017.

- Templo de Oxalá, de Rubem Valentim, 1977. Localização: subsolo, foyer do auditório. Descrição: Painel em madeira recortada e esmaltada de branco. Baseado na representação de objetos simbólicos retirados dos cultos afrobrasileiros. Dimesão: 3,30 x 13,45 m.
- Grande relevo branco, de Emanuel Araújo, sem data. Localização: subsolo, foyer do auditório. Descrição: Relevo em madeira pintada de branco. Dimensões: 2,70 x 11,17 m.
- Canto da noite, de Maria Martins²⁹, 1968. Localização: jardim do terceiro pavimento, Salão Nobre. Descrição: escultura em bronze polido, fundida em um bloco único de bronze, patinado em ouro amarelo e polido. Dimensões: 1,70 x 2,03 x 1,22 m.

²⁹ Maria Martins é autora da escultura do Rito dos Ritmos, do Palácio da Alvorada (1957-1958) em Brasília, projeto de Niemeyer. No entanto, não há registros de uma parceria ou colaboração entre artista e arquiteto. Aponta-se, inclusive, que a encomenda seria de Juscelino Kubistcheck no fim dos anos 1950. Ver: Maciel.

- Três jovens, de Lasar Segall, 1939. Localização: jardim do terceiro pavimento, Salão Nobre. Descrição: bronze, bloco único fundido com pátina. 155 x 83 x 73 cm.
- Nu deitado, de Victor Brecheret, 1940 (*circa*). Localização: jardim do terceiro pavimento, Salão Nobre. Descrição: Escultura em gesso patinado e polido. Doação da família do artista. Trata-se de molde da escultura em bronze localizada no Largo do Arouche em São Paulo, intitulada Depois do Banho. Dimensões: 1,30 x 2,75 x 0,65 m.

Por sua vez, há no Itamaraty artistas até então não vinculados ao grupo de Niemeyer, tais como os listados acima com suas respectivas obras. Pertencem, em sua maioria, a um circuito mais próximo de Murtinho e de um sistema de arte nascente no eixo Rio-São Paulo, como a Bienal de Arte de São Paulo, os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP.

Concebidas em um intervalo temporal praticamente idêntico (1965-1970)³⁰, as obras reunidas nos dois circuitos descritos acima permitem-nos operar na complexidade do tema da síntese das artes a partir da variedade de artistas, de gerações artísticas distintas e vinculados a grupos e temáticas diversos. Sobre associações artísticas, temos, por exemplo, Sérgio Camargo e Franz Weissman, próximos ao Grupo Neoconcreto carioca; Burle Marx, Athos Bulcão e Paulo Werneck, ligados ao circuito carioca de arquitetura; Alfredo Volpi, relacionado ao Grupo Santa Helena de São Paulo, Maria Martins, escultora em diálogo com os surrealistas e dadaístas europeus; Mary Vieira, com obra de caráter

³⁰ A obra Victor Brecheret é datada de 1940, a Lasar Segall é de 1939, a de Rubem Valentim é de 1977 e a de Emael Araújo não possui identificação de data. (Ministério, 2009). Essas três obras, mesmo não tendo sido adquiridas ou encomendadas no período da construção foram consideradas na análise em função da sua intensa relação com o edifício e com as outras obras selecionadas, tal como a proximidade com a de Sérgio Camargo no auditório, no caso de Araújo e Valentim; e com as esculturas do terceiro pavimento, no caso de Brecheret e Segall. Esta escultura foi doada pela Associação Cultural de Amigos do Museu Lasar Segall em 2001 (Ministério, op. cit., p. 96); a de Brecheret foi doada em 1982 pela família do artista. (Pellegrini, 2000, p. 178)

cinético; Emanuel Araújo, com obras que discorrem sobre questões político-culturais da herança africana no país.

O Palácio Itamaraty nos aponta o lugar em que a prática da obra de arte integrada à arquitetura atuou na capital federal – e inclusive em um panorama nacional da arquitetura – em sua forma mais ampla, dados o número e a diversidade de artistas e obras. Ele se torna assim um dos objetos mais complexos para entender a relação entre arte e arquitetura modernas brasileiras, permitindo-nos destacar o Palácio de outros edifícios modernos anteriores e contemporâneos a ele, afastando um sentido único do que seria a imagem do moderno nacional brasileiro.

Assim, desponta como um momento de clivagem ou ruptura das práticas da relação entre arte e arquitetura no Brasil, que teve o Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema, no Rio, como modelo e fonte recorrente dos estudos historiográficos. A atuação de Murtinho no Itamaraty indica, além disso, a emergência das questões curatoriais, museológicas e do sistema de arte que então surgia, sobretudo em São Paulo e Rio, mas com um braço em Brasília, colocando o edifício e suas obras no vértice das questões levantadas neste artigo.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia citada

Alves, Leandro Leão. “Discursos e obras de síntese das artes na América Latina: dos anos 1930 à construção de Brasília”. In: Anais do Seminário Internacional Brasil-Argentina-México / A circulação das ideias na América Latina: o Moderno na Arquitetura e Urbanismo. Uberlândia: UFU, Fapemig e FAUeD; 2012.

_____. “Moderno e múltiplo: o Palácio Itamaraty no debate da[s] síntese[s] das artes”. In: Anais do 12º Docomomo Brasil. Rio de Janeiro: Docomomo Brasil; 2017.

- Aquino, Flávio. Manchete, “O nôvo lago dos cisnes”. Fotos de Roberto Stuckert. Rio de Janeiro, 11/03/1967, p. 17
- Barroso, Gustavo, História do Palácio Itamaraty. Rio de Janeiro: MRE; MHD; Seção de Publicações; 1968.
- Braga, Andréa da Costa; Falcão, Fernando A. R. Guia de urbanismo, arquitetura e arte de Brasília. Brasília: Fundação Athos Bulcão; 1997. p. s/n.
- Bitterman, Eleanor. Art in Modern Architecture. Nova York: Reihhold Publishing Corporation; 1952
- Bruand, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva; 1981.
- Bulcão, Athos. Depoimento – Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal; 1988.
- Campos, Maria Cristina André Campos. Memória urbana: mural moderno em São Paulo. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, janeiro de 2001.
- Comas, Carlos Eduardo. “Parallel lives: transparent sculptures, porous architecture”. In: Docomomo Journal, no. 42, verão 2010. Barcelona: Docomomo Internacional, pp. 56-65.
- Conduru, Guilherme Frazão. O Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty: história e revitalização. Brasília: FUNAG; 2013.
- Correio Braziliense, “Itamarati em Brasília: a sala de visitas do Brasil”, Brasília, terça-feira, 12/02/1966, 1º caderno, p. 3.
- Costa, Lucio. “A crise na Arte Contemporânea”. In: Arquitetura Contemporânea (revista bienal). Rio de Janeiro, agosto setembro 1953.
- Costa, Lucio. “O arquiteto e a sociedade contemporânea”. In: COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes; 1995.
- Costa, Lucio. Sobre arquitetura. Porto Alegre: Centro dos estudantes universitários de arquitetura; 1962.
- Crespo, Flávia Ribeiro. O Itamaraty da cultura brasileira: 1945-1964. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas; 2006.
- Cunha, Ari. Correio Braziliense, “Visto, lido e ouvido”, Correio Braziliense, Brasília, quinta-feira, 12/02/1966, 1º caderno, p. 3.
- Damaz, Paul. Art in European architecture: synthèse des arts. New York: Reinhold Publishing Corporation; 1956.

- Damaz, Paul. *Art in Latin American Architecture*. New York: Reinhold Publishing; 1963.
- "Exterior acaba casa em setembro". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, sábado, 18/01/1964, 1º caderno, p. 12.
- Farias, Agnaldo. "Athos Bulcão – o inventor discreto". In: *Pensar Athos: olhares cruzados – VI Fórum Brasília de Artes Visuais*. Brasília: Fundação Athos Bulcão; 2010.
- "Flashes do Planalto", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, sexta-feira, 17/03/1967, 2ª seção, p. 3.
- Frampton, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes; 1997.
- Gorelik, Adrian. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2005.
- Hitchcock, Henry-Russel. *Painting Toward Architecture*. Nova York: Duell, Sloan and Pearce; 1948.
- Inventário do conjunto da obra de Athos Bulcão em Brasília: 1957-2008. *Inventário de Bens Móveis e Integrados (INBMI)*. Arquivo da Superintendência do Iphan do Distrito Federal, Brasília; 2009.
- Katinsky, Júlio Roberto. *Brasília em três tempos*. Rio de Janeiro: Revan; 1991.
- Lima, Carlos Magalhães de. *Modernidades brasileiras: a obra de Milton Ramos*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade de Brasília, Brasília; 2008.
- Lourenço, Maria Cecília França. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 1999.
- Lourenço, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo, HUCITEC/EDUSP; 1995.
- Martins, Carlos. *Paulo Werneck: muralista brasileiro*. Rio de Janeiro: Paço Imperial; 2008.
- Martins, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma análise da constituição do discurso moderno no Brasil. A obra de Lucio Costa 1924-52*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo; 1987.
- Mendes, Manuel. *O cerrado de casaca*. Brasília: Thesaurus; 1995.
- Ministério Das Relações Exteriores. *Relatório 1959. Seção de Publicações do Serviço de Documentação*: Rio de Janeiro; 1959.

- Ministério das Relações Exteriores. Relatório 1960. Seção de Publicações do Serviço de Documentação: Rio de Janeiro; 1960.
- Murtinho, Waldimir do Amaral. Depoimento - Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990. MURTINHO, 1990.
- Pellegrini, Sandra Brecheret (org.). Notícias de Brecheret. São Paulo: S. B. Pellegrini; 2000.
- Relatório Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, nº17. Rio de Janeiro, janeiro de 1959.
- Rezende, Suzanna. Paulo Werneck: a produção mural e a arquitetura moderna brasileira. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP); 2018.
- Rossetti, Eduardo Pierrotti; Ramos, Graça. Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia (coleção memória). Brasília: ITS; 2017.
- Silva, Joana Mello de Carvalho. “Um canteiro de experimentações: o Ceplan e a Unidade de Vizinhança de São Miguel”. In: Luis et all. Profesionales, expertos y vanguardia: la cultura arquitectónica del Cono Sur: Actas Seminario Internacional. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario; 2018, pp. 86-91
- Wisnik, Guilherme. “Itamaraty”. Arquitetura e Urbanismo, ano 8, no. 226, janeiro 2013, p. 37.
- Zanini, Walther (org.). História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles; 1983.

Fontes eletrônicas e sites

- “Olavo Redig de Campos”. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa506177/olavo-redig-de-campos>>. Acessado em: 15/01/2019. Verbetes da Enciclopédia.
- Arquivo Público do Distrito Federal. Wladimir Murtinho. Disponível em <<http://www.arpdf.df.gov.br/wladimir-do-amaral-murtinho/>>. Acessado em: 12/01/2019.
- Forte, Graziela Naclério. “A arte de Tuni Murtinho”. Disponível em: <https://www.academia.edu/7564809/A_Arte_de_Tuni_Murtinho> Acessado em: 01/02/2019
- Grafenei; Heitor. “Dois palácios em três tempos”. Disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/expo-desenhando/18637-dois-palacios-em-tres-tempos>>. Acessado em 15/01/2019.>

Maciel, Nahima. Estudo para o Alvorada: pequena escultura de Maria Martins pode ser único estudo de peça do palácio. Correio Braziliense. Disponível em <<http://especiais.correio braziliense.com.br/estudo-para-o-alvorada>>. Acessado em 01/02/2019.

Nassif, Luís. “Banqueiro foi personagem do século 20” [sobre Walther Moreira Salles]. Folha de S. Paulo, São Paulo, quarta-feira, 28/02/2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi2802200116.htm>> Acessado em: 15/01/2019.)

Ricupero, Rubens. “Uma história de amor”. Folha de S. Paulo, 22/12/2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi2212200207.htm>> Acessado em 01/12/2018.



**A noção de artistas-curadores na
33^a Bienal de São Paulo: os artistas
em histórica negociação com as
instituições culturais**

*La noción de artistas-curadores en la 33^a
Bienal de São Paulo: los artistas
en histórica negociación
con las instituciones culturales*

*The idea of artists-curators at the 33rd
Bienal de São Paulo: artists in historical
negotiation with cultural institutions*

Carolina Ruoso

UFMG, Belo Horizonte, Brasil. carol@ruoso.com

Rita Lages Rodrigues

UFMG, Belo Horizonte, Brasil. ritalagesrodrigues@gmail.com

Daniela Fernandes Barbora

UFMG, Belo Horizonte, Brasil. danielalfbarbosa@gmail.com

Luise Soares Pereira de Souza

UFMG, Belo Horizonte, Brasil. luise.soares@gmail.com

Luíza Bernardes de Matos Marcolino¹

UFMG, Belo Horizonte, Brasil. luizabmmarcolino@gmail.com

¹ Este artigo foi desenvolvido em processo de construção coletiva, posto que a pesquisa Teorias e Metodologias em Curadoria de Exposições tem perfil colaborativo. O artigo é resultado de um processo de pesquisa de campo realizado por todas as autoras na 33ª Bienal de São Paulo, as autoras realizaram uma primeira visita que durou dois dias [8h – 19h], realizamos conversas com os artistas-curadores e com o curador da Bienal Gabriel Perez-Barreiro. Depois, algumas das pesquisadoras retornaram à Bienal em novembro. Todo o processo da pesquisa, da investigação à análise, é colaborativo, assim como, o artigo que foi desenvolvido em co-autoria.

Resumo

Neste artigo, situamos na História da Arte o debate artista-curador, a partir dos acontecimentos em torno da proposta de criação de um Museu de Artistas Vivos na França para então abordamos como, em meados do século XX, com o nascimento da profissão de curador de exposições, os artistas passam a questionar o papel do curador como mediador entre artistas e público. Com essa apresentação histórica sobre a presença de tal debate nos mundos da arte, pretendemos situar a perspectiva apresentada na curadoria da 33ª Bienal de São Paulo ao longo dessa relação entre os artistas e as instituições culturais, em especial os museus de arte. Uma vez que este artigo integra uma pesquisa mais ampla a respeito de teorias e metodologias de curadoria de exposição, aprofundaremos nossa reflexão a respeito das definições que circularam na imprensa nacional e internacional a respeito do modelo proposto por Gabriel Pérez-Barreiro. A reflexão foi feita a partir deste corpus documental. Não foram abordados somente os textos da assessoria de comunicação, mas também conteúdo elaborado para as redes sociais, textos de catálogos e o material educativo produzidos pela equipe da 33ª Bienal de São Paulo, assim como as reportagens, matérias de jornalismo cultural e textos de crítica de arte que circularam nacional e internacionalmente sobre a exposição. Para desenvolver essa análise temos como referência o pensamento de Howard Becker, Jérôme Glicenstein, J. Pedro Lorente, entre outros autores.

Palavras-Chave: Artista-curador. Curador-facilitador. História da Curadoria de Exposições. História das Exposições e Bienais de Arte.

Resumen

En este artículo situamos en la Historia del Arte el debate entre artista – curador, en primer lugar, a partir de los acontecimientos alrededor de la propuesta de creación de un Museo de Artistas Vivos en Francia, y posteriormente abordamos cómo, a mediados del siglo XX con el nacimiento de la profesión de curador de exposiciones, los artistas pasan a cuestionar el papel del curador como mediador entre artistas y público. Con esta presentación histórica sobre la presencia de este debate en los mundos del arte, pretendemos situar la perspectiva presentada en la curaduría de la 33ª Bienal de São Paulo a lo largo de esa relación entre los artistas y las instituciones culturales, en especial los museos de arte. Ya que este artículo hace parte de una investigación más amplia sobre teorías y metodologías de curaduría de exposiciones, profundizaremos en nuestra reflexión respecto a las definiciones que circularon en la prensa nacional e internacional respecto al modelo propuesto por Gabriel Pérez-Barreiro. La reflexión fue realizada a partir de este conjunto documental. Fueron abordados no solamente los textos de la asesoría de comunicación, sino también contenido elaborado para las redes sociales, textos de catálogos y el material educativo, todos estos producidos por el equipo de la 33ª Bienal de São Paulo; así como los reportajes, las noticias de

prensa cultural y los textos de crítica que circularon nacional e internacionalmente sobre la exposición. Para desarrollar este análisis, tuvimos como referencia el pensamiento de Howard Becker, Jérôme Glicenstein, J. Pedro Lorente, entre otros autores.

Palabras-Clave: Artista – curador. Curador – facilitador. Historia de la curaduría de Exposiciones. Historia de las Exposiciones y Bienales de Arte

Abstract

In this paper we lay the debate between artist and curator in the framework of Art history: firstly based on the events stemming from the proposal for the creation of a Museum of Live Artists in France, and then on how, in the middle of the XX century, with the origin of the profession of the exhibition curator, the artists start to question the role of the curator as a mediator between artists and the public. With this historical presentation on the presence of this debate in the art worlds, we intend to situate the perspective presented in the curatorship of the 33rd Bienal de São Paulo along the relationship between artists and the cultural institutions, especially the art museums. As this paper is part of a broader research on theories and methodologies of exhibition curatorship, we develop further our discussion on the definitions that were found in the national and international press on the model proposed by Gabriel Pérez-Barreiro. This analysis was done based on this documentary corpus. Not only have we approached the textual content published by the organization of 33ª Bienal de São Paulo, but also articles from cultural journalism sources and art critics that went through the national and international medias. To develop this analysis, we have as reference Howard Becker, Jérôme Glicenstein, J. Pedro Lorente, among others.

Keywords: *artist-curator, curator-facilitator, history of exhibition curatorship, history of exhibitions, art biennials*

INTRODUÇÃO

Os processos de musealização da arte nos tempos atuais precisam considerar as relações entre públicos, artistas e a História da Arte, de acordo com Elisa Noronha de Nascimento (2015). Segundo a autora, a História da Arte não deve ser o pensamento hegemônico na construção dos critérios de valorização dos bens culturais enquanto patrimônios locais, nacionais ou internacionais. A Museologia investiga, portanto, as metodologias de trabalho das memórias, entre as quais, as curadorias de exposição, e assim se interessa por compreender o papel dos artistas enquanto curadores de exposições uma vez que a participação dos mesmos orienta a respeito dos processos de musealização contemporâneos. Consequentemente, para a História da Arte, faz-se necessário desenvolver pesquisas sobre a história das exposições com foco na atuação dos curadores para que possamos compreender como, ao longo do tempo, nos mundos das artes, aconteceram as negociações entre artistas e instituições culturais, artistas e curadores, entre outros profissionais que atuam como membros cooperadores nos mundos da arte.

Esta pesquisa acontece em âmbito interdisciplinar, aproximando perspectivas da Museologia e da História da Arte, e este estudo de caso sobre a experiência

da 33ª Bienal de São Paulo faz parte de uma pesquisa mais abrangente sobre Teorias e Metodologias de Curadorias de Exposição² composta por quatro linhas de investigação: 1. História das exposições, curadorias; 2. Redes de curadores de exposições no Brasil³, processos formativos; 3. Estudo de caso, 33ª Bienal de SP e; 4. Metodologias participativas em curadoria de exposição.

MUSEUS DOS ARTISTAS VIVOS: O PAPEL HISTÓRICO

DOS ARTISTAS NA MUSEALIZAÇÃO

Para compreendermos a construção do termo artista-curador, decidimos trazer para este artigo uma reflexão a respeito da relação dos artistas com as instituições culturais, uma abordagem da História Cultural e Social da Arte que nos permitirá analisar a importância do papel dos artistas como mobilizadores das ações de musealização ao longo da história da modernidade. Até o século XIX, os processos de colecionamento de bens culturais, entre eles as peças artísticas, eram especialmente dedicados aos artistas já consagrados, que conquistavam um lugar no Louvre somente após a morte. O Louvre aqui representará este lugar de negociação dos mundos da arte, estruturado através do diálogo entre a direção do museu e as diferentes demandas dos artistas que frequentam as salas de exposição e os artistas que participam do Salão⁴. De acordo com Claire Dupin de Beyssat (2017), o Museu do Louvre exercitou o

² Pesquisa com financiamento do edital 11/2017 ADRC - Programa Institucional de Auxílio à Pesquisa de Docentes Recém-Contratados ou Recém-Doutorados da Universidade Federal de Minas Gerais. E esta pesquisa está vinculada ao Grupo de pesquisa ESTOPIIM da UFMG, Núcleo de estudos interdisciplinares do Patrimônio Cultural.

³ Agradecemos ao Gabriel Perez-Barreiro, todos os artistas-curadores e equipe da 33ª Bienal de São Paulo, pela generosa disponibilidade para o diálogo e pela colaboração prestada à todas nós pesquisadoras deste projeto.

⁴ A nomeação Salão de Artes faz referência ao *Salon carré*, o Salão quadrado ou a Grande Galeria no Louvre, construída por Le Vau, na ala leste da Grande Galeria, em 1661. O Salão de Artes é uma exposição realizada sazonalmente e que acontece por tempo determinado. A seleção das obras que integram a exposição acontece através de uma comissão de jurados, atualmente são curadores de arte. A função social de um Salão de Arte é comunicar à sociedade a produção contemporânea e integrar os artistas aos mundos da arte.

diálogo com os artistas, em primeiro lugar, por possuir na sua missão um compromisso com a complementação da formação dos artistas que estudavam na Escola de Belas Artes e, depois, pela sua disposição em autorizar a abertura do Louvre aos artistas copistas, através da organização do tempo reservado a estes trabalhos, abrindo o museu em horário específico para este público.

Ainda segundo a autora, os artistas eram um público privilegiado do Louvre e disputavam o espaço das salas de exposição com as exposições do Salão. Havia uma tensão entre os artistas que desejavam realizar um trabalho a partir do acesso aos chamados grandes mestres da arte e os artistas que desejavam ter espaço para expor suas próprias obras. Nessa disputa, o salão “livre”, criado em 1791, cresce em número de artistas e passa a ocupar ainda mais salas do Louvre. Em 1848, o salão ganha um espaço nos jardins do *Palais Royal*. Essas negociações apresentadas por Claire Dupin são importantes para compreendermos o papel dos artistas nos processos de musealização na medida em que reivindicam seus lugares de exposição no museu, considerando o papel do Salão na produção de reconhecimento nos mundos das artes. Devido aos movimentos criados pelos artistas, o século XIX será também o momento de elaboração de um museu dedicado aos artistas vivos, o Museu do Luxemburgo, criado em 1815.

A função do Museu do Luxemburgo é explicada por Beyssat (2017, p.11):

Au vu de ses règlements et de son organisation administrative, le musée du Luxembourg semble avoir été pensé comme un intermédiaire entre le Salon et le Louvre : sa fonction est d'accueillir les œuvres des artistes de l'époque jusqu'à leur mort, avant qu'elles ne soient transférées au musée du Louvre. Le musée se trouve ainsi à cheval entre deux administrations : son personnel et ses salles dépendent de la Chambre des Pairs, tandis que les œuvres qu'il expose appartiennent aux collections royales, à l'instar de celles du Louvre.⁵

⁵ Em vista de seu regulamento e de sua organização administrativa, o museu do Luxemburgo parece ter sido pensado como um intermediário entre o Salão e o Louvre: sua função foi acolher as obras de artistas da época até a sua morte, antes que elas fossem transferidas ao museu do Louvre. O museu se encontra assim dividido entre duas administrações: a sua equipe própria e

Então, esse museu que funcionava como intermediário precisou pensar em um modo de aquisição e salvaguarda para valorização dos artistas vivos que ainda não haviam conquistado a consagração máxima dos mundos da arte naquele momento: após a morte, a passagem para as coleções do Museu do Louvre. O papel desses artistas foi fundamental para a conquista desse lugar de exposições — quanto mais artistas participavam dos salões, mais necessária era a demanda por um museu dos artistas vivos. Essa experiência nos mostra que o papel das instituições culturais junto aos artistas era também revisitado, avaliado e modificado de acordo com a necessidade de alterações das convenções e código estabelecidos entre os membros cooperadores dos mundos da arte, segundo os argumentos de Howard Becker (2010).

De acordo com Jesus Pedro Lorente, o Museu de Luxemburgo, como o primeiro museu dos artistas vivos, foi um lugar de permanente presença dos monarcas que, enquanto colecionadores, possibilitaram que a aquisição de peças artísticas pelo museu, caracteristicamente muito conservador, fosse complementada, apesar do rechaço, pelos pioneiros da arte moderna, que não foram, portanto, completamente ignorados (LORENTE, 2008, p.47). O Museu de Luxemburgo, para Lorente, era um instrumento político de propaganda do papel do chefe de Estado enquanto mecenas das artes. Como era um museu de passagem, as obras adquiridas eram posteriormente selecionadas para ganharem as salas do Louvre ou outros museus da França, visto que em sua maioria eram de artistas franceses, de modo que as ações dos monarcas produziam uma propaganda que tinha efeito, prioritariamente, no presente, mas não como monumento a sua memória. Ainda acrescentamos que, segundo Lorente (idem), o Museu de Luxemburgo serviu de modelo para outros museus de artistas vivos criados posteriormente, durante todo o século XIX e nas primeiras décadas do século XX, até que o Museu de Arte Moderna de Nova York se tornasse o modelo de referência e, de uma certa maneira, fazendo de Nova York uma capital museal.

as suas salas dependentes da *Chambre de Pairs* (Câmara dos Pares), ao passo que as obras que ele expõe pertencem às coleções reais, a exemplo daquelas do Louvre. (tradução nossa)

Nossa intenção é compreender, neste momento, o papel dos artistas como negociadores nas instituições culturais, apresentando debates a respeito dos seus lugares de participação nos museus. Neste sentido, com relação ao papel do MoMA, não nos interessa abordar o processo de sua formação. Nos interessa, antes, destacar o surgimento da profissão de curador de exposições e seu diálogo com os artistas. Então, começaremos a pensar o MoMA a partir das críticas a este modelo que inspirou a criação de Museus de Arte Moderna nos mundos da arte, incluindo os Museus de Arte Moderna brasileiros, formados na primeira metade do século XX.

CUBO BRANCO E FUNÇÃO DE ATELIÊ: NEGOCIAÇÕES ENTRE ARTISTAS E CURADORES DE EXPOSIÇÕES

No século XX, o MoMA não apenas será uma referência internacional para os processos de criação de museus de arte moderna no mundo como também, de acordo com Lorente:

Es difícil precisar si el MoMA impuso esse concepto de modernidade en los Estados Unidos de America y el resto del mundo occidental o si fue el triunfo de dicha modernidade artística lo consagró al MoMA como paradigma museístico mundial; pero, en todo o caso, su visión del arte moderno se convirtió a mediados del siglo XX en el nuevo canon internacionalmente imitado (Lorente, 2008, p.145)⁶

Deste modo, o desenvolvimento da noção de arte moderna impõe-se neste contexto na medida em que antes as classificações nos museus dividiam os objetos expostos entre antigos ou históricos, produzindo uma organização cronológica da narrativa curatorial. Assim, Alfred Barr, ao situar os artistas do século XIX como ponto de partida das coleções do MoMA, definirá que a arte moderna deu ao museu um desprendimento com o passado e uma

⁶ É difícil determinar se o MoMA impôs este conceito de modernidade nos Estados Unidos da América e no resto do mundo ocidental ou se foi o triunfo da dita modernidade artística que consagrou o MoMA como paradigma museológico mundial; mas, em todo caso, sua visão da arte moderna se converteu em meados do século XX no novo cânone internacionalmente imitado (tradução nossa)

aproximação bem mais ativa com os processos criativos produzidos daquele ponto em diante. O MoMA, com sua porta giratória colocada no nível da rua, suas paredes que permitem a qualquer um que passe observar o que acontece no espaço interior, cria também uma atmosfera de intimidade — segundo Lorente (idem, p.190), “el confrontamiento de tú a tú entre espectador y obra de arte, sin nada más que reclame su atención dentro del campo visual”⁷, a teoria curatorial do cubo branco.

Ao mesmo tempo em que se desenvolve essa perspectiva curatorial que conhecemos como cubo branco, surge, a partir de meados do século XX, a profissão do curador independente ou curador-autor de exposições. A principal característica dessa profissão será a assinatura da narrativa expositiva elaborada no museu, pois, até então, essa narrativa curatorial era assinada pela instituição cultural, de forma que o nome *commissaire*, em francês, era dado àquele para quem era delegada a organização da exposição. De acordo com Jérôme Glicenstein (2009, p.17), os curadores passaram a ser reconhecidos na medida em que foram responsabilizados pela narrativa curatorial das exposições, momento também em que se distinguia o trabalho do designer de exposição, próprio da expografia, e do curador como atividades especializadas.

A teoria do cubo branco será muito importante na construção dessa separação do fazer criativo do artista do fazer racional do curador, aquele que produz uma reflexão conceitual separada dos afetos que são considerados, neste contexto, próprios ao processo criativo do artista. Assim, a fabricação da História da Arte não será mais responsabilidade apenas da razão do Estado Moderno, da Nação e suas instituições culturais (Poulot, 1997); o curador assina a responsabilidade e passa a ocupar o lugar de mediador entre a História da Arte como patrimônio cultural da nação, os públicos e os artistas (Glicenstein, 2009, p.17). Entretanto, precisamos pontuar que o curador, ao

⁷ O confronto tu a tu do espectador com a obra de arte, sem nada mais que exija atenção dentro do seu campo visual. (tradução nossa)

trabalhar com a perspectiva curatorial do cubo branco, desenvolve uma mediação que garante a manutenção da hegemonia e do cânone da História da Arte nos processos de musealização, tratando o público como um espectador que necessita ser educado e o artista como o gênio que merece estar isolado na sua grandeza, intocável, inacessível; estando ambos, portanto, distanciados da elaboração conceitual da narrativa curatorial, de forma que o público possa contemplar o artista.

Para Glicenstein (2015, p.59-60), o cubo branco recebeu três tipos de críticas. A primeira crítica, elaborada por O'Doherty, compara-o com espaços religiosos, separados do mundo, onde a contemplação é a única via possível de mediação a partir de um processo de absorção sem comunicação. A segunda está relacionada ao interesse mais expresso do mercado das artes: o isolamento da obra de arte na luz do branco o coloca em uma vitrine, sendo apresentado como joia rara, pronta para ser vendida. Essa separação também cria uma hierarquia entre as obras selecionadas através da sua disposição no espaço, reforçando a ideia de que há um valor absoluto nas artes e estabelecendo, portanto, as regras de normatização da arte. A terceira crítica, relacionada ao valor absoluto da arte e à produção de sua hierarquização, está fundamentada na neutralidade, que sugere uma padronização do gosto e do olhar do público, assim como do processo criativo dos artistas.

A perspectiva elaborada a partir do MoMA não ficou restrita aos museus de arte, ela também ganhou espaço nos Salões de Arte nas Bienais de Arte e na Documenta de Kassel, por exemplo. Estamos nos referindo aqui às noções de arte moderna e contemporânea, ao modelo de curadoria de exposições e, sobretudo, à teoria do cubo branco. Com o nascimento da profissão do curador independente, esses grandes eventos de arte passam a ser um lugar de visibilidade desses novos profissionais, que desenvolvem uma atuação além das tarefas específicas muito próprias ao modelo anterior, o júri. A socióloga da arte Cristiana Tejo, ao referir-se à prática curatorial de Aracy Amaral (2017, p.132), a curadoria se relaciona à concepção da exposição enquanto uma narrativa curatorial, fundamentada

em um argumento que sustenta conceitualmente as escolhas da comissão de curadores ou do curador, ou seja, não seleciona a obra de arte pela obra de arte, pois ela precisa estar integrada ao conceito da narrativa curatorial. E, ainda, amplia as ações de mediação cultural⁸ sugerindo convidados especializados para a realização de seminários, que contextualizam a proposta curatorial para públicos especializados: estudantes, professores do campo das artes, artistas, críticos de arte, entre outros.

Nestes contextos, tanto nos museus de arte como nos salões e bienais de arte, a relação entre artistas e curadores foi tecida na arena política, pois, historicamente, os artistas traziam uma experiência de organização e montagem de exposições, dessa forma, em muitos casos, colaboraram efetivamente na produção de eventos, como podemos citar o exemplo da primeira Bienal de São Paulo. A partir de então, considerando a marcante presença de artistas em processos expositivos, os curadores procuraram demarcar as diferenças entre os trabalhos realizados, negociando, em um primeiro momento, justamente com o argumento da neutralidade. Na medida em que os conflitos entre artistas e curadores se amplificam com uma diversidade de críticas apresentadas, os curadores passam a defender em seus projetos pesquisas específicas e um ponto de vista reflexivo a respeito de uma determinada temática que norteia a narrativa curatorial. Sendo assim, os curadores não estariam à serviço dos artistas, mas de suas próprias intenções, afirma Jérôme Glicenstein (2015, p.44).

Se os curadores têm as suas pesquisas específicas para desenvolver em âmbito curatorial, os artistas também desejam pensar os museus como lugares de criação sem a necessidade da mediação do curador. Assim, o artista Daniel Buren publicou, em 1979, o artigo *Função de Atelier*, onde apresentou uma crítica à dependência do artista em relação ao curador e propôs que o artista fizesse do museu seu ateliê de criação. Partindo dessa prática, a exposição

⁸ Nos referimos aqui à concepção ampliada de mediação cultural: todas as ações de comunicação programadas com o objetivo de garantir o acesso à cultura.

seria resultado de um ateliê *in situ*, ou de uma residência artística, como nomeamos as exposições que resultam da experiência ou da vivência do artista no museu. Esse debate proposto por Daniel Buren foi retomado na Documenta dos anos 2000, pelo curador Jens Hoffmann. Na ocasião, ele elaborou um questionário e convidou alguns artistas para responder se a próxima documenta deveria ser curada por um artista. O projeto “The next Document should be curated by an artist” foi publicado pela Flux tanto online quanto por meio de uma publicação impressa que resultou em importante debate entre artistas e curadores, dentro do qual, entretanto, segundo Glicenstein (2015, p.49), muitos dos comentários tinham viés metodológico.

Daniel Buren estava entre os artistas convidados por Hoffmann, assim como Ricardo Basbaum, que então publicou o célebre texto onde expõe suas ideias a respeito do artista-etc, traduzido para o português em 2005, por Rodrigo Moura. Citamos o texto de Ricardo Basbaum:

ADVERTÊNCIA:

Atenção para esta distinção de vocabulário:

(1) Quando um curador é curador em tempo integral, nós o chamaremos de curador-curador; quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel como curador, escreveremos ‘curador-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias, tais como curador-escritor, curador-diretor, curador-artista, curador-produtor, curador-agenciador, curador-engenheiro, curador-doutor, etc);

(2) Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc);

A sugestão do artista foi acompanhada, na publicação, por uma resposta do curador Jens Hoffmann. A proposta do artista-etc, segundo Hoffmann, não está restrita apenas ao artista-curador e, portanto, envolve toda a complexidade de um evento como a Documenta, ou talvez, como uma Bienal. Uma das observações apresentadas pelo curador é a possibilidade de mudança

que a ideia do artista-etc apresenta na relação com o público. Considerando, então, esse debate como um conjunto de reflexões a respeito do que seria um artista-curador, analisaremos o diálogo realizado na imprensa brasileira e internacional sobre a 33ª Bienal de São Paulo, assim como analisaremos os dados da pesquisa de campo realizada pelas autoras deste artigo em visitas à 33ª Bienal de São Paulo, entre os meses de setembro e novembro de 2018. Essas análises pretendem compreender em que contextos aparecem uma ou várias definições de artista-curador e buscam compreender os trânsitos possíveis entre a Função de Ateliê e o Artista-etc.



*Imagem 1: Obra da exposição do artista-curador Antonio Ballester Moreno
Fonte: Iago Oliveira*

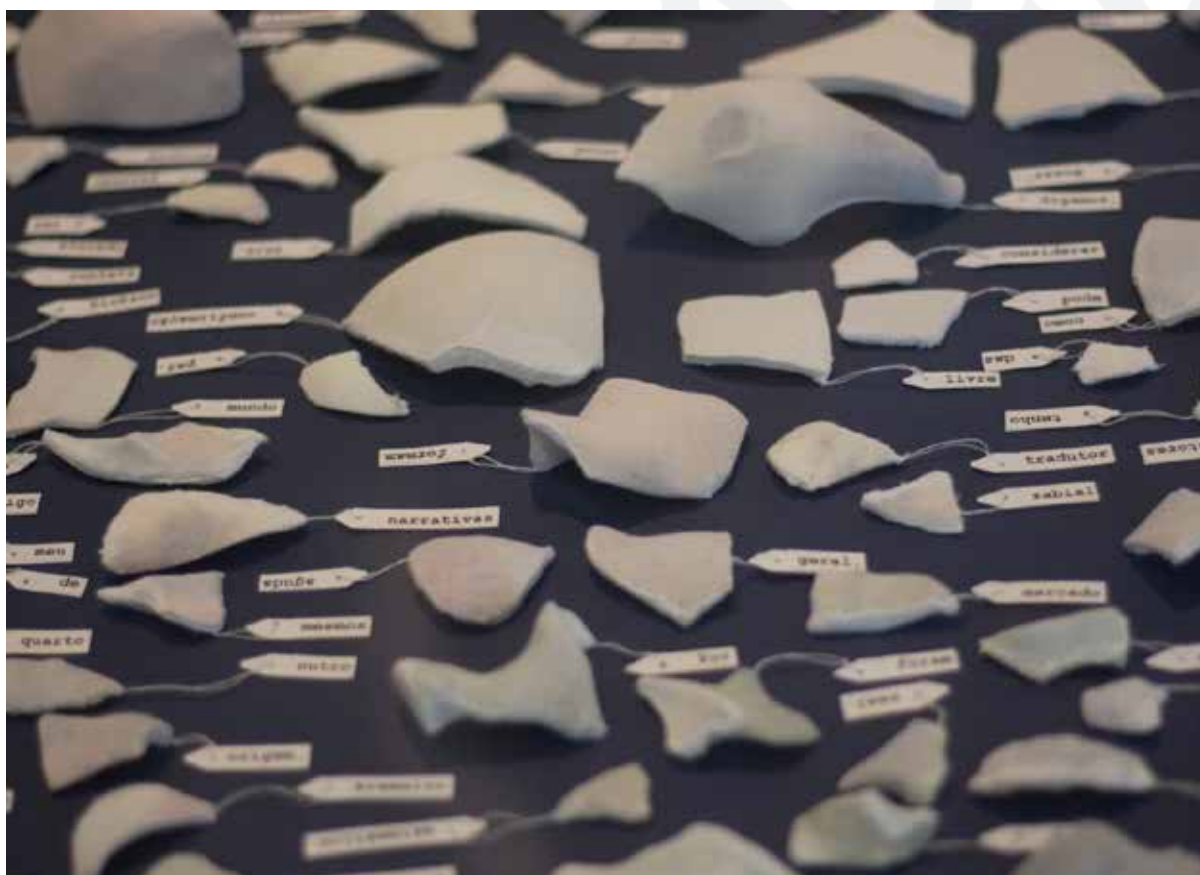
A NOÇÃO DE ARTISTA-CURADOR NA 33ª BIENAL DE SÃO PAULO: EXERCÍCIO DE DEFINIÇÃO

A 33ª Bienal de São Paulo foi a primeira Bienal de Artes a fazer uso do termo artista-curador, mas, como vimos, este é um debate que se inicia em meados do século XX, com uma demanda dos artistas por ocupar estes lugares, pelo poder

de decisão sem a intervenção ou mediação do curador. Gabriel Perez-Barreiro propôs uma curadoria compartilhada⁹ com sete artistas-curadores dividindo o espaço, a autoria e, portanto, o lugar de fala na construção na narrativa curatorial da exposição. Entendemos que curadoria compartilhada acontece quando o curador compartilha parte do espaço disponibilizado pela instituição com outros atores (Ruoso, 2019). Para desenvolver esse processo, Gabriel criou uma metodologia estabelecendo regras específicas que nortearam seu trabalho, entendido a partir do papel de curador-facilitador que articula todos os artistas-curadores convidados, nomeando este método de curadoria híbrida. Nosso artigo não pretende discutir a aplicação desse método, estamos interessadas, neste momento, na definição de artista-curador.

Do momento do anúncio de seu nome para curador da 33ª Bienal de São Paulo até o momento da abertura, o termo artista-curador ganhou cada vez maior evidência nas ações de comunicação da Bienal. Nesse sentido, entendemos que na medida em que a Bienal desenvolve a pesquisa curatorial, a noção de artista-curador é elaborada. Gabriel Pérez-Barreiro, no seu papel de curador-facilitador, desenvolve essa definição tanto através da experiência de diálogo e articulação com os artistas-curadores quanto no ato de construir os textos de comunicação da Bienal. Entendemos que a ideia de artista-curador não estava pronta no momento em que o Pérez-Barreiro apresentou o seu projeto à Fundação Bienal de São Paulo.

⁹ Utilizamos a expressão curadoria compartilhada para definir uma metodologia participativa de curadoria de exposição. Esta metodologia se diferencia da perspectiva colaborativa, por exemplo. Vamos repetir o adjetivo por entendermos que há uma necessidade de explicação do método.



*Imagem 2 Obra da exposição da artista-curadora Claudia Fontes
Fonte: Iago Oliveira*

As próprias regras estabelecidas pelo curador-facilitador possibilitaram que, ao longo do processo, a definição do papel do artista-curador fosse elaborada. Por exemplo, pensemos na regra que obrigava o artista a expor também a sua própria obra: o fato de o artista estar integrado à narrativa curatorial através da sua obra impede ao artista o exercício do distanciamento ou da pretensa neutralidade que nos referimos ao explicarmos a teoria do cubo branco — o artista, ao integrar a sua obra, deixa-se afetar e se envolver no processo. Nesse sentido, a proposta curatorial sempre terá relação direta e declarada com o próprio processo criativo do artista, que então faz a curadoria sem deixar de ser artista. Portanto, Pérez-Barreiro propõe uma mudança do papel do artista na instituição cultural. Mas, afinal, como essa mudança elabora o conceito de artista-curador?

A partir da análise de um conjunto de artigos de jornais e publicações acadêmicas especializadas em artes durante o ano de 2018, identificamos quatro perspectivas de análise utilizadas para compreender como foi elaborada a noção de artista-curador na 33ª Bienal de São Paulo:

1. *A gestão: curadoria como sistema operacional*

E o que eu gostaria de pensar, e esse convite me trouxe, é se seria possível pensar uma estrutura de Bienal [...] que tivesse uma relação diferente com a obra de arte que não fosse temática. Essa é a pergunta central que eu estou testando: qual seria a alternativa? Como estaria organizada? Que tipo de pessoa participa? (Pérez-Barreiro, 2017)

A pergunta que me faço é: será que não é possível fazer o contrário? E se a obra de arte propuser uma estrutura, e não o assunto propuser uma leitura da obra? (Pérez-Barreiro, 2017)

Both in the museums layout of the exhibitions as well as in the individual curatorial ideas, the complete absence of conversation is made explicit between the “artist-curators” during their design process. Each one did what they wanted in their limited space. (Dushá, 2018)¹⁰

Gabriel Pérez-Barreiro viu no modelo de gestão curatorial a possibilidade de mudar a relação entre as próprias obras expostas. Através do conceito de artistas-curadores, ele propõe uma nova organização do sistema operacional da Bienal de São Paulo, inovando, inclusive, na forma de pensar uma bienal de arte. Uma das principais características da gestão que Gabriel Pérez-Barreiro fez dos artistas-curadores, entretanto, foi o isolamento entre cada exposição e as demais, percebido não apenas pelo diverso conjunto de artistas-curadores participantes, mas também pela variedade de escolhas expográficas e a distância física entre as exposições. Tal isolamento pode ter sido resultado de uma segunda regra do modelo operacional proposto pelo curador-facilitador: aos artistas-curadores estava vetada a troca de informações sobre seus projetos expositivos até o momento de abertura da Bienal.

¹⁰ Tanto na expografia museus quanto nas ideias curatoriais individuais, a completa ausência de comunicação é explícita entre os artistas-curadores durante seu processo de concepção. Cada um fez o que queria em seu espaço limitado. (tradução nossa)

Uma das hipóteses para trabalhar é por que não ter sete exposições diferentes numa bienal? Por que tem de ser uma exposição com um assunto? Por que não podem ser sete exposições com sete assuntos? Poderia ser uma coisa formalista, outra mais social, outra mais pintura e outra performance? Acho que tem um pouco essa ideia que uma bienal tem de escolher, defender uma linguagem ou um assunto em cima de outros, que acho que, novamente, foi supernecessário num momento para organizar, acho que foi importante fazer esses *statements*, mas acho que o nosso assunto hoje social é essa questão da diversidade, entendida com um sentido mais amplo, como enfrentar realidades que às vezes estão em conflito uma com a outra. Não tentar unir e fazer um *statement* sobre o estado da arte hoje. Eu não sinto nenhuma vontade nem autoridade para falar isto. A minha função não é essa. (Pérez-Barreiro, 2017)

Percebemos pela citação acima que já havia uma intenção prévia do curador-geral de não forçar uma unidade entre os artistas-curadores para além da diferença intrínseca de suas produções e interesses artísticos, promovendo uma expressão o mais pessoal possível de cada artista-curador, assim como uma posterior aceitação e consciência do público sobre essas diferenças. Por outro lado, uma questão levantada com frequência após a abertura da mostra foi a de que as exposições não estariam convivendo de fato, mas se fechando em esferas isoladas umas das outras, algo que talvez faça mais referência à chamada curadoria híbrida, à equipe educativa ou ao projeto expositivo macro da Bienal do que aos artistas-curadores em si e, portanto, um ponto sobre o qual não nos debruçaremos aqui.

2. *Pluralidade de vozes: a curadoria como lugar próprio ao processo criativo do artista*

‘A única diretriz que lhes demos é: trabalhem com total liberdade’, insiste Pérez-Barreiro. ‘Se escolherem só artistas australianos me parecerá bom’. (Avendaño, 2018)

‘Ao se aproximar do pensamento criativo, este modelo dá visibilidade a processos e afinidades, em diálogo com uma longa tradição de curadorias feitas por artistas’, explica Pérez-Barreiro. (Canetti, 2017)

Pérez-Barreiro’s gambit is as a kind of plea to take an approach to the show that is less categorical and overarching, more plural and discrete. Emphasizing the subjective dimensions of taste in its different sub-sections, it is as if “Affective Affinities” is pleading against the snap judgement of the jaded biennial viewer. “If you were curating this, you would have to please all these

constituencies—and look how different they are!” it seems to say. (Davis, 2018)¹¹

Os artistas-curadores receberam autonomia para trabalhar livremente o diálogo entre suas obras, as obras de demais artistas e a Bienal de São Paulo, o que gerou pesquisas autênticas e inéditas que falam sobre a coletividade característica de seus processos criativos. Cada artista-curador respondeu à demanda de Gabriel Pérez-Barreiro de forma única, seja apresentando obras que os influenciaram formalmente, convidando artistas com os quais já trabalharam, ou ainda extrapolando a esfera da arte e chegando à uma dimensão de pesquisa multidisciplinar. As exposições se tornaram, assim, experiências que convidam o público a exercitar sua própria criatividade e a partir da compreensão de diversos mundos e obras de arte selecionadas segundo um tema e interesses múltiplos.

3. *Quebra da grande narrativa: o curador-autor colocado em xeque*

A fim de alinhar pensamento e sentimento, criação e reflexão, a 33ª Bienal se desenha como exposição que privilegia a experiência acima do discurso, a descoberta acima do tema e a pluralidade acima da uniformidade. Ao evidenciar relações de poder e deslocar os lugares de fala e decisão, a 33ª Bienal procura fazer da arte um lugar central de atenção no mundo. (Canetti, 2017)

Al transgredir su rol de curador y compartirlo con los artistas, ha dado espacio a una mirada autónoma y diversa que no tiene el corsé de una sola "temática centralizada." (Muñoz, 2018)¹²

Ao oferecer a liberdade ao artista como articulador do seu processo criativo com os demais artistas convidados, Pérez-Barreiro compartilha a sua autoridade de autor com os 7 artistas-curadores convidados, rompendo, deste modo, com a presença do discurso narrativo único que vem sendo questionada, em especial, nas bienais de arte.

¹¹ A manobra de Pérez-Barreiro é um tipo de apelo para a adoção de uma abordagem da exposição que seja menos categórica e totalizante, mais plural e descontínua. Enfatizando as dimensões subjetivas de gosto nos seus diferentes segmentos, é como se “Afinidades Afetivas” estivesse suplicando contra o julgamento apressado do cansado espectador de bienais. “Se você estivesse curando isto, você teria de contemplar todas estas esferas—e olhe como elas são diferentes!” parece dizer. (tradução nossa)

¹² Ao transgredir seu papel de curador e compartilhá-lo com os artistas, abriu espaço para um olhar autônomo e diverso, que não tem a costura de um tema central. (tradução nossa)

The experience a biennial offers is the source of much debate. There are the major, “must-see” world events: Venice, Documenta, São Paulo and Gwangju. There are those that have animated and revealed the culture of a region: Sharjah, Kochi-Muziris and Havana. Between these, there are many biennials that are mediocre. There are “a lot of questions looming, curatorially speaking,” says András Szántó, a New York-based cultural strategy consultant who is moderating the Art Basel talk. “Can you do a presentation that isn’t just offering up bromides and anodyne categories? Must you have a hard conceptual framework into which all works just have to fit? Can you provide curation that is both serious and also experientially compelling?” (Morris, 2018)¹³

Assim, na 33ª Bienal de São Paulo, as exposições se tornam um mergulho despretenso no espírito e, por que não, na mente dos artistas-curadores, revelando uma diversidade impressionante de produções que, mais do que alinhadas em direção a um tema ou uma afirmação imperativa, estimulam criativamente umas às outras. Entretanto, questionamos aqui em que medida o lugar de genialidade do artista e a preponderância do curador-autor foram, de fato, desconstruídos, uma vez que os artistas-curadores realizaram eles também a curadoria sobre as obras de outros artistas segundo uma intenção própria de si mesmos, ainda que esta tenha sido elaborada nas exposições de forma experimental, não discursiva e, talvez, até mais desatenta à comunicação direta entre artista e público.

4. *Mário Pedrosa: a curadoria segundo Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*

‘Resgato de sua atuação o compromisso com a diversidade de linguagens artísticas, a convicção de que a arte é uma expressão da liberdade e da experimentação, a fé nos artistas e o papel social e transformador que a arte pode ter a partir de uma modificação da sensibilidade das pessoas’, explica Pérez-Barreiro. (Canetti, 2017)

¹³ A experiência oferecida por uma bienal é fonte para muitos debates. Existem as principais, eventos mundiais imperdíveis: Veneza, Documenta, São Paulo e Gwangju. Existem aquelas que movimentaram e revelaram a cultura de uma região: Sharjah, Kochi-Muziris e Havana. Entre essas, existem muitas bienais medíocres. Existem “várias questões iminentes, curatorialmente falando”, diz András Szántó, um consultor de estratégias culturais nova-iorquino que está moderando o debate promovido pela Art Basel. “É possível fazer uma apresentação em que não se ofereça apenas categorias clichês e anódinas? É necessário haver um arcabouço conceitual rígido ao qual todos os trabalhos devam simplesmente se encaixar? É possível proporcionar uma curadoria que seja ao mesmo tempo séria e experientialmente cativante? (tradução nossa)

As a whole, Affective Affinities considers affinity and affect as a means to engage with art beyond rigid conceptual frames. (Bechelany, 2018)¹⁴

Gabriel Pérez-Barreiro explica o título da 33ª Bienal de São Paulo como uma referência às leituras de Afinidades Eletivas, romance de Goethe, e Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte, tese do respeitado crítico de arte brasileiro, Mário Pedrosa. Na tese, Mário Pedrosa defende a possibilidade de que obras de arte afetem o público mais intimamente para além de enquadramentos conceituais ou históricos. Além disso, o crítico defendia abertamente a necessidade de uma maior autonomia à arte e aos artistas, acreditando em um potencial transformador intrínseco à atividade artística (Galanternick, 2011). Tais ideias parecem ter influenciado Gabriel Pérez-Barreiro a dar tal autonomia aos artistas-curadores, inclusive em relação ao design e à expografia de suas exposições. A comunicação com o público visitante, portanto, foi fundamentalmente proposta pelos artistas-curadores e, apenas posteriormente, trabalhada pela equipe do educativo da Bienal de São Paulo. Nos perguntamos se o pensamento de Mário Pedrosa orientou os trabalhos dos artistas-curadores e, percebemos que se o pensamento de Pedrosa influenciou os artistas-curadores, a leitura que fizeram reforçou as práticas da teoria do cubo branco na maioria das narrativas curatoriais apresentadas.

DO TRÂNSITO ENTRE A FUNÇÃO DE ATELIÊ E O ARTISTA-ETC: DO LUGAR DOS PÚBLICOS NA MUSEALIZAÇÃO.

Queremos que os visitantes, que efetivamente comparecerem, sejam sujeitos de um processo de transformação durante o (e depois do) evento, desenvolvendo algum tipo de responsabilidade e compromisso em relação a ele. (Hoffmann, 2005)

No seu texto, Eu amo os artistas-etc, Hoffman desenha aspectos conceituais para pensar a prática dos artistas-curadores a partir da proposta de Ricardo

¹⁴ Como um todo, Afinidades Afetivas considera afinidade e afeto como meios para se engajar com a arte além de estruturas conceituais rígidas. (tradução nossa)

Basbaum. Um de seus argumentos está na perspectiva integral e integrada que a ideia de artista-etc traz para um evento com as proporções de uma Bienal, sugerindo, por exemplo, que o artista-etc possibilitaria a construção de uma relação mais duradoura com os visitantes. Pontus Hulten (Obrist, 2009, p.37) também argumenta a respeito do desafio que deveria nortear as práticas curatoriais com relação aos públicos. Para ele era importante fazer com que o museu fosse um lugar tão interessante a ponto de conquistar mais frequentadores do que apenas visitantes de museus. Analisando as quatro perspectivas tratadas pela imprensa ao fazer uso do termo artista-curador, verificamos que há uma predominância da valorização da experiência do ateliê de artista como lugar de construção de narrativa, desvinculada da preocupação com os diferentes públicos, então temos um artista-curador norteado pela metodologia da função de ateliê. Ao propor o artista-etc, Basbaum inclui a possibilidade de pensarmos no artista-educador e/ou no artista-mediador. A partir de tal abertura, que integra ao processo um conjunto de artistas-etc, Hoffmann imaginou uma experiência de fórum permanente,

Essas pessoas não estariam produzindo arte, mas envolvidas com os artistas e seus trabalhos em um fórum permanente para produção de pensamento em tempo real (por bem mais que cem dias), construindo em conjunto atos sensoriais provocativos (SPACTs – Sensorial Provocative Acts). Aqui, suporte digital seria fundamental. Com tal dinâmica, quem se importará com o ‘público’? (Hoffmann, 2005)

Entendemos, portanto, que Gabriel Perez-Barreiro desenvolveu um projeto de curadoria compartilhada, pois compartilhou o espaço da exposição com sete artistas-curadores. Os artistas-curadores, por sua vez, desenvolveram seus trabalhos a partir da perspectiva do museu como ateliê de artista. Tal experiência se desdobrou em uma quebra da grande narrativa, ampliando o número de curadores-autores através de uma curadoria coletiva. Podemos afirmar que, com relação aos aspectos da gestão, a divisão do trabalho em ilhas de desenvolvimento criativo proporcionou aos artistas-curadores um espaço com liberdade para desenvolver o projeto de ateliê em diálogo com os artistas convidados, sempre valorizando seus respectivos processos criativos. Entretanto, a possibilidade de construção do afeto, do público se afetar pelas

obras, proposta por Mário Pedrosa, não foi considerada pela maioria dos artistas-curadores. Ao contrário, nota-se um olhar para suas próprias narrativas, sem problematizar a multiplicidade de experiências dos públicos.

Deste modo, entendemos que embora a musealização da arte contemporânea contemple o tripé: artista, público e História da Arte, tivemos uma ampliação da participação dos artistas, que se configura como uma conquista no processo histórico de negociação com as instituições culturais. Entretanto, os artistas, enquanto artistas-curadores, não transformaram a 33ª Bienal de São Paulo em um fórum permanente ou em um lugar de experiências compartilhadas e/ou colaborativas. Talvez, se as curadorias compreenderem que as ações educativas¹⁵ podem participar dos seus processos de pesquisa e elaboração do roteiro narrativo curatorial, teremos artistas-etc pensando a musealização a partir de seu tripé de sustentação.

Uma metodologia não exclui a outra, também não entendemos que uma seja melhor do que a outra, propomos aqui analisar como a noção de artista-curador foi elaborada durante a construção da 33ª Bienal de São Paulo e, concluímos que a ideia de um artista-curador que trabalhou a bienal como ateliê de artista foi predominante. Um ateliê onde o artista não permanece ao longo de toda a duração da bienal, um ateliê de artista que não apresenta e não dialoga com o processo criador com os diferentes públicos. Entendemos que o público teve acesso apenas ao resultado ou aos vestígios das experiências elaboradas pelos artistas-curadores, sem o trabalho de mediação dos curadores-curadores, para fazer referência ao artista-etc.

¹⁵ Os museus são lugares de educação, os trabalhadores que desenvolvem as ações educativas nas instituições culturais são os educadores museais. Os educadores são os profissionais mais próximos dos diferentes públicos e a pesquisa Museológica tem um vasto referencial para pensarmos diferentes metodologias de participação dos públicos nos museus, instituições e eventos culturais. No Brasil temos uma Política Nacional de Educação Museal elaborada com a participação efetiva de membros das Redes de Educação em Museus do Brasil. Para aprofundar a discussão a respeito da Política Nacional de Educação Museal e o trabalho dos Educadores de Museus, sugerimos, visitar o site : <https://pnem.museus.gov.br/>

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

- Becker, Howard. Les mondes de l'art, Paris, Flammarion, [1ère édition en anglais : 1988] 2010, 382 p.
- Beysat, Claire Dupin de, « Un Louvre pour les artistes vivants ? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes du XIX^e siècle », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 11 | 2017, mis en ligne le 26 octobre 2017, consultado em 02 de dezembro de 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cel/684> ; DOI : 10.4000/cel.684
- Buren, Daniel, « Fonction de l'atelier », In : *Ragile*, tome III, septembre 1979, p. 72-77
- Glicenstein, Jérôme. Une histoire d'expositions, PUF, 2009, « lignes d'art », 257 p.
- Glicenstein, Jérôme. L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain. Ed. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 2015. 304 p.
- Hoffmann, Jens. Eu amo os artistas-etc. Tradução de Rodrigo Moura. In: Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais, Rodrigo Moura (Org.), Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf acessado em (fevereiro, 2019)
- Lorente, Jesús Pedro, Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico, Gijón, Ediciones Trea, 2008, 359 p.
- Nascimento, Elisa de Noronha. Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea. Porto, Tese de Doutorado em Museologia, Orientação de Alice Lucas Semedo, Universidade do Porto. Faculdade de Letras Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2013. Disponível em: <tesedoutelisanascimento/discursos000216579.pdf> (acessado em março de 2018).
- Obrist, Hans Ulrich, A brief history of Curating, JRP | Ringier & Les presses du réel, 2009, 243 p.
- Poulot, Dominique. Musée nation patrimoine (1789-1815), Paris, Gallimard, 1997, 406 p.

Ruoso, Carolina. Curadoria de Exposições, uma abogadagem Museológica: reflexões teóricas e propostas de metodologias participativas. *In*: ARAÚJO, Bruno Melo de; et all. "Museologia e suas interfaces críticas: museus, sociedade e os patrimônios." Rede de Professores e Pesquisadores em Museologia, Editora UFPE, Recife, 2019 (no prelo).

Tejo, Cristiana Santiago. A gênese do campo da curadoria da arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais e Walter Zanini. Tese (Doutorado em Sociologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Pernambuco, 2018. 267 p.

Fontes eletrônicas e sites

Bechelany, Camila. 33rd Bienal de São Paulo: Affective Affinities (2018). Disponível em: <https://ocula.com/magazine/reports/33rd-bienal-de-so-paulo-affective-affinities/?auth=req>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.

Canetti, Patrícia. 33ª Bienal de São Paulo revê papel da curadoria (2017). Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloeseprêmios/archives/007906.html>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.

Morris, Jane. Is the biennial model busted? (2018). Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/amp/feature/is-the-biennial-model-busted>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.

Muñoz, Janira Gómez. Esta 33ª Bienal de São Paulo sí ensalza al verdadero arte (2018). Disponível em: <https://www.france24.com/es/20180916-cultura-brasil-bienal-arte-afinidades>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.

Davis, Ben. The Bienal de Sao Paulo Makes a Bold Attempt to Change the Way We Look at Art (2018). Disponível em: <https://news.artnet.com/exhibitions/33rd-bienal-de-sao-paulo-1347956>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.

Avendaño, Tom C. Bienal de São Paulo compensará "esquecidos" da arte latina em uma edição sem temática (2018). Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/20/cultura/1521566348_509622.html. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.

Dushá, Germano. 33ª Bienal de São Paulo, Brasil (2018). Disponível em: <https://terremoto.mx/33a-bienal-de-sao-paulo-brasil/>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.

Giannini, Alessandro. “O modelo das bienais está desgastado”, diz novo curador da Bienal de Arte de São Paulo (2017). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/modelo-das-bienais-esta-desgastado-diz-novo-curador-da-bienal-de-arte-de-sao-paulo-21174314>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.

Strecker, Márion. Gabriel Pérez-Barreiro (2017). Disponível em: <https://www.select.art.br/gabriel-perez-barreiro/>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.

Formas do Afeto: Um Filme Sobre Mário Pedrosa. Direção de Nina Galanternick. Rio de Janeiro, 2011. Vídeo (33 min.), son., color. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=formas_do_afeto_um_filme_so_bre_mario_pedrosa. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.

