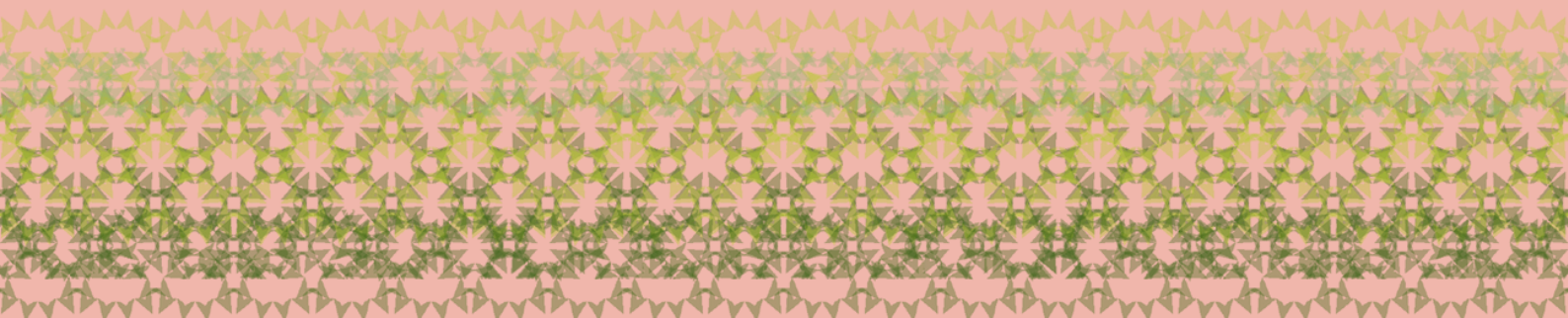


PRIMAVERA + VERÃO // 2025

# ARA

18

MUSEUS \_ ABERTURAS \_ TROCAS





## Ymã. Número 18 . Volume 18 . Primavera+Verão.2025

### 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

REVISTAARAFU@USP.BR

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

#### Editora-Chefe

MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO, BRASIL

#### Vice-Editor

HELIO HERBST, PROARQ FAU/UFRRJ, DAU/UFRRJ, GRUPO MUSEU PATRIMÔNIO USP, BRASIL

#### Editora-Chefe Dossê

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

#### Editores Associados

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

ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

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

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

HELIO HERBST, PROARQ FAU/UFRRJ, DAU/UFRRJ, GRUPO MUSEU / PATRIMÔNIO USP, BRASIL

MARCIA SANDOVAL GREGORI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

REGINA LARA, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

#### Conselho Editorial

ALINE COELHO SANCHES, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO, SÃO CARLOS. BRASIL

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

ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP; VIRGÍNIA CÉSAR MALAQUIAS COSTA (SUPLENTE) FACULDADE DAS AMÉRICAS, 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

HELIO HERBST, PROARQ FAU/UFRRJ, DAU/UFRRJ, GRUPO MUSEU PATRIMÔNIO USP, BRASIL

MARCIA SANDOVAL GREGORI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

MARCOS RIZOLLI, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL NORBERTO GAUDÊNCIO (SUPLENTE), UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL

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

MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL. ENEIDA DE ALMEIDA (SUPLENTE), UNIVERSIDADE SÃO JUDAS TADEU, FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, SÃO PAULO, BRASIL

PAULA ANDRÉ, ISCTE, INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA, PORTUGAL. PAULO SIMÕES RODRIGUES (SUPLENTE), UNIVERSIDADE DE ÉVORA, PORTUGAL

PAULO CÉSAR CASTRAL, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO, SÃO CARLOS, BRASIL.

TERESA ALMEIDA, FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO (FBAUP) E VICARTE - UNIDADE DE INVESTIGAÇÃO VIDRO E CERÂMICA PARA AS ARTES DA FCT/UNL E FBA/UL, SOFIA TORRES (SUPLENTE), I2ADS/FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO, PORTUGAL

RICARDO NASCIMENTO FABBRINI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA, BRASIL

REGINA LARA, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO (SUPLENTE) GRUPO MUSEU/ PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL

#### Pareceristas

ADRIANO TOMITÃO CANAS  
ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO  
AGDA CARVALHO  
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME  
CEILA CARDOSO  
DÉBORA GIGLI BUONANO  
DORIVAL CAMPOS ROSSI  
FLÁVIO REIS  
GABRIEL BRAULIO BOTASSO  
HELIANA CEBALLOS AGUILAR  
JAIME RODRIGUES  
JOANA D'ARC DE OLIVEIRA  
LUCRÉCIA D'ALESSIO FERRARA  
MÁRCIA MERLO  
MARCO PASQUALINI DE ANDRADE  
PAULO ROBERTO MONTEIRO DE ARAUJO  
PRISCILA ROSSINETTI RUFINONI  
REGINA LARA SILVEIRA MELLO  
RODRIGO CRISTIANO QUEIROZ  
ROXANE SIDNEY RESENDE DE MENDONÇA  
SÍLVIA HELD  
VANESSA ROSA MACHADO  
WALTER GALVÃO

#### Revisão de textos

ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO  
AMANDA SABA RUGGIERO  
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME  
HELIO HERBST  
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO  
MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO

#### Editoração eletrônica

MARIANA QUEIROZ FORNARI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, IAU USP, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

TAÍS HELENA CIDRAL SESTREM, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, FAU USP, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

#### Projeto Gráfico

MARCIA SANDOVAL GREGORI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

#### Projeto Original da Capa

THIAGO ROCHA RIBEIRO

#### Suporte Informática

WEBMASTER FAU USP EDSON AMADO DE MOURA

#### Logotipo GMP

FELIPE M. B. SOARES

#### Imagem Cabeçalho

MARCIA SANDOVAL GREGORI  
A PARTIR DE ORIGINAL DE FELIPE M. B. SOARES

# SUMÁRIO

ARA YMÃ. Volume 18

MUSEUS \_ABERTURAS \_TROCAS

## EDITORIAL

**6** EDITORIAL  
HELIO HERBST

## DOSSIÊ GMP

**13** MUSEU HOJE: HÁ TROCAS?  
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO

**51** ANTES DO MUSEU: REFLEXÕES SOBRE O TRABALHO DO ARTISTA,  
O HANGAR EM BARCELONA  
AMANDA SABA RUGGIERO

## ARTIGOS/ENSAIOS

**72** O GIRO DECOLONIAL NAS ARTES E A DISPUTA EM TORNO DO ESPAÇO  
DA ARTE INDÍGENA  
JESSICA SEABRA, LARA BRISANTE FERNANDES, RUY SARDINHA LOPES

**96** PATRIMONIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA E MATERIALIDADE AFRO-  
BRASILEIRAS: O CASO DO MEMORIAL CRISTÓVÃO LOPES DOS  
ANJOS, NO TERREIRO DO PANTANAL (RJ)  
CAIO DE OLIVEIRA ANTUNES VICTORINO

**121** O ACERVO DO MUSEU HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO MARANHÃO:  
COLEÇÕES EM CONTATO  
FREDERICO F. S. SILVA

140

**ENTRE A MEMÓRIA E A LUZ: RETROFIT PATRIMONIAL, MUSEOLOGIA ATIVA E ARQUITETURA FOTOVOLTAICA NO GES 2 DE MOSCOU**

*RICARDO CALABRESE E ROBERTO ZILLES*

162

**ATMOSFERA E PERCEÇÃO: UMA REFLEXÃO FENOMENOLÓGICA DO MUSEU IBERÊ CAMARGO**

*ISABELA MARIA FIORI, LUIZ GUSTAVO GROCHOSKI SINGESKI,  
ALOÍSIO LEONI SCHMID*

194

**MARIANNE NASSUNO: A LINHA E A TONALIDADE DO DES-APARECER**

*YASMIN MOTA NASCIMENTO*

210

**ENTRE O MUSEU E A FÁBRICA: PRÁTICAS CURATORIAIS E RELEITURAS CRÍTICAS DA EXPOSIÇÃO ANDY WARHOL: POP ART! (2025)**

*PRISCYLA GOMES*





**Editorial**

**MUSEUS\_ABERTURAS\_TROCAS**

**MUSEOS\_APERTURAS\_INTERCÂMBIOS**

**MUSEUMS\_OPENINGS\_SWAPS**

***Helio Herbst***

*Vice-editor da Revista ARA*

*UFRRJ - PROARQ FAU/UFRRJ, Rio de Janeiro, Brasil. helioherbst@ufrj.br*

O tema definido para a presente edição da *Revista ARA* estabeleceu-se a partir de três vocábulos organizados a partir de princípios basilares, para os quais voltamos nossa atenção: I. O uso do plural multiplica significados; II. Maiúsculas conferem destaque para a mancha de texto; III. O uso do símbolo gráfico subtraço, também conhecido como *underscore*, muito além de funcionar como elo de conexão, evoca um fluxo de pensamento contínuo, sugerindo um elo indissociável entre os termos.

MUSEUS\_ABERTURAS\_TROCAS, vista como locução integrada e não conclusiva, sugere questionamentos sobre a formação de coleções e sobre os critérios de conservação de patrimônios materiais e imateriais, pautados pela pesquisa de suas origens e potenciais significados. Evoca processos de curadoria e expografia capazes de sensibilizar consciências, incitando embates, derrubando certezas.

MUSEUS\_ABERTURAS\_TROCAS assinala possibilidades para a construção mediada de conhecimentos. Estabelece paralelos com o célebre projeto do artista uruguaio Luis Camnitzer (1937), iniciado em 2009 e posteriormente desdobrado em uma série de instalações conceituais em defesa do caráter educativo-pedagógico ao museu, local privilegiado para o aprendizado e estabelecimento de conexões entre artistas e o público.

A provocação, tomada de empréstimo por sua atualidade, desdobrou-se em múltiplos questionamentos, dissonantes ou divergentes, mas sempre ancorados em torno das seguintes premissas: afinal de contas, o museu pode ser considerado uma escola, conforme sentenciado por Camnitzer? Com qual relevância contribui para o debate qualificado de ideias? De que modo estabelece vínculos com a comunidade?

Dentre as muitas submissões recebidas, algumas examinaram os critérios curatoriais e expográficos de uma determinada mostra. Outras tiveram como ponto de partida a contribuição do espaço arquitetônico para o processo perceptivo, ou ainda, para a significação do território. Diversos ensaios colocaram em discussão os modelos institucionais, especialmente para conceder voz e oportunidades de reparação histórica a comunidades silenciadas.

Em paralelo, o tema selecionado fomentou, nos seminários realizados pelo Grupo Museu/Patrimônio, reflexões em torno de autores e conceitos fundamentais nos campos da educação, patrimônio e museologia. O diálogo aberto com a produção de Hugues de Varine, Mário Chagas, Mário Moutinho, Ulpiano Bezerra de Menezes e Waldisa Rússio, entre outros nomes referenciais, encorajou a elaboração de artigos e ensaios visuais, nos quais foram buscadas articulações com as pesquisas individuais.

Em consideração à multiplicidade das abordagens e, mais especialmente, ao volume das submissões aprovadas, optou-se pela distribuição das contribuições do Dossiê GMP e da seção Artigo/Ensaio em duas edições. Assim, ARA 18 privilegia um recorte mais introspectivo, centrado na formação de coleções, na análise de trajetórias artísticas, exposições individuais ou coletivas, e na percepção do espaço arquitetônico, sendo aqui observados aspectos curatoriais e expográficos.

ARA 19, a ser lançada em dezembro do corrente, apresenta reflexões não necessariamente atreladas a estudos de caso, ainda que sua elaboração possa ter sido impulsionada por questões desta natureza. No difícil processo de composição de cada edição, consideradas as afinidades entre os textos, buscou-se reunir, na segunda parte do recorte, ensaios mais afeitos à discussão da tríade museu, território e sociedade.

*Museu hoje: há troca?*, de Maria Cecília França Lorenço, abre o Dossiê GMP. O ensaio questiona se a criação do ICOM *International Council of Museums*, em 1946, trouxe inovações para a área dos museus – ou se apenas redefiniu estratégias institucionais ou projetos arquitetônicos preexistentes, a exemplo do Museu do Crescimento Ilimitado, de Le Corbusier. Em um segundo momento, o texto aborda as adversidades que assolam, de diferentes modos, os museus na atualidade. São aqui examinados os impactos do aquecimento global, sobretudo a partir das ações empreendidas pelas equipes do Museu de Arte do Paço (MAPA), em Porto Alegre, para mitigar os prejuízos causados pelas enchentes de 2024, e as ameaças de contingenciamento de verbas decorrentes da ascensão da extrema direita em diversas latitudes, observando-se mais particularmente os jogos políticos colocados em prática pela atual gestão do presidente Trump.

*Antes do museu: reflexões sobre o trabalho do artista, o Hangar em Barcelona*, de Amanda Saba Ruggiero, tem como foco a fundação Hangar, instalada em um antigo galpão industrial no bairro de Poblenou, em Barcelona. O ensaio discorre sobre o impacto dos grandes eventos no território da cidade, a exemplo dos Jogos Olímpicos, sendo a fundação Hangar entendida como uma iniciativa de enfrentamento à lógica do capital-financeiro que transformou o mercado imobiliário, sobretudo a moradia, em ativo monetário. Neste sentido, com base na experiência da fundação Hangar, adquirida a partir de visita técnica, Ruggiero problematiza questões relacionadas à realização de práticas artísticas na contemporaneidade, com ênfase no apoio, produção e elaboração de obras antes de seu ingresso em coleções ou exposições em museus.

*O giro decolonial nas artes e a disputa em torno do espaço da arte indígena*, de Jessica Seabra, Lara Brisante Fernandes e Ruy Sardinha Lopes, abre a seção Ensaaios/Artigos. O texto reflete sobre o crescente aumento de curadorias e exposições artísticas voltadas a temas identitários e etnográficos, discutindo os modos de representação e a questão da autoria indígena em duas exposições de arte contemporâneas, a 24ª Bienal de São Paulo (1998) e a mostra Histórias Mestiças (2014). Para tanto, os autores recuperam um instigante confronto com os processos históricos de assimilação cultural, vislumbrando na antropofagia a persistência de um processo de inferiorização que aponta para a necessidade de se revisar, sob as insígnias do que se convencionou denominar giro decolonial, os debates identitários em curso no meio artístico brasileiro.

*Patrimonialização da memória e materialidade afro-brasileiras: o caso do memorial Cristóvão Lopes dos Anjos, no Terreiro do Pantanal (RJ)*, de Caio de Oliveira Antunes Victorino, expande a discussão em torno dos modelos e práticas museais ao examinar as contribuições lançadas pelos terreiros de candomblé para a afirmação de novas perspectivas e abordagens, concedendo à oralidade estatuto privilegiado para transmissão de saberes constitutivos de etnicidade. Victorino assinala que o Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos e outros museus-memoriais de terreiro subvertem um desenho institucional guiado pela valorização exacerbada da materialidade histórico-documental, inscrevendo-se como espaços de

enfrentamento às violências simbólicas e às tentativas de silenciamento impostas pelas estruturas sociais e raciais brasileiras.

*O acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão: coleções em contato*, de Frederico Silva, discorre sobre o processo de formação da coleção do MHAH, cuja criação se deve aos esforços de um grupo de intelectuais maranhenses, a exemplo do escritor Josué Montello e do colecionador José Jansen Ferreira. O artigo destaca o potencial do acervo, sobretudo a partir daquele constituído pelas coleções Banco Central e Bozano, para a realização de atividades de ensino, pesquisa e extensão voltadas aos discentes do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão. Para tanto, toma como exemplo obras de artistas em atividade no Brasil, desde as primeiras décadas do século XX até a atualidade, para nelas sublinhar a importância dos bens culturais para a formação e construção do pensamento crítico.

*Entre a Memória e a Luz: Retrofit Patrimonial, Museologia Ativa e Arquitetura Fotovoltaica no GES 2 de Moscou*, de Ricardo Calabrese e Roberto Zilles, analisa a reconversão do GES-2, em Moscou, antiga usina de 1907, em centro cultural. O artigo discorre sobre o projeto de requalificação do conjunto fabril, assinado pelo escritório Renzo Piano, observando-se de que modo a inserção de uma cobertura fotovoltaica foi capaz de articular, em termos simbólicos e pedagógicos, arquitetura, museologia e gasto energético. O destaque concedido ao componente construtivo na composição plástica do edifício pode ser interpretado como manifesto em prol da conciliação entre memória e utilização consciente dos recursos energéticos, com potencial inspirador para a proposição de espaços museais ambientalmente sustentáveis.

*Atmosfera e Percepção: Uma reflexão Fenomenológica do Museu Iberê Camargo*, de Isabela Maria Fiori, Luiz Gustavo Grochoski Singeski e Aloísio Leoni Schmid, propõe uma reflexão sobre o Museu Iberê Camargo, investigando como a arquitetura de Álvaro Siza evoca experiências sensíveis. A pesquisa articula fenomenologia e psicologia ambiental, com ênfase no conceito de atmosfera. Quatro unidades de análise – conexão com o contexto físico e cultural, comunicação do objeto com o

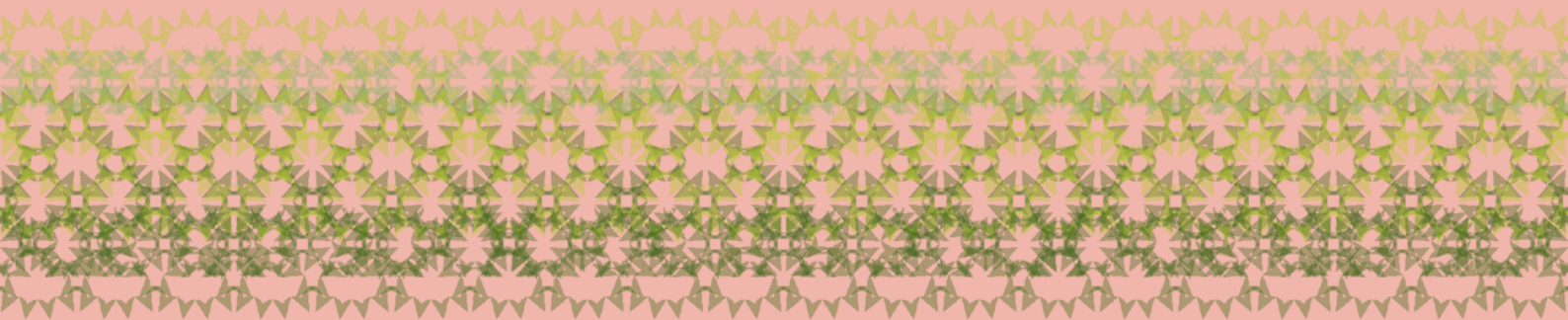
indivíduo, vivência corporal e tempo no espaço – foram definidas e registradas por dois pesquisadores. A metodologia adotada revelou-se eficaz para identificar e interpretar estratégias projetuais, evidenciando a recorrência das percepções entre os observadores e demonstrando a possibilidade de se antever seus efeitos sensíveis na fase do projeto arquitetônico.

*Marianne Nassuno: a linha e a tonalidade do des-aparecer*, de Yasmin Mota Nascimento, pondera sobre a importância do Novo Ciclo de Exposições da Casa da Cultura da América Latina (CAL) para a proposição de um ambiente cultural transversal e colaborativo entre artistas, músicos e pesquisadores na Universidade de Brasília (UnB). Em um primeiro momento, o artigo considera a relevância da iniciativa para compensar a ausência de um museu universitário formalizado institucionalmente. Em seguida, concede destaque para ***Aquilo que Des-Aparece*** (2025), mostra que reúne experiências em desenho realizadas para a pesquisa de mestrado de Marianne Nassuno em Artes Visuais na UnB, colocando em discussão os embates entre obscuridade e nitidez, concedendo ao observador múltiplas possibilidades de co-criação.

*Entre o museu e a fábrica: práticas curatoriais e releituras críticas da exposição Andy Warhol: Pop Art! (2025)*, de Priscyla Gomes, enfoca a exposição realizada em 2025 no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB/FAAP), concebida em parceria com o The Andy Warhol Museum. O ensaio, que encerra a presente edição de ARA, discute o alcance político, estético e cultural da obra do artista, considerando os tensionamentos entre legado canônico e abordagens críticas pautadas por estudos decoloniais e revisões historiográficas. A autora problematiza os principais núcleos temáticos da mostra, suas soluções arquitetônicas e expográficas, bem como os dispositivos educativos mobilizados, ressaltando a atualidade da obra de Warhol para o entendimento da cultura de massas e da visualidade na contemporaneidade.

Boa leitura!

# Dossiê GMP





## **Museu hoje: há trocas?**

***Museo hoy: ¿Hay cambios?***

***Museum today: are there changes?***

***Maria Cecília França Lourenço***

*Profa. Dra. Livre Docente Titular Aposentada Faculdade de Arquitetura  
Urbanismo Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, Brasil.  
mcfloure@usp.br*

## Resumo

Este texto se insere no tema da Revista ARA FAU USP número 18, intitulado “Museus, Aberturas e Trocas”. Abordam-se alguns meandros com as perguntas: 1). A criação de instituições, cito o ICOM (*International Council of Museums*), em 1946, gerou mudanças, ou antes já se pensava em erigir projetos inovadores para a área dos museus? 2). Antes de 1946 teria havido interesse em se criar projeto arquitetônico, capaz de suscitar trocas fecundas com o público em geral ou até com autoridades? 3). Analisar duas situações oriundas de catástrofes, ou seja: a) um dos museus, em Porto Alegre, situado em área central, castigada pelas águas, em 2024, com pronta resposta e ações, a merecer destaque. b) por outra parte, os museus nos EUA, com longa tradição de boas estratégias, porém punidas pela atual política cultural do presidente do país, fundada em chantagem financeira e iniciada logo após ser empossado (20/01/2025) deflagrou jogo político primário de chantagem. 4). Quais são as saídas viáveis nesse último caso?

**Palavras-Chave:** Museus. Críticas. Inovações. Patrimônio. Chantagem.

## Resumen

Este texto forma parte del tema de la Revista ARA FAU USP número 18, titulado “Museos, Aperturas e Intercambios”. Se abordan algunas complejidades con las preguntas: 1) ¿La creación de instituciones, cito al ICOM (Consejo Internacional de Museos), en 1946 generó cambios, o ya se pensaba en construir proyectos innovadores para el área museística antes de eso? 2) Antes de 1946, ¿habría habido interés en crear un proyecto arquitectónico capaz de fomentar intercambios fructíferos con el público en general, o incluso con las autoridades? 3) Analice ante dos situaciones derivadas de catástrofes, a saber: a) uno de los museos, en Porto Alegre, ubicado en una zona céntrica, castigado por las aguas, en 2024, con una respuesta y acciones rápidas, dignas de mención. b) Por otro lado, los museos en EEUU, con una larga tradición de buenas estrategias, pero castigados por la actual política cultural del presidente del país, basada en el chantaje financiero e iniciada poco después de asumir el cargo (20/01/2025), desencadenaron un juego político primario de chantaje. 4) ¿Cuáles son las soluciones viables en este último caso?

**Palavras-Clave:** Museos. Críticas. Innovaciones. Patrimonio. Chantaje.

## Abstract

This text is part of the theme of the ARA FAU USP Magazine number 18, entitled “Museums, Openings and Exchanges”. Some intricacies are addressed with the questions: 1). did the creation of institutions, like ICOM (International Council of Museums), in 1946 generate changes, or was there already thought of building innovative projects for the museum area before that? 2). Before 1946, would there

have been interest in creating an architectural project capable of fostering fruitful exchanges with the general public, or even with authorities? 3). Analyze two situations arising from catastrophes, that is: a) one of the museums, in Porto Alegre, located in a central area, punished by the waters, in 2024, with a prompt response and actions, worthy of note. b) on the other hand, museums in the USA, with a long tradition of good strategies, but punished by the current cultural policy of the country's president, based on financial blackmail and initiated shortly after he took office (01/20/2025), triggered a primary political game of blackmail. 4) What are the viable solutions in this last case?

**Keywords:** Museums. Criticism. Innovations. Patrimony. Bribery.

## INTRODUÇÃO

*[...] Eia, pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai  
Hineando alegam o grande espírito no Olimpo  
Dizendo o presente, o futuro e o passado  
Vozes aliando. Infatigável flui o som  
Das bocas suaves. Brilha o palácio do pai [...]  
(Hesíodo, 1993 [poema c. Séculos 8 ao 7 a. C.], p.107)*

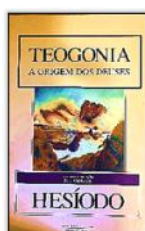
A palavra ‘Museu’ e o sentido pretendido para se nortear sua gama de fazeres têm sido renovados, desde sua origem, na Mitologia Grega referindo-se às Musas, como bem abordaram na “Apresentação” os editores Myrna Nascimento e Helio Herbst. Cabe sublinhar que eram nove, cada uma dedicada a uma das funções criadoras<sup>1</sup>, naquela época da Antiguidade, eram deidades, filhas de Zeus, o pai dos deuses e de Mnemosine, a memória, dedicada ao “oblívio dos males e pausa das aflições” (Hesíodo, 1993, p.107)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Como arrolou Hesíodo na “Teogonia” (p.109) são as seguintes as Musas: Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegria-coro, Amorosa, Hinária, Celeste e Bela-voz.

<sup>2</sup> Sobre a Mitologia Grega e o papel das Musas referências podem ser cotejadas na célebre “Teogonia: a Origem dos Deuses”, cuja tradução foi realizada pelo colega, José Antônio Alves (JAA) Torrano.

Conforme o poema de Hesíodo, que se supõe ter estado em atividade entre os séculos 8 e 7 a.C., já traduzido para o português, essas entidades inspiravam pensadores e os dirigiam às ações transformadoras, funções estas indispensáveis nos museus. Todavia, na atualidade as trocas desse órgão com autoridades políticas se apresentam comprometidas, por uma série de fatores e embates que se deseja abordar, em particular, no momento político estadunidense.



Figuras 1. Hesíodo: “Teogonia: a Origem dos Deuses” ed. 1993. Foto A. em 30 jun. 2025.

Neste texto, busca-se refletir sobre a intromissão de dirigentes com as distintas definições formuladas pelo ICOM<sup>3</sup>, para as funções dos museus, uma vez que se efetua processo para revisão constante. O modo de abalizar os conceitos favorece debate de questões, desafios e metas vivenciadas por pessoal ativo no cotidiano museal. Considere-se a necessidade de atualização, dada a existência de variação nos valores humanos e alertas relativos aos perigos ambientais, tratados nos acordos firmados. A prática enseja aprimoramento, conscientização e captação de valores consonantes de cada tempo<sup>4</sup> (Figura 1)<sup>5</sup>.

Já nos primeiros anos, após a criação do ICOM (1946-7), se abordaram pontos relevantes na definição de museu, entre outras, sobre função educacional, a circulação internacional de bens culturais e a demanda por conservar e restaurar, levando-se em conta que museu não é depósito. Ademais, após cerca de 50 anos,

---

<sup>3</sup> ICOM em português denomina-se Conselho Internacional de Museus.

<sup>4</sup> A escolha por examinar as definições do ICOM também se justifica, pois antes, na tese de Livre Docência (1999), sobre museus, esclareci o significado dessas entidades com base nos versos de Hesíodo, na célebre “*Teogonia: a Origem dos Deuses*”.

<sup>5</sup> Na referida publicação (1992), Torrano teve o cuidado incluir a versão grega, a partir de sua dissertação de mestrado na USP, defendida em 1980.

ampliaram o escopo e editaram alertas sobre o perigo para certas categorias de obras sofrerem risco de roubo, cuidado para evitar circulação e venda de peças roubadas, registradas nas séries “Listas Vermelhas” e “Cem Objetos Desaparecidos”.

O capítulo inicial se intitula: “Arquitetura museal: propósitos e modernidade”, fundamentado nas intenções firmadas por Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965) para edificações museicas, projeto por ele denominado “Museu de Crescimento Ilimitado”. Para designar esta parte, preferiu-se, então, o uso da palavra modernidade e não moderno, modernismo ou modernização. Tal atitude levou-nos à caracterização preconizada por Henri Lefebvre (1901-91), para quem o modernismo exala “certeza e arrogância” (1969, p.5); enquanto, a modernidade se individualiza por fatores específicos, que se encontram presentes nas considerações do arquiteto, a saber: modernidade emerge de:

[...] uma reflexão principiante, um esboço mais ou menos adiantado de crítica e de autocrítica, numa tentativa de conhecimento. Nós o alcançamos numa série de textos e de documentos, que trazem a marca de sua época e, entretanto, ultrapassam a incitação da moda e a excitação da novidade (1969, p. 4).

Nesta ocasião, preferiu-se comparar as recomendações do ICOM com aquela formulada em 1930 por Le Corbusier, e vale notar, que nessa data, grande parte dos museus adotava padrões anteriores ligados ao colecionismo, seja sacro, real seja imperial, ou nacional; havia também uso de edificações museais, antes destinadas a outras finalidades, prática que ainda se mantém, porém com critérios debatidos sobre como proceder adaptações e ajustes necessários.

A seguir, o texto contrasta situações na própria área museal, para melhor evidenciar as boas práticas, sendo aqui selecionadas duas, em ações museicas de 2025. Por um lado, museu visitado em Porto Alegre, o MAPA (Museu de Arte do Paço), foco do Capítulo “Luzes, ações e práticas culturais”; de outro, tem causado assombro as intromissões feitas por eleito para cargo executivo, como as ações de Donald Trump (1946), em inúmeros órgãos do saber e com atuação reconhecida em vários âmbitos. Neste caso, e em outros anteriores, autoridades valem-se do prestígio dos museus

com o fito de colocar holofotes auto direcionados. Inserem-se no sentido dado por Walter Benjamin (1892-1940), da cultura como barbárie, o que se buscará discutir.

Cito inicialmente a opção por traçar paralelo entre práticas museais opostas, pelo fato de grande parte destes órgãos se encontrar entre icônicas e paradigmáticas. Assim, tenta-se debater a proposição para o tema da *Revista ARA 18*, voltado a trocas e aberturas, e se abordará, no final, a política do presidente Donald Trump para o setor, sob o título “Museus e pretensas sombras: barbáries”. Ao ser reeleito ao cargo (2025), vem agindo em atitudes patéticas, que passam por ameaça nas esferas universitária, museal e em institutos notáveis. Resultado: é alvo de processos e protestos em seu próprio país!

Além dos conceitos firmados pelo ICOM e Henri Lefebvre, nesta ocasião se abordarão: o do professor Antônio Cândido de Mello e Souza (1918-2017), que tenho estudado desde o mestrado; alguns formulados pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall (1932-2014), radicado na Inglaterra, assim, oportuno para a questão de identidades; Walter Benjamin como o anterior, estudado em detalhes no GMP (Grupo Museu Patrimônio)<sup>6</sup>, em reuniões de estudo periódicas.

## ARQUITETURA MUSEAL: PROPÓSITOS E MODERNIDADE

*Chama-se museu a toda instituição permanente que conserva e apresenta coleções de objetos de caráter cultural ou científico, com o objetivo de estudo, educação e deleite.  
(Art. 3º., 1946/ ICOM).*

Ao surgir um edifício público ou se adaptá-lo a novas finalidades museais, este sempre interfere no cotidiano, seja do entorno, seja dos que lá trabalham, transitam, ou de seu acervo, originando variados conflitos, também acolhidos nas mudanças sobre a definição. Por outro lado, intervêm rogos de dado momento histórico e, a partir da inicial expressa pelo ICOM (1946), logo após o término da Segunda Guerra

---

<sup>6</sup> Reitero agradecimentos tanto aos orientandos quanto aos membros do GMP e aos conselheiros da Revista *ARA FAU USP* pela troca de saberes e convivência profícua.

Mundial, denotam aspectos presentes na epígrafe acima. Então, pergunta-se: museus se enraizaram na sociedade ou não? Entre várias conceituações, se buscará analisar a definição datada em 1956<sup>7</sup>, por estar próxima do projeto formulado por Le Corbusier, para o Museu Nacional de Arte Ocidental (1959), de Tóquio/JAP.

Antes mesmo da criação do ICOM, o arquiteto, urbanista, designer, pintor e escritor suíço Le Corbusier formulou projeto arquitetônico capaz de acolher algumas práticas museais. Por certo, o que se propõe para esse tipo de uso pode determinar e facilitar ações renovadas. A abertura para atuação de museus, inserida em muitos desses temas até hoje, mereceu visita local para vivenciar tais espaços consolidados (Figuras 1 a 5).

Se buscará analisar as sugestões do arquiteto para enfrentar crescimento ilimitado de museus, cotejando-se o proposto com outros, já que então eram menos usuais. Em 1959 erigiu-se um dos projetos de Le Corbusier, em que previa uso material inédito, forma geométrica, sem adornos ou meios decorativos, centrada na cultura material, funcional e ensejando ampliação. Então, se analisará o referido edifício de 1956<sup>8</sup>, para o Museu Nacional de Arte Ocidental (1959), de Tóquio/JAP. Pergunta-se no caso em tela: crescer atenderia o objetivo para garantir a aumento das dependências edificadas?

---

<sup>7</sup> ICOM 1956: “Chama-se museu a toda instituição permanente que conserva e apresenta coleções de objetos de caráter cultural ou científico, com o objetivo de estudo, educação e deleite (...). Finalidades “[...] conservar, estudar, valorizar de diversas maneiras o conjunto de elementos de valor cultural: coleções de objetos artísticos, históricos, científicos e técnicos, jardins botânicos, zoológicos e aquários.

<sup>8</sup> ICOM 1956: “Chama-se museu a toda instituição permanente que conserva e apresenta coleções de objetos de caráter cultural ou científico, com o objetivo de estudo, educação e deleite (...). Finalidades “[...] conservar, estudar, valorizar de diversas maneiras o conjunto de elementos de valor cultural: coleções de objetos artísticos, históricos, científicos e técnicos, jardins botânicos, zoológicos e aquários.



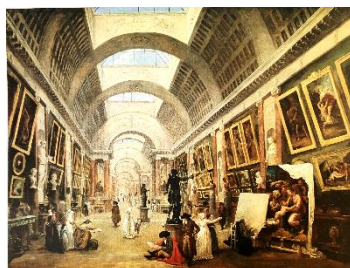
Figuras 2 e 3. Vitória de Samotrácia e detalhe. Museu do Louvre Paris/FRA. Foto A. 30 jan. 2010.

Aqui cito Filippo Marinetti (1876-1944) e sua intenção em difamar a escultura grega “Vitória de Samotrácia” (Figuras 2 e 3), ao escrever no jornal *Le Fígaro* a célebre sentença “morte aos museus”, iniciando o Movimento Futurista (1909). Adicione-se outro aspecto histórico, ligado a essa peça grega no âmbito museal, que esclarece muito das buscas para obter peças icônicas e transformar a coleção de autoridades, na condição de algo grandioso.

Curiosamente, o Museu do Louvre informa que partes da obra “Vitória de Samotrácia” foram achadas, quando o Imperador Napoleão III (1852-70) ordenou a seu vice-cônsul Charles Champoiseau (1830-1909), para que recolhesse maior número de peças visando compor sua coleção no Palácio do Louvre, que passou por inúmeras reformas (Figura 4). Avanço na datação revela haver indícios de que a base possui mármore da ilha de Rodas, enquanto corpo e asas têm mármore da Ilha de Poros, o que pode indicar a proveniência da obra. Como se constata, já no século antepassado, o Imperador valeu-se do prestígio da arte e da civilização grega para gerar impacto de sua coleção, em seus visitantes<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> O vice-cônsul francês Champoiseau era também arqueólogo amador, daí ter recebido a missão do Imperador para compor sua coleção reunida no então denominado Museu Imperial, hoje Louvre, tendo achado fragmentos da deusa Vitória (Niké), ilha de Samotrácia (1863), ao Norte do Mar Egeu.



Figuras 4. Hubert Robert (1733-1808). *Projet d'Aménagement de la Grand Galerie du Louvre*. 1796. Fonte: Museu do Louvre. Paris.

Ao refletir, em 1930, sobre o referido “Crescimento Ilimitado”, o arquiteto por certo estaria a par sobre as coleções saqueadas e transportadas para museus, o que apontaria para ampliações, pois guerras não se constituem em episódios raros. Documenta a afirmação, o caso conhecido como mármore retirados por Lorde Elgin, na verdade o embaixador inglês, Thomas Bruce (1766-1841), levando esculturas gregas de mármore retiradas do Parthenon, para o Museu Britânico e que até hoje lá permanecem. Na época se justificava, sem se envergonhar, ser esta medida preventiva, de modo a evitar destruição e saques. Após a Primeira Guerra Mundial inúmeros objetos foram saqueados e levados para museus, fato este difícil de se ignorar.

Le Corbusier também já obtivera repercussão favorável em obras arquitetônicas<sup>10</sup>, viajara pelo mundo<sup>11</sup> e formulara conceitos<sup>12</sup>. Sobre a justificativa de seu projeto

---

<sup>10</sup> Realizou obras, em várias partes do mundo, mas muitas foram na Suíça, lembro a própria casa, aos 18 anos, chamada *Ville Fallet* (1905), em sua cidade natal *Chaux-de-fonds*, conhecida pela produção de relógios; *Ville Jeanneret-Perret* (1912); *Pavillon de L'Esprit Nouveau* (1924); *Ville La Roche* (1923) *La Maison de Lac Genebra* (1924). Há na França *Ville Savoye* (1928); *Pavillon Suisse* (1930), ano este em que se naturalizou francês.

<sup>11</sup> Assinale-se que, entre as viagens, a primeira visita ao Brasil ocorreu ao final de 1929 e a outra em 1936.

<sup>12</sup> Destaquem-se: lançamento, em 1921 da revista “*L'Esprit Nouveau*” com pintor Amédée Ozenfant (1886-1966) e o escritor e poeta Paul Dermée (1886-1951), ativa até 1924; em 1923 editara o livro com alcance até hoje no meio, “*Vers une Architecture*” (“Por uma Arquitetura”); propusera no ano seguinte “*La Ville Radieuse*” (A Cidade Radiante) e visitara várias pelo mundo a incluir a primeira ao Rio de Janeiro em 1929.

para museus, Le Corbusier critica o que denomina “Tempos Modernos”<sup>13</sup>, pois, para ele, ainda não havia sido solucionado o problema da extensão para museus. Assim, elaborou premissas, projeto e optou por forma altruística, ao dispensar pagamento autoral, ou seja, a proposta se inseriu ao domínio público.

Assim formulou: “[...] O museu não possui fachada; vê-se diretamente seu interior. Entra-se em seu coração por um subterrâneo (...). Seu plano é de uma espiral; forma verdadeira de crescimento harmonioso e regular”. (Le Corbusier, 1980) (Figura 5). Três entre os projetados por ele colaboram para se refletir sobre tais indagações e princípios: Museu de Genebra (1929), Museu de Arte Contemporânea de Paris (1931) e (MNAO) Museu Nacional de Arte Ocidental de Tóquio (1959), que podemos visitar (Figuras 5, 6, 7, 8, 9, 10).

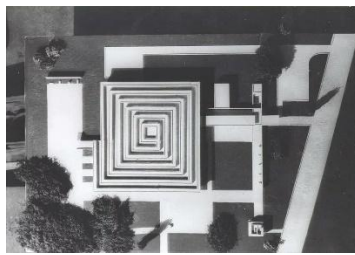


Figura 5. Le Corbusier. Museu de Crescimento Ilimitado. Fonte: Fundação Le Corbusier.

O MNAO situa-se no Parque Ueno em Tóquio, tendo sido a única obra no Japão listada pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade<sup>14</sup>. Tem como origem a chamada Coleção Matsukata, do Industrial Kōjirō Matsukata (1865-1950)<sup>15</sup>, que

---

<sup>13</sup> Inúmeros são os sentidos da palavra *Moderno*. Etimologicamente remete para “*modus + hodiernus (hoc die)*” ou seja os modos de hoje. Já para a História, a Idade Moderna **começa com a conquista de Constantinopla** pelos otomanos (1453) e **se encerra com a tomada da Bastilha na Revolução Francesa** (1789). O filme de Charles Chaplin “Tempos Modernos” data de 1936 e se volta para as máquinas. E o Movimento Moderno nas artes, apregoa a revisão de padrões consolidados pela tradição.

<sup>14</sup> O título da UNESCO foi obtido em 2016.

<sup>15</sup> Como documentam seus biógrafos, o colecionador era o terceiro filho de Masayoshi Matsukata, que chegou a primeiro Ministro na época Meiji, datado entre 1868-1912, marcado por grandes mudanças positivas no Japão.

estudou na Universidade de Yale e dirigiu muitas empresas, na cidade de Kobe/JAP<sup>16</sup> (Ochi, 1992).

Dada a importância, o Parque e seu entorno estão salvaguardados, ante a legislação acerca dessa modalidade nomeada Lei da Valorização Paisagística. Como se informa no museu, após a derrota do Japão, na Segunda Guerra Mundial, e a morte do colecionador, França e Japão decidiram levar a coleção para este último. No entanto com exigência curiosa: que houvesse um museu projetado por Le Corbusier (Brillon, 2016).

Antes confiscada pela França (década de 1920), ao ser doada, a Coleção Matsukata contava com quase 400 obras de pintura, desenho, gravura e escultura, características da Arte Ocidental, entre os séculos 15 ao 20. Segundo artigo de Ray Falk, no jornal *The New York Times* (1959), algumas permaneceram para complementar coleções francesas.

Embora a França tenha retido quatorze pinturas e esculturas valiosas de Monet, Van Gogh, Courbet, Cézanne e outros para preencher lacunas em suas próprias coleções, e enviado 360 peças para o Japão, alguns críticos de arte locais reclamaram que Paris manteve a melhor parte da Coleção Matsukata<sup>17</sup> (Ray Falk, 1959).

A coleção congrega arte admirável de vários períodos, desde o renascimento<sup>18</sup> ao modernismo, com realce ao século 19. Chama a atenção o conjunto, por ter obras típicas associadas ao romantismo de Eugene Delacroix (1798-1863), realismo de Gustave Courbet (1819-77), paisagistas como Camille-Corot (1796-1875), impressionistas, Edouard Manet (1832-83), Pierre-August Renoir (1841-1919), Claude

---

<sup>16</sup> Kōjirō teve atuação em Kobe, situada na Baía de Osaka/JAP, assumindo presidência de várias firmas, a incluir da *Kawasaki Dockyard Co*; da empresa jornalística *Kobe Shimbun*, da *Gas Company* e da Câmara de Comércio.

<sup>17</sup> No original: “Although France retained fourteen valuable paintings and sculptures by Monet, Van Gogh, Courbet, Cézanne and others to fill gaps in its own collections, and shipped 360 pieces to Japan, some local art critics have been heard to complain that Paris kept the best part of the Matsukata Collection”.

<sup>18</sup> Cito Rembrandt van Rijn (1606-69); Peter Paul Rubens (1577-1640); Jean-Honoré Fragonard (1732-1806).

Monet<sup>19</sup> (1840-1926), de fim-de-século Auguste Rodin (1840-1917), erigidas a partir do original, além de Vincent van Gogh (1853-90), Paul Gauguin (1848-1903), Paul Cézanne (1839-1906). Além deste conjunto, o colecionador adquiriu arte do século 20, contendo Pablo Picasso (1881-1973), Juan Miró (1883-1993) Max Ernst (1891-1976) e Jacson Pollock (1912-56), entre outros.

O edifício do Museu Nacional de Arte Ocidental atende ao defendido, por Le Corbusier, em 1942, sobre o que entendia por “boa arquitetura”, texto este assinado em 17 de outubro de 1942, quando se dirigia aos jovens arquitetos, cuja forma atende à espiral de apoio quadrático:

[...] A arquitetura ‘se caminha, se percorre’ e não é, como preconizam certos princípios, uma ilusão inteiramente gráfica organizada em torno de um ponto central abstrato onde o homem pretende estar – um homem quimérico – munido de um olho de mosca, cuja visão seria circular (Le Corbusier, 2005 [1942-3], (p.41-2).

O Museu Nacional de Arte Ocidental exige de fato fruição ativa, mais do que contemplativa, e que se disponha à caminhada proposta, a incluir: que circule, suba, desça e se relacione com o espaço, de acordo com a propalada definição de ‘boa arquitetura’ prevista pelo arquiteto. A parte de pilotis, pela qual se entrava, agora está protegida por estruturas de vidro, dado o valor das obras, constituindo local de acolhimento também com obras de arte.

Impedido de estar no Japão, Le Corbusier legou a execução a três arquitetos locais, ligados ao seu escritório: Kunio Maekawa (1905-86), Junzo Sakakura (1901-69) e Takamasa Yoshizaka (1917-80). Curiosamente os dois primeiros ampliaram o edifício, no século passado, incluíram um auditório (1964), um anexo (1974) e bilheteria (1984), ensejando o propalado crescimento, neste caso arquitetônico. Ao completar 20 anos da construção, em 1979, criou-se a Ala Maekawa. Por razões de

---

<sup>19</sup> Inúmeras vezes se documenta que além de negociantes e colecionadores, Matsukata tinha proximidade com artistas como Auguste Rodin e Claude Monet, tendo adquirido 18 obras diretamente do ateliê deste impressionista.

conservação, houve a supressão da iluminação natural nas galerias e em 1997 ocorreram obras de melhoria antissísmica, de acordo com a realidade local de então.

Sublinhe-se que em 1974, na Conferência Geral de Copenhague, houve respeitável alteração adotada em inúmeros museus. Então, o ICOM revisou suas políticas tradicionais e instituiu estatutos e regulamentos novos, assinalando a ressonância da Declaração de Santiago (1972) para a função social do museu, como se procurará abordar no MAPA (Museu de Arte do Paço):

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, e que realiza pesquisas sobre os testemunhos materiais do homem e de seu meio ambiente, os adquire, conserva, comunica e essencialmente os expõe com fins de estudo, educação e deleite (ICOM, 1972).

Como se informa, no MNAO (Museu Nacional de Arte Ocidental), na fachada, o edifício é revestido com painéis de concreto pré-moldado, fixados em estruturas em forma de “U” e apoiadas na parede interna, enquanto as colunas têm um acabamento de concreto liso. Observam-se outras soluções típicas do arquiteto, como pilotis, planta livre, fachada geométrica, janela em fita<sup>20</sup> e terraço jardim no último andar, aliados à rampa no salão principal, que leva às exposições no primeiro andar. Desta maneira, ante seu valor arquitetônico e, segundo referida instituição, o conjunto de características serviu de parâmetro para difusão do Movimento Moderno no Japão (Figura 6).

---

<sup>20</sup> Entre os cinco elementos básicos formulados pelo arquiteto a típica ‘janela em fita’ se estende na superfície, facilita a entrada de luz natural e a visão panorâmica, ao contrário das pequenas e espaçadas aberturas.



Figura 6. Entrada do Museu Nacional de Arte Ocidental, Tóquio/JAP. Foto A. 25 nov. 2023.

Mudanças sociais e tecnológicas após a chamada Revolução Industrial suscitaram outras, nos Anos 1930, a desafiar e exigir novas soluções, que comparecem na definição fixada por Le Corbusier ao defender os desígnios no projeto. Igualmente constata-se, no MNAO<sup>21</sup>, como antes de outras proposições o arquiteto visava fatores, entre tantos, ligados à circulação, acesso, materiais, visualidade, criação de ligações, paisagismo, bem-estar, coleções diversificadas:

[...] A porta fica no meio do edifício, abrindo-se para o salão que contém a parte central do museu. Subimos por uma rampa e chegamos ao nível do próprio museu, 5 metros acima do solo, cuja altura das salas é de aproximadamente 5 metros [...], formando mezaninos que desenham uma suástica. Esta suástica traz constantemente os visitantes de volta ao ponto central do museu e permite-lhes descer a rampa em direção à saída. Em cada um dos braços da suástica, no lado oposto, estão localizadas, ao nível das salas do museu, as portas de saída, para o jardim ou para o parque [...] <sup>22</sup> (1995, p. 187).

Desde o jardim frontal e ao se ingressar no térreo, observam-se obras referenciais para a História da Arte e vindas de distintos séculos. Há alguns nascidos em Tóquio, como Tsuguharu Fujita (1886-1968) (Figura 8) conhecido por ter exposto no Brasil (1932) (Lourenço, 1995, p.52) e 164), a incluir os franceses que adotaram o chamado

---

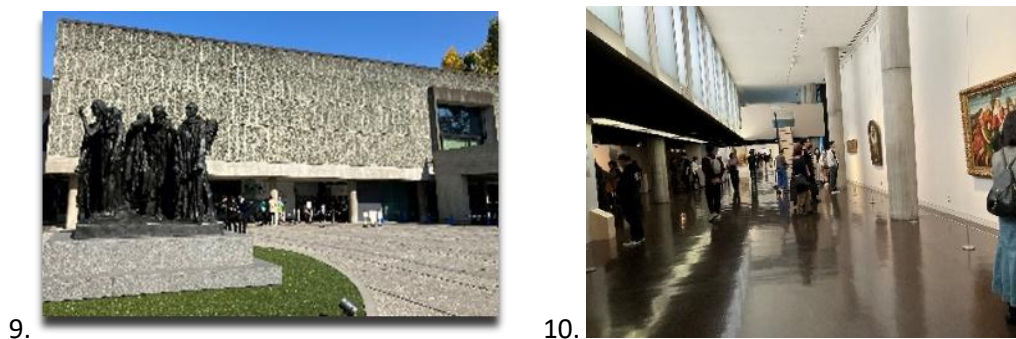
<sup>21</sup> O MNAO possui 4.399 m<sup>2</sup> de área construída e 1533 m<sup>2</sup> destinada às galerias para exposições.

<sup>22</sup> No original: [...] *La porte est au milieu du bâtiment, ouvrant sur le hall qui contient le poteau central du musée. On monte une rampe et on arrive au niveau-même du musée à 5 mètres audessus du sol, dont la hauteur de salle est de 5 mètres environ [...]. Ce svastika ramène les visiteurs constamment au point central du musée et leur permet de descendre la rampe vers la sortie. A chacune des branches du svastika, à l'opposé, se trouvent au niveau-même des salles du musée, les portes de sortie, sur le jardin ou sur le parc [...].*

japonismo<sup>23</sup> e outros mestres escultores, presentes desde a parte externa, em especial inúmeras obras de Rodin (Figura 7).



Figura 7. Auguste Rodin. “Porta do Inferno”. Figura 8. Tsuguharu Fujita “Mulher sentada” 1918. Foto A. 24 nov. 2023.



Figuras: 9 e 10. Le Corbusier. Detalhe de fachada e interior. Museu Nacional e Arte Ocidental/ Tóquio/JAP. Foto A. 24 nov. 2023.

Além de órgãos designados como “Museus”, esta definição agregou toda uma gama de outras formas a serem musealizadas<sup>24</sup>, a incluir coleção de animais, plantas, além

<sup>23</sup> O termo japonismo se deve ao interesse de artistas como Vincent van Gogh (1853-90), Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919), entre outros, nas gravuras japonesas, nomeadas por *Ukiyo-e*. Estas fixavam o cotidiano, ou como se consagrou “o mundo flutuante”; aportaram na França, embrulhando louças delicadas, após a abertura do Japão em trocas com o Ocidente, pelo chamado Tratado de Kanagawa (1854).

<sup>24</sup> Destaco: sítios e monumentos naturais, arqueológicos, etnográficos; históricos de caráter museológico, que adquirem, conservam e difundem a prova material dos povos e de seu entorno. Também aqueles que conservam coleções e exibem exemplares vivos de vegetais e animais – como os jardins zoológicos, botânicos, aquários; órgãos de ciência e planetários; galerias de exposição não comerciais; institutos de conservação; parques naturais. Incluem ministérios, ou administrações sem fins lucrativos, voltados às atividades de pesquisa, educação, formação, documentação, relacionadas

de objetos. Assinale-se a capacidade de ajustes à época na definição do ICOM, datada de 2001, no alvorecer de um novo século, em que, além das habituais aspirações, se constata extensão humanista, educacional e zelo com o meio ambiente:

[...] Museu é uma Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade (ICOM, 2001).

Procurando expressar apoio ante as dificuldades recentes e prosseguir em minhas pesquisas museais por meio de visita técnica, no início de junho estive em Porto Alegre/RS. Como amplamente noticiado, em maio de 2024, houve invasão das águas do Lago Guaíba em inúmeros pontos da cidade, entre estes na parte central, sendo que o MAPA (Museu de Arte do Paço) atualmente se encontra nessa área por ocupar a antiga sede Municipal<sup>25</sup>.

## LUZES, AÇÕES E PRÁTICAS CULTURAIS

*Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos.*

*Definição aprovada em 24 agosto de 2022 na Conferência do ICOM, em Praga.*

Vários conceitos assinalados na epígrafe acima se encontram na nova fase do Museu de Arte do Paço de Porto Alegre/RS, no momento da visita, em que deviam encarar desafios e se dedicar a esforços incomuns na lida habitual museica. O sucesso das

---

aos museus e à museologia; centros culturais e demais entidades que facilitem a conservação, gestão de bens patrimoniais, materiais ou imateriais.

<sup>25</sup> A Prefeitura informou, que, em 3 de maio de 2024, a subida das águas se constituiu na maior enchente do Estado, com 39,4 mil edificações impactadas. Já o Lago Guaíba, que circunda a capital, atingiu 5,37 m, dado este medido pelo SGB (Serviço Geológico do Brasil).

revisões pelo ICOM, em grande parte, se torna tributário ante a estratégia de existiram debates, em 2022, iniciados dois anos antes, a partir de Comitê responsável pela coordenação mundial, com atenção às diferenças.

Em 1997 visitei museus porto-alegrenses<sup>26</sup> e agora desejava seguir a adaptação da antiga Prefeitura para instalação do MAPA. Pareceu-me excelente ocasião para tomar contato com o trabalho de repensar um ambiente habitual em órgãos públicos, não raro com espaços por vezes suntuosos, o que pode dificultar a reinstalação de museu.

Procurei também expressar apoio ante as dificuldades recentes e prosseguir em minhas pesquisas museais por meio de visita técnica, em consequência, no início de junho estive em Porto Alegre/RS. Como amplamente noticiado, em maio de 2024, houve invasão das águas do Lago Guaíba em vários pontos da cidade, entre elas na parte central, sendo que o MAPA, atualmente se encontra nessa área por ocupar a antiga sede Municipal<sup>27</sup>.

A visita ao MAPA decorreu do interesse deste se encontrar em nova sede adaptada, desejando saber os métodos adotados. Inqueria: diversificaram-se para programas reais e não apenas com foco em algo ideal? Abrir-se-iam para o entorno com iniciativas e ações inventivas; procurariam manter rotina qualificada; realizariam exposições diversificadas, levando em conta os que estavam no bairro; implementaria serviço educativo com trocas entre os envolvidos com o MAPA e o público escolar; teria cuidado com reserva técnica e os fazeres necessários para manter temperatura e umidade?

Aferir tais aspectos gerou a demanda por antes investigar os detalhes em catálogos e em meio digital, para levantar perguntas, vivenciar esse museu em seu dia-a-dia,

---

<sup>26</sup> Então, preparava Tese de Livre Docência, sobre como a arte moderna foi acolhida em museus pelo país, graças ao habitual companheirismo de Tomaz Lourenço.

<sup>27</sup> A Prefeitura informou, que, em 3 de maio de 2024, a subida das águas se constituiu na maior enchente do Estado com 39,4 mil edificações impactadas. Já o Lago Guaíba, que circunda a capital atingiu 5,37 m, dado este medido pelo SGB (Serviço Geológico do Brasil).

agora diferenciado. Hoje o MAPA, na nova localização, enfrenta o desafio de se relacionar na região, com atributos distintos, tendo gerado inúmeros programas e, assim, colabora com luzes na prática museal.

O edifício tem detalhes típicos do uso e do período, com paredes externas sustentando bustos e símbolos ligados à então recente Proclamação da República (1889), como os de José Bonifácio de Andrade e Silva (1763-1838), além do próprio emblema do Estado do Rio Grande do Sul, que, como se afere no brasão, tornou-se República em 20 de setembro de 1883 (Figura 11)<sup>28</sup>.



Figura 11: Detalhe da Fachada. Museu de Arte do Paço. PoA. RS. Foto A. 06 jun. 2025.

Acompanhada na visita por Flávio Krawczyk<sup>29</sup>, atuante diretor do acervo artístico do MAPA (06/06/2025), este detalhou que ao se mudar a sede, levou-se em conta tanto a realidade usual nessa área, quanto critérios para ampliar e difundir a coleção. Em relação às obras de arte, como de praxe entre nós, desde o século 18 e ao longo do 19, órgãos públicos contratavam artistas para erigir peças escultóricas e/ou retratar

---

<sup>28</sup> Embora inúmeros autores associem ao edifício o conceito de “arquitetura positivista”, o colega na Pós-Graduação da ECA USP, Günter Weimer lembra que o termo se refere ao fato da edificação ter sido “[...] promovida, realizada ou financiada por adeptos do positivismo ou pelo governo do Estado do Rio Grande do Sul [...]” (2003, p. 190). Ademais sobre a questão arquitetônica, cita ser esta próxima ao que se consagrou como tendências ecléticas.

<sup>29</sup> Diretor do Acervo Artístico da Coordenação das Artes Visuais-CAV. Secretaria Municipal da Cultura, atuando no MAPA e na Pinacoteca Ruben Berta.

membros do poder, tanto para adornar paredes, como para louvar e eternizar personagens<sup>30</sup>.

Como habitual para prédios públicos erigidos ao final do século 19, neste há também balaustradas, colunas, frisos, esculturas em mármore, porão, em mistura bem ao gosto do chamado ecletismo. Desta forma, congrega múltiplas soluções, com fachada modulada, marcada e composta por várias ordens arquitetônicas, ou seja, desde colunas jônicas no solo até aquelas em estilo coríntio no andar superior (Figura 11).

O conjunto revela o desejo de reafirmar força, autoridade e princípios ao público em geral, tendo em vista que são poucos os componentes do poder, sacro, real, nobiliárquico, político, além de tentar firmar história notável. Constatam-se nos museus de arte sacra e nos históricos a existência de cenas da Bíblia, para Católicos, enquanto naquele há esforço para firmar e idealizar o passado. Surgem retratos da família real, heróis militares, prefeitos, governadores e presidentes da Câmara, como ainda se constata em diversas partes e não apenas no país.

No festejo dos 250 anos de Porto Alegre (2022), o edifício foi entregue à cidade, dando início a trabalhos de revitalização, limpeza e restauração, de acordo com Krawczyk. Atentos com o avanço das águas, iniciaram proteção preventiva, antes que atingissem o subsolo. Grande prejuízo se deu nos aparelhos, que não puderam ser movidos, como os de sistemas de energia e ar condicionado. Igualmente obras em bronze, aço e cimento ficaram no local e estão em ação de higienização. Durante a visita técnica se pôde constatar um museu dinâmico, com os vários setores em ação, envolvidos no preparo de mostras simultâneas<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Acrescente-se, a sintonia com formas e soluções já existente na época renascentista, quando se buscou fixar valores religiosos e pátrios por imagens, em particular para iletrados.

<sup>31</sup> Estavam sendo exibidas outras mostras como a evocativo dos 50 anos de arte do artista gaúcho Erico Santos (1952), com registro em 18 telas da memória de Porto Alegre (abertura 27 de março); também outra com fotografias relativas à “Iacobus Gaudet: História dos Caminhos de Santiago’ (entre 5 e 27 de junho).

Quando da visita, o Paço<sup>32</sup> expunha 48 imagens com atos que ressaltam prontidão e apoio de diversos núcleos da sociedade com as enchentes, registradas por fotógrafos atuantes na prefeitura e profissionais de imprensa, tanto na mais recente quanto na de 1941. Em troca desejável com outra entidade, há também obras do acervo do Museu Joaquim Felizardo<sup>33</sup>. Assim se insere em ação visual memorialística com trocas, além de série de eventos paralelos.

Na exposição “Superação e Solidariedade” (Figura 12) foram eleitos momentos icônicos, a incluir voluntariado e a ação no âmbito público, envolvidos sem hesitar quanto ao risco ao se prontificarem para salvamento e resgate de isolados. Também a mostra “Águas Selvagens” (Figura 13) resultou em conjunto muito sensível com 43 artistas<sup>34</sup> e curadoria de Ana Zavadil. Congrega obras em técnicas nas artes visuais, voltadas ao impacto sofrido nesta enchente. A seleção de Zavadil reflete sua prática e estudos no setor<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> A organização do evento se deve à Prefeitura de Porto Alegre, por meio do Gabinete de Comunicação Social e da Secretaria Municipal de Cultura.

<sup>33</sup> O Museu Joaquim Felizardo de Porto Alegre é um museu histórico, municipal, criado em 1979.

<sup>34</sup> Foram os seguintes os selecionados: Alexandra Eckert, Andrea Brächer, Clara Figueira, Clara Koppe, Cleci A. Serpa, Cristie Boff, Denise Wichmann, Edson Possamai, Esther Bianco, Fátima Pinto, Fernanda Martins Costa, Gladis Coifman, Graça Craidy, Griseldes Vieira, Helena d’Avila, Helena Schwalbe, Isa Dóris Teixeira de Macedo, Isabel Marroni, Ivone Rabelo, Jane Maria, Juiara Barbizan, Jussara Moreira, Karina Koslowski, Kátia Werenzuk, Leandro Selister, Lisi Wendel, Lorena Steiner, Lu Gaudenzi, Mariana Voltolini, Marinelsa Geyer, Mary Marodin, Miriane Steiner, Mylène d’Huyer, Neca Lahm, Nilton Santolin, Patrícia Schneider, Ricardo Giuliani, Sandra Gonçalves, Sílvia Rodrigues, Simone Barros, Sirlei Hansen, Vera Carlotto e Yas Almeida.

<sup>35</sup> Entre outras funções na área cito: curadora-assistente da 10ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul (2015); curadora chefe do MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul) (2013-2014); fez parte do Comitê de Acervo e Curadoria do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul- MAC/RS (2011-2013).



12.



13.

Figuras 12 e 13: Exposições “Superação e Solidariedade” e “As Águas Selvagens”. MAPA/PoA/RS. Foto A. 06 jun. 2025.

Como relatou Flávio Krawczyk, no subsolo, expunham fotos na mostra “Veracidade”, o que facilitou a retirada logo que as águas começaram a invadir. Entre as que restaram, dado o tamanho, estavam as de artistas gaúchos: Vasco Prado (1914-98); a maquete de marco urbano, de 1973, o Monumento aos Açorianos, de Carlos Tenius (1939) (Figura 14); esculturas do artista fixado no Estado, nascido em Viena, Francisco Stockinger (1919-2009).



Figura 14: Carlos Tenius. “Maquete do Monumento aos Açorianos” no subsolo. Foto A. em 06 jun. 2025.

Na visita, havia no MAPA inúmeras atividades e exposições, constituídas por forma singular e visual, como uma espécie de humanização, ante a catástrofe ambiental. Nos remete às proposições do professor Antônio Cândido, ou seja, como exercício de reflexão é capaz de gerar:

[...] a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (2004, p.180).

Destaco o cuidado louvável em se conservar feições típicas do edifício, por ser documento de época, erigido entre 1898-1901, obra proposta pelo engenheiro vêneto conhecido por Giovanni Colfosco<sup>36</sup>, estando tombado<sup>37</sup>. Como em tantos outros museus<sup>38</sup>, como o Museu Paulista/USP (Figura17) neste existe uma escada solene (Figura 15) e acima dela uma claraboia, que gera luz e se sobressai no espaço (Figuras 16).



Figuras 15, 16 e 17: 15. Escadaria e 16. Claraboia do MAPA.17. Postal com entrada do Museu Paulista/USP Foto A. 06 de jun. 2025.

No Início foi sede da Intendência<sup>39</sup>, tendo sido tombado em 1979 pelo Município. O amplo espaço do museu<sup>40</sup> permitiu a instalação da Pinacoteca Aldo Locatelli<sup>41</sup> e da

<sup>36</sup> Não se localizou data de nascimento sendo assinalado apenas a de morte em 1910.

<sup>37</sup> Foi tombado pelo Município, por meio da Lei Municipal 275/1992, recebendo o registro no Livro Tombo 01, sob o número 01, na folha 02, em 21 de dezembro de 1979.

<sup>38</sup> Vale lembrar: a escadaria em caracol dos Museus do Vaticano; aquela externa do Centro George Pompidou; a de duas partes do *Kunsthistorisches Museum* de Viena.

<sup>39</sup> Antigo nome da Administração Municipal, na época da construção.

<sup>40</sup> O prédio dispõe de três pavimentos, cada um mede 1.235,02 m<sup>2</sup>, totalizando 2.470 m<sup>2</sup> de área construída.

<sup>41</sup> Aldo Locatelli (1915-62) reuniu coleção desde o passado, tendo se dedicado ao ensino, pesquisa, textos e às artes a em Porto Alegre, particularmente no âmbito da pintura mural religiosa ou laica, encontradas no Estado.

Coleção Rolf Zelmanowicz. Daí favorecer oportunidades tanto para artistas, como a diversos públicos, por meio de coleções e exposições com amplo espectro de estilos e tendências, algumas voltadas para a arte de séculos passados e outras a manifestações contemporâneas.

Porto Alegre tem se apresentado com iniciativas ressaltáveis, no campo das artes, seja no tempo ditatorial da Era Vargas<sup>42</sup>, ou quando assumiu na presidência após ser eleito (1950-4). Vargas prezava o culto à tradição e artistas se opuseram, em particular contra o sistema oficial, tanto no ensino, quanto na valorização, debates e acolhimento da arte, em órgãos institucionais. Em contraste, ressalve-se, que se deve a Vargas avanços importantes na questão trabalhista<sup>43</sup>.

Criadores com consciência política passaram a se organizar em grupos, em defesa da liberdade e autonomia profissional, entre estes Carlos Scliar que criou a Associação Antônio Francisco Lisboa, em oposição direta ao tradicionalismo do Instituto de Belas Artes (Zanini, 1983, p. 639). Envolveram-se, além de Scliar<sup>44</sup>, Francisco Alexandre Stockinger (1919-2009), Vasco Prado (1914-98) e Carlos Alberto Petrucci (1919-2012).

Quando Scliar voltou a Porto Alegre (1950) propôs a formação do Clube da Gravura, novamente se associou a artistas relevantes, entre outros a Danúbio Gonçalves (1925-2019), Glênio Bianchetti (1928-2014), Carlos Mancuso (1930-2010), Glauco Rodrigues (1929-2004), Geraldo Trindade Leal (1927-2013) e Avatar Moraes (1933-

---

<sup>42</sup> Divide-se a Era Vargas em três momentos: Governo Provisório (1930-4); Constitucional (1934-47) e Estado Novo (1937-45). Entretanto foi deposto em 1945 e para se manter em evidência ao final de 1945 elegeu-se senador por seu estado natal. Com sucesso nessa iniciativa candidatou-se à Presidência e venceu, sendo reeleito para o período de 1950-54, não tendo encerrado esse período, por ter se suicidado em 1954.

<sup>43</sup> Cito, entre outros benefícios: jornada de oito horas, regulamentação do trabalho feminino, criação de sindicatos laborais, voto secreto e na Assembleia Constituinte (1934) admitiu assalariados indicados pelos sindicatos.

<sup>44</sup> Como pude relatar na tese de doutorado (1990), reescrita e editada pela Hucitec/ EDUSP (1995), Scliar adere à chamada Família Artística Paulista, no momento em que o grupo de artistas, em grande parte advindo de ofícios, participa em 1940, da recém-criada Divisão Moderna Salão Nacional de Belas Artes (SNBA) do Rio de Janeiro.

2011). Este último, em depoimento, datado em 1989, afirmou sobre o Clube da Gravura:

A primeira sede que conheci foi no edifício Chaves Barcellos, no 9º andar, uma sala bem ruim; funcionava como sala de desenho. Tinha sessões de modelo vivo; [...]. Era influenciado pelo realismo socialista, nos sentávamos num banquinho, o modelo ficava num estrado, na frente do modelo tinha um bastidor com uma tela quadriculada (Moraes, 1989).

Acrescente-se, além das medidas trabalhistas, que Vargas teve especial atenção para fomentar a criação de órgãos voltados à preservação, com vistas a propor e regular o setor cultural. Formaram-se coleções de arte destinadas a igrejas, escolas, órgãos do executivo, legislativo e judiciário, além de obras em praças. Fator positivo na Era Vargas foi o convite a intelectuais abalizados, como Mário de Andrade (1893-1945), gerando órgãos que empreendiam ações singulares, nos anos 1930, a incluir criação e ampliação de objetivos e funções, nessa esfera.

Sublinhe-se, na alteração de instituições existentes, o caso da Inspeção dos Monumentos, datada de 1923, que passou a ser nomeada Defesa do Patrimônio Artístico Nacional (1930). O mesmo se dá com museus, sendo constituído em 1932 o Curso de Museologia, que funcionou nesse local até 1977. O criador do curso foi o líder da Ação Integralista Brasileira, como antes nomeei, o “controverso” Gustavo Barroso (1888-1959).

Nesta realidade, nem sempre o objetivo primordial se voltou à divulgação museal renovadora, pois se constituem em modalidades evocativas de pessoas, optando-se por retratos e bustos, com claro propósito de estabelecer e perpetuar os tais “heróis pátrios”. Como bem assinalou o jovem colega Luiz Recaman, editor-chefe da *Revista ARA*, a quem aqui homenageio, recém falecido (07/09/2024): “[...] temas como “nacionalidade e mito [...]” constituem-se em componentes “fascistas” da política de Vargas ao tratar com os grandes segmentos populacionais, a partir dos Anos 1940 (1995, p.7).

Como se tem reiterado, em 1936, deve-se a Mário de Andrade a criação do anteprojeto para se regulamentar o Serviço de Proteção do Patrimônio Artístico

Nacional. No ano seguinte (1937) o anteprojeto tornou-se Lei, voltada a organizar a citada proteção. Entre outras inovações, esta Lei no Artigo 24 ampliou os museus existentes, que já então formavam significativo espectro<sup>45</sup>. A justificativa para tal iniciativa dava ênfase à necessidade em se “[...] favorecer a instituição de museus estaduais e municipais [...]” (Lei nº. 378, #24).

Outro lado da Era Vargas, a ser louvado, se constata no empenho em se elaborar distintas narrativas, em museus, por meio de simbologia. Abarcam desde ufanismo, ao valorizar o país, até sua gente e riquezas naturais. Entre os museus criados, além do Museu Histórico Nacional<sup>46</sup> reitero: Museu da Inconfidência em Ouro Preto/MG (1938); Museu das Missões em São Miguel/RS (1940); Museu Imperial de Petrópolis/RJ (1940) e Museu do Ouro em Sabará/MG<sup>47</sup>.

Investiu-se na capacidade de reconciliação com o passado, algo impensável no modernismo rebelde inaugural, do período. Como bem expressou o sociólogo Stuart Hall (1932-2014) acerca da relação entre identidade e construção de valores, de época, o que renova o fito em conhecê-los, na tentativa de vivenciar novas frestas e narrativas erigidas pela equipe:

---

<sup>45</sup> Cito alguns órgãos, anteriores ao Período Vargas: Casa Xavier dos Pássaros (1784); Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro da Bahia (1838); Museu do Exército (1864); Museu Paraense Emílio Goeldi (1866); Museu da Marinha (1868); Museu Paulista (1895); Museu Júlio de Castilhos (1903); Pinacoteca do Estado/SP (1905); Museu Anchieta de Ciências Naturais (1908); Pinacoteca Barão do Santo Ângelo (1908); Museu de Mineralogia, Petrologia Luiz Englert (1909); Museu de Armas (1920), Museu Histórico Nacional (1922).

<sup>46</sup> O Museu Histórico Nacional situa-se no centro carioca, criado pelo Decreto nº. 15.596, de 02 agosto 2022 visava construir dada História Nacional. Não confundir com o que pegou fogo em 2018, situado na Quinta da Boa Vista/RJ.

<sup>47</sup> O edifício sediou a Casa de Intendência e Fundação de Sabará, desde 1751, algo imprescindível para a finalidade colonial. Com o advento de alterações políticas do Século 19, a função deixou de existir, sendo levada a leilão em 1840 e adquirida pelo Comendador Séptimo da Paula Rocha. Em 1937 o prédio estava em ruínas, porém foi comprada pelo engenheiro Louis Ensch (1895-1953), diretor da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira. Este doou em 1939 ao Governo e em 30 de outubro de 1940, o governo federal transferiu a tutela administrativa e patrimonial do prédio para o então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, que o restaurou para transformá-lo em um museu voltado à história da mineração do ouro na antiga Capitania de Minas Gerais. Em 23 de abril de 1945, o Presidente da República Getúlio Vargas, por intermédio do Decreto nº 7.483, criou o Museu do Ouro, sendo a este inaugurado no dia 16 de maio de 1946.

É (...) porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas (2014, p.109).

Na proposição de Antônio Cândido, sobre a humanização e cultura, este define a relação como um processo capaz de reiterar nos seres marcas essenciais. Cita, entre outros: “[...] o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. No mesmo texto, sobre a cultura: “[...] desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade e o semelhante [...]” (2017, p. 182).

## MUSEUS E PRETENSAS SOMBRAS: BARBÁRIES

*Não há documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie. E assim como os próprios bens culturais não estão livres de barbárie, também não o está o processo de transmissão com que eles passam de uns aos outros. Por isso, o materialista histórico [...] considera como tarefa sua pentear a história a contrapelo.  
(Benjamin, 1985, p.157).*

Museus se constituem em campo de conflito, como tenho repetido, pois formam diversas tipologias, a depender das coleções acolhidas, havendo sempre valores simbólicos, caros a uma parte e nem sempre a outras. Assim, originam demandas por estratégias específicas, seja para valorizar as coleções, seja para difundir-las e criar novos valores. Em que pese a inserção de museus na identidade local, ou naquela externa, ainda há autoridades a exercer pressão, corte de verbas que favorecem visita de escolas, verdadeiras ações de barbárie sobre a cultura material, no dizer de Walter Benjamin, na epígrafe acima.

Como bem assinala o professor, historiador, filósofo, pensador, ensaísta, polonês, nascido em Varsóvia, Krzysztof Pomian (1934), museu se constitui de “[...] conjunto de objetos fora do círculo das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para este fim, e expostos ao olhar público” (p.

53). Desta forma detêm um valor simbólico, traduzido para o autor como semióforos, porém em algumas ocasiões apresentam sim utilidade, como no caso das distopias exaladas por Trump contra estas instituições.

Pomian se tornou um clássico quando se abordam museus e assim conceituou:

O semióforo desvela o seu significado quando se expõe ao olhar. Tiram-se duas conclusões: a primeira é que um semióforo acede à plenitude do seu ser semióforo quando se torna uma peça de celebração; a segunda, mais importante, é que a utilidade e o significado são reciprocamente exclusivos: quanto mais carga de significado tem um objeto, menos utilidade tem, e vice-versa (1984, 72).

Mesmo a cultura dos EUA com inúmeros museus sólidos e com passado de zelo a princípios, reitero que surgiram episódios lastimáveis, neste ano de 2025, ante a reeleição de Trump, na presidência dos EUA. Ele age de forma rasa, inserida na tal sociedade do espetáculo, por meio de discurso preconceituoso, se valendo de recursos midiáticos e frases de efeito para seus eleitores. Também inclui repulsa aos imigrantes, desdenho ao meio ambiente, ao humano diferente dele, crítica aos povos originários, ao etarismo, ou aos relegados pelo abandono social.

Somem-se atitudes absurdas de Trump ao atacar universidades, pois formam o âmago do saber, via ensino, pesquisa e extensão. Indaga-se o porquê dessa atitude e uma resposta direta seria: ele não se formou em universidade significativa. Não obstante, cabe esclarecer que tal hipótese seria infundada, uma vez que cursou a Universidade da Pensilvânia, avaliada entre as melhores ligadas ao conjunto universitário nomeado por *Ivy Leagues*<sup>48</sup>.

Como habitual, sem dosar a fala e para se manter em foco, causar notícias e reações, até por mentiras evidentes, Trump emitiu inúmeras regulações persecutórias, em vários campos, além daquele comercial e suas tarifas. Iniciou atacando medidas

---

<sup>48</sup> São assim nomeadas Ivy Leagues as universidades estadunidenses composta elas seguintes: Brown, Columbia, Cornell, Dartmouth, Harvard, Pensilvânia, Princeton e Yale. Como amplamente divulgado, Trump terminou seus estudos na *Wharton School* da Universidade da Pensilvânia, em 1968, com desempenho a gerar controvérsias como documentaram publicações, entre estas do prestigioso jornal *The Washington Post*. O nome advém de seu fundador Joseph Wharton em 1881, daí ser tida como a mais antiga na área de "Administração".

ressaltáveis de outros presidentes, a principal visou a proibição à política inclusiva, nomeada por DEI (Desigualdade, Equidade e Inclusão), com ações afirmativas, aprimoradas desde o século passado e formuladas pelos antecessores. Entre estas ações, criticou à Campanha Black Lives Matter (Vidas Negras Importam), surgida após o assassinato de George Floyd por policiais em 2020.

Trump alega restaurar a “Verdade e Sanidade”, pois, para ele, as intenções de vários movimentos seriam eliminar avanços estadunidenses, “[...] lançando seus princípios fundadores e marcos históricos sob uma luz negativa” [...]. Um dos atingidos foi o JANM (Museu Nacional Japonês-Americano), que perdeu verbas por se posicionar sobre a prisão de nipo-americanos na Segunda Guerra Mundial, afetando programa de amplo alcance, ao lesar mais de 21 mil alunos e mais de 100 professores de 31 estados (Brian Boucher & Margaret Carnigan, 30 abr. 2025).

Em 27 março de 2025, por meio de ‘ordem executiva’, ou seja, uma deliberação presidencial passível de ser implementada em casos extremos, deferiu ofensivas ao Instituto Smithsonian, em Washington. Acrescentem-se também agressões ao Museu Nacional de História e Cultura Afro-americana, Museu da História da Mulher Americana. Vale sublinhar o conjunto concentrado no chamado *National Mall* (Figura 17) de Washington, com diferenciadas unidades preservacionistas<sup>49</sup>, a incluir obelisco e monumentos<sup>50</sup>.

O obelisco constitui peça repetida em inúmeras cidades, dentro e fora dos EUA. Levantaram-se recursos públicos, entre 1833-88, quando enfim foi inaugurado. A sede do Instituto se encontra entre as pioneiras, criada em 1846, atuante em várias

---

<sup>49</sup> O Instituto Smithsonian informa que possui 21 museus, bibliotecas e centros de pesquisa, além de um acervo de 142 milhões de itens, pelo país, como informam. A primeira instituição precedente, a Academia de Belas Artes da Pensilvânia foi criada 17 anos, criada em 1829. Note-se que 11 situam-se no *Mall* além de seis na capital, mas fora do citado, outras em Nova York e na Virgínia. Entre os museus criados há o Museu Nacional de História Natural (1858); Galeria de Arte *Freer* (1923); Museu e Jardim de Esculturas *Hirshhorn* (1974) Museu do Ar e Espaço (1946); Museu Nacional da Cultura Afro-americana (2003); Museu Nacional do Índio Americano (2003).

<sup>50</sup> Entre os monumentos há o obelisco de mármore com 169 metros de altura, erigido em homenagem ao primeiro presidente, Georg Washington, projeto de 1845 feito pelo arquiteto e cartógrafo Robert Mills (1781-1855), depois concluído por Thomas Casey (1831-96) e o Corpo de Engenheiros do Exército dos EUA.

áreas, datando a principal de 1941, por John Russell Pope (1874-1937), também autor de uma série de edifícios na capital, entre estes: o Arquivo Nacional, o Memorial a Jefferson e o da Galeria Nacional.

Trump tenta apagar momentos depreciativos em seu país e que ocorrem em todas as latitudes. O foco é manter os Estados Unidos como superior e sem máculas, que se constata em todas as histórias dos demais. Este desejo se associa ao interesse em jogar luzes sobre sua própria pessoa e agradar segmentos conservadores, a incluir as ditas *Big Techs*<sup>51</sup>, que dominam área de tecnologia digital e o apoiaram com recursos financeiros de monta para a eleição presidencial<sup>52</sup>.

Acrescente-se que em janeiro de 2025, logo depois de assumir, Trump reviveu o desejo de se instalar um Jardim Nacional dos Heróis Americanos, como se noticiou. As escolhas somavam cerca de 250 personagens, sendo que tal amplitude abarcaria toda uma história oficial de ditos heróis militares, políticos, entre outros. No entanto a referida proposta fora antes formulada, em seu primeiro governo e, uma vez mais, não foi concretizada, ou seja, mero e simples discurso.

Por outro lado, criticou a exposição em andamento do Museu de Arte Americana, pertencente ao Smithsonian, cujo título era "A Forma do Poder: Histórias de Raça e Escultura Americana", por tê-la como promotora de uma "[...] ideologia divisionista e centrada na raça negra". Com quem e para quem ele fala, além dos fortes laços junto aos grandes financiadores e com o mercado econômico de seu país? Habitado à comunicação midiática, o eleito teceu a narrativa de que a referida lei difamava a própria nação, tanto pelo conteúdo ali desenvolvido, quanto por tal segmento não trabalharem em prol dos valores por ele propostos.

Consequência louvável e cara à democracia: procuradores de 21 estados, entre estes Nova York, Califórnia, Washington e Illinois abriram processo contra Trump, e funcionários saíram em passeata pelo Congresso, ante a extinção de órgãos

---

<sup>51</sup> Entre a *Big Techs* se encontram Google, Apple, Amazon, Microsoft e Meta.

<sup>52</sup> Segundo veiculou a *BBC/Brasil*: "[...] A presença de peso dos chefões da tecnologia reforça o *bromance*, expressão em inglês, que se refere o relacionamento (...) entre executivos e Trump".

responsáveis pela criação e, igualmente, contra certas medidas de ajustes, casos como o Instituto de Serviço de Museus e Bibliotecas.

Inúmeros foram prejudicados<sup>53</sup> e entre tantos cito o de grande projeção junto ao Instituto Smithsonian, cuja sede se encontra no nomeado *National Mall* (Figura 18), em que Trump exigiu o fechamento do escritório de “Diversidade, Equidade e Inclusão” da Galeria Nacional de Arte. Justificou que as iniciativas do governo anterior, de Joe Biden (1942), eram ilegais e imorais. Seguiram-se outras, como a ordem de se rever mostras do Museu de Arte das Américas, administrado, nada menos do que pela OEA (Organização dos Estados Americanos).



Figura 18: Mapa do National Mall em Washington. Fonte: Washington D.C. MAP

A Galeria Nacional deveria apresentar variadas exposições, já em março, ou seja, logo após a posse e, entre estas, uma sobre as diásporas africanas nas Américas, tendo na curadoria a artista estadunidense Cheryl D. Edwards (1954); e a do professor doutor de Artes Ambientais e Justiça da Universidade York de Toronto (Canadá), Andil Gosine (Figura 19) nomeadas por “*Nature's Wild*” e “*Before the Americas*”. Comporiam artistas afro-americanos, afro caribenhos, afro latinos e LGBTQIA+. As mostras desejavam discutir as referidas questões, com pressuposto de maior atualidade, ou seja, na evidência de que vieram como herança nefasta do

---

<sup>53</sup> Outro financiamento suspenso em 9 de fevereiro ocorreu para uma exposição planejada sobre o médico e cientista Anthony Fauci no Museu Nacional de Saúde e Medicina também vítima do corte financeiro do setor então chefiado por Elon Musk. O JANM (Museu Nacional Japonês-Americano perdeu uma verba de US\$ 175.000 para seus *workshops* de educação cívica sobre a prisão de nipo-americanos na Segunda Guerra Mundial, afetando um programa de amplo alcance, segundo se informou atingiu mais de 21.000 alunos, 100 professores de 31 estados.

colonialismo. Fiel aos que assim pensavam e, provavelmente, apoiaram sua eleição, de imediato vetou.

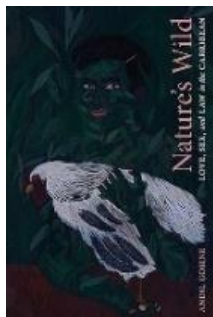


Figura 19. Livro do artista e professor Andil Gosine que seria base de exposição e foi cancelada pelo Governo Trump

## CONCLUSÃO

*“O passado é lição para se meditar e não para se reproduzir”.*  
Mário de Andrade, 1987 [1920-1], p.75

Reitero o que venho sentindo, pensando, vivenciando e muitas vezes enunciando: o museu exige posicionamentos, diretos, indiretos e sutis. O visitante habitual e sensível por vezes intui, em especial, ao tropeçar em disparates, restos de projetos inconclusos, ante a faina inaugural, a qualquer custo. Isto ocorre porquanto há toda uma áurea, em tecido invisível e visível para os que já passaram pela coxia. Tal complexidade envolve os que estão na ponta, os que gostariam de estar, autores escolhidos, os que adorariam ter visibilidade, aspirantes a criadores, até mesmo o seletto segmento dos que têm poder de mando nos vários países.

Museus demandam uma série de profissionais capazes de enfrentar situações específicas para preservar, conservar, difundir e gerenciar objetos, em diferenciadas técnicas e materiais, a exigir salas para quarentena quando obras chegam, de modo a não contaminar as demais. Entre tantas há demanda por climatização, reserva técnica, local em que a grande maioria das obras permanece, precisam ser acondicionadas, em segurança, com infraestrutura, além de abrigar suportes molduras e instrumentos para preparar exposições. Um entre os meandros mais relevantes: dialogar e voltar-se a diferenciados públicos, tanto da região urbana

quanto das demais, nas distintas fachas etárias para fruir diversidades e criadas por especialistas.

Cenários contrastantes foram objeto de análise, ou seja, ações do MAPA cotejada com a de Trump, na atuação museal e direção capazes de trocar, ouvir e ajustar propostas a novas realidades, a incluir o entorno museal e com premissas sólidas a seus desígnios. Conforme o ICOM, exige-se que Museus sejam instituições permanentes, voltadas ao público com coleções e sem visar lucro. Não obstante, lucro nem sempre se reduz a ganhos monetários, como se observou nas barbáries de Trump. Ademais, direcionam-se para tratar as diferenças com respeito e aceitação, ao lado de abertura para captar e fomentar questões caras a cada era.

A cada atualização, na definição do ICOM, aspectos praticados são mantidos e convivem com propostas para reversão em rotas, com o foco na obtenção consensual entre os membros. Importante a representatividade, ao se envolver com as demandas surgidas, no âmbito museal, frisando o despertar para ampliar o cunho sócio educacional dos museus, juntamente com aqueles perigos ambientais, neste caso reconhecidos, dada a atual evidência.

Sobre a dúvida aqui formulada na proposição de Le Corbusier: crescer atenderia apenas um objetivo para garantir a ampliação das dependências edificadas? Como se constatou, a perplexidade do sucateamento nas Guerras, vivido pelo arquiteto suíço, pode ter sinalizado a faina de confrontos armamentistas, que cercam governantes e fabricantes de armas. Vale sublinhar que tais ampliações se deram após sua morte trágica, quando então os arquitetos ligados a seu escritório realizaram ampliações do espaço, momento em que o museu em geral e em várias latitudes já conquistara público local.

Dado que muito interessou foi a adaptação de ações museais sensíveis no Museu de Arte do Paço, em Porto Alegre, a incluir arte contemporânea e cuidados com o edifício novecentista. Quando da visita em maio de 2025, pode-se observar a acuidade para propiciar a diversificação de programas; a capacitação do pessoal envolvido; o interesse em se abrir para o entorno; a procura em manter rotina qualificada; projetos contemporâneos para exposições, a incluir étnicas singulares,

voltadas para público que habitualmente não se interessam, manter serviço educativo, não deixando de lado fazeres técnicos com iniciativas atuais.

Além de manutenção das partes, aparelhos e peças pesadas do subsolo, que sofreram ante a enchente, procuraram implementar questões técnicas, como atualizar a reserva técnica com traineiras, que facilitam a ventilação, também painéis para exposições, apropriados para não esconder o edifício, soluções para iluminação de obras, sem agredi-las ou o também ao edifício; manutenção de ladrilho hidráulico, nas partes destinadas à circulação, evitando manter poeira.

Então, pergunta-se: museus se enraizaram, desde a definição de 1946, ou não? Observe-se que em uma das sociedades mais beneficiada como nos Estados Unidos, infelizmente não, como atesta a pífia reação de algumas entidades museais, que prontamente suspenderam atividades, frente aos absurdos propalados por Donald Trump. Como caso grave, até membros de Conselho indicados por seu antecessor imediato foram eliminados no Museu Memorial do Holocausto, algo muito sensível para extensa camada atuante naquele país. Igualmente afastou por três meses todos os funcionários do Instituto de Serviço de Museus e Bibliotecas, em Washington, paralisando as atividades em curso e prejudicando o público.

Por meio de seleção para estudos de caso tão disparatados, tentou-se evidenciar como associações independentes podem contribuir para enraizar clamores de cada tempo e barrar até por meio de judicialização atos para emparedar princípios originais, ampliação de focos e abandono de outros, mais datados, que antes atendiam a desígnios felizmente ultrapassados em outro momento histórico. Superar egos inflados, vivenciar o cotidiano sem pretensas idealizações constituem verdadeira missões e enclaves, para os que acreditam, como diria Mário de Andrade, o poeta modernista: “o passado é lição para se meditar e não para se reproduzir”.

## **BIBLIOGRAFIA CITADA**

ANDRADE, Mário. De Paulicéia desvairada a café. São Paulo: Círculo do Livro, s.d. p.33

- ARANTES, Otília (2000). O lugar da arquitetura depois dos modernos. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre filosofia da história. In: KOTHE, Flavio R. (Org.). Sociologia. São Paulo: Ática, 1985.
- Espaços que suscitam sonho, museu, pavilhões de fontes hidrominerais. Revista do Patrimônio: Museus, Antropofagia da Memória e do Patrimônio, Brasília, DF, nº 31, p. 133-147, 20.
- DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François. Conceitos-chave de Museologia. São Paulo: ICOM, ICOM/BR, Pinacoteca do Estado/SP/ Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- KRAWCZYK, Flávio. Depoimento à autora. MAPA, Porto Alegre, em 06 jun. 2025.
- LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade: Prelúdios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- Operários da Modernidade. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995.
- POMIAN, K. Coleção. In: Enciclopédia Einaudi, Memória-História. Lisboa: Imprensa Casa da Moeda, 1984.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SOUZA, Antônio Candido de Mello e. "Direito à literatura". In: *Vários escritos*. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.
- TORRANO, JAA. Hesíodo. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. 2ª. ed. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

### Fontes eletrônicas e sites

- AULANIER, Christiane (1953). *Le Nouveau Louvre de Napoleão III* (PDF). Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1953. Disponível em:  
[https://www.google.com.br/books/edition/Histoire\\_du\\_Palais\\_et\\_du\\_Mus%C3%A9e\\_du\\_Louvre/UhIBEQAAQBAJ?hl=ptBR&gbpv=1&dq=inauthor:%22Christiane+Aulanier%22&printsec=frontcover/](https://www.google.com.br/books/edition/Histoire_du_Palais_et_du_Mus%C3%A9e_du_Louvre/UhIBEQAAQBAJ?hl=ptBR&gbpv=1&dq=inauthor:%22Christiane+Aulanier%22&printsec=frontcover/)
- HIGHLIGHTS: 19th and 20th Centuries. Disponível em:  
<https://www.nmwa.go.jp/en/collection/group4.html/>. Acesso em 07 jul. 2025

- BARROS, Luiz Antonio Recamán. Por uma arquitetura, brasileira. São Paulo: FFLECH/USP, 1995. (Tese de doutorado). Dados disponíveis em: <https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/90639/luiz-antonio-recaman-barros/>
- BBC NEWS Brasil. A foto que exhibe o ‘bromance’ entre os barões das big techs com Trump. In: 20 jan. 2025. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c7vdnrn603yo/> Acesso em 20 jun. 2025.
- BRILLON, James. O Museu Nacional de Arte Ocidental de Le Corbusier seu único edifício no Extremo Oriente. (23 jun. 2016). Disponível em: <https://www.dezeen.com/2016/07/23/le-corbusier-national-museum-of-western-art-tokyo-japan-unesco-world-heritage-list/> Acesso em 04 jun. 2025.
- BOUCHER, Brian & CARRIGAN, Margaret. O que as artes suportaram durante os primeiros 100 dias de Donald Trump/ 30 de abril de 2025. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/trump-executive-orders-arts-2605142/>
- CÂMARA MUNICIPAL aprova a criação do Museu de Arte do Paço em: 16/12/2024. Disponível em: <https://prefeitura.poa.br/smc/noticias/camara-municipal-aprova-criacao-do-museu-de-arte-do-paco/> Acesso em: 31 maio 2025.
- CONVENÇÃO do Patrimônio Mundial. A obra arquitetônica de Le Corbusier, uma contribuição notável para o Movimento Moderno (2016). Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/1321/>. Acesso em 04 jun. 2025.
- FALK, Ray. French Art in Tokyo. 21 jun. 1959. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1959/06/21/archives/french-art-in-tokyo.html>. Acesso em 07 jul. 2025.
- GARCEZ, Raul. Em casa. Disponível em: [https://revistazum.com.br/revista-zum\\_6/em-casa/](https://revistazum.com.br/revista-zum_6/em-casa/). Acesso em 4 maio 2025.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: Silva. Tomaz Tadeu da Silva (Org.) Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estados Culturais, 15ªed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. Disponível em: [https://tonaniblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/03/tomaz-tadeu\\_identidade-e-diferenc3a7a.pdf/](https://tonaniblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/03/tomaz-tadeu_identidade-e-diferenc3a7a.pdf/)
- ICOM. Nova definição de museu. Disponível em: <https://www.icom.org.br/nova-definicao-de-museu/> Acesso em 30 abr. 2025.
- . Listas Vermelhas. Disponível em: <https://icom.museum/en/red-lists/> Acesso em 11 jul. 2025.
- INSTITUTO de Conservação e Museus Smithsonian. Disponível em: <https://www.msi.edu/>. Acesso em 02 maio 2025.
- KRAWCZYK, Flávio. In: SIRENA. Mariana. Os passos e os espaços de Carlos Scliar. Em 18 ago. 2020. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/tramasdearte/os-passos-e-espacos-de-carlos-scliar/> Acesso em 02 maio 2025.

- LE CORBUSIER, Cahier D' Art, Paris/FRA 08 dez.1930. Disponível em:  
<https://www.gallica.bnf.fr/ark:/date1930>. Acesso em 30 mar. 2025.
- Mensagem aos estudantes de arquitetura. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo Martins Fontes, 2005 [1942-3]. Disponível em:  
<https://monoskop.org/Corbusier/Le> Acesso em 05 de junho 2025.
- Le Corbusier et son atelier rue de Sévres 35. Œuvre complète 1957-1965 1ª. édition. Paris: Fundación Le Corbusier, Paris,1995. Disponível em:  
<https://dokumen.pub/le-corbusier-uvre-complete-volume-7-1957-1965-volume-7-1957-1965-10nbsped-9783035602975-9783764355098.html/> Acesso em 01 jul. 2025.
- MATZA, Max. Trump ataca 'ideologia antiamericana' em museus do Smithsonian, 27 mar. 2025. Disponível em <https://www.bbc.com/news/articles/cdjy1jmvvwzo/> Acesso em 23 jun.2025.
- MORAES, Avatar. Notas sobre o Clube de Gravuras de Porto Alegre. Entrevista a Maristela Salvatori. 1985. Disponível em: [https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/](https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article) article. Acesso em 14 julho 2025.
- MUSEU Histórico Nacional. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/museu-historico-nacional/> Acesso em 23 jun.2025.
- MUSEU Nacional de Belas Artes do Ocidente. Disponível em: <https://lecorbusier-worldheritage.org/es/musee-national-des-beaux-arts-de-occident/> Acesso em: 02 abr. 2025.
- NATIONAL Mall. Washington. Disponível em;  
<https://www.nationalmallcoalition.org/2015/01/public-policy/> Acesso em 23 jun.2025.
- NOVA definição de museus. Disponível em: <https://www.icom.org.br/nova-definicao-de-museu-2/> Acesso em: 02 jun. 2025.
- OCHI, Yujiro, 'The Old Matsukata Collection', Bulletin of the Shizuoka Prefectural Museum of Art, No. 9 (1992), 23-42, 68.
- PAVESI, Tom. Vitória da Samotrácia ou Nike da Samotrácia: Antiguidades gregas, etruscas e romanas. (16 nov. 2018). Disponível em:  
<https://guiadolouvre.com/vitoria-de-samotracia-ou-nike-de-samotracia/>. Acesso em 15 jul. 2025.
- PINACOTECAS de Porto Alegre: História. A coleção. Disponível em:  
<https://www.pinacotecaspoa.com/historia-colecao-al>. Acesso em 18 jun. 2025.
- PREFEITURA de Porto Alegre. Paço Municipal. Disponível em:  
<https://proweb.procempa.smc>. Acesso em 26 de maio 2025.

- Semana da Superação e da Solidariedade: Confira a Programação. Disponível em: <https://prefeitura.poa.br/superacao/> Acesso em 26 de maio 2025.
- SERVIÇO Geológico do Brasil. Com chuvas no Rio Grande do Sul rios seguem com nível elevado. Disponível em: <https://sgb.gov.br/w/com-chuvas-no-rio-grande-do-sul-rios-seguem-com-niveis-elevados/> Acesso em 23 de nov. 2024.
- SCHUTZ, Ivani Exposição celebra centenário do evento artístico que é marco para o modernismo no Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://prefeitura.poa.br/smc/noticias/exposicao-celebra-centenario-do-evento-artistico-que-e-marco-para-o-modernismo-no-rs/> Acesso em: 25 jun. 2025.
- THIESEN, Beatriz Valladão. Significados nas representações escultóricas da fachada da Cervejaria Bopp & Irmãos, Porto Alegre. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. vol.14 no.1 São Paulo, jan. / jun. 2006
- TRUMP has referred to his Wharton degree as 'super genius stuff.' An admissions officer recalls it differently. The Washington Post. In: July 08 2019. Disponível em: [https://www.washingtonpost.com/politics/trump-who-often-boasts-of-his-wharton-degree-says-he-was-admitted-to-the-hardest-school-to-get-into-the-college-official-who-reviewed-his-application-recalls-it-differently/2019/07/08/0a4eb414-977a-11e9-830a-21b9b36b64ad\\_story.html/](https://www.washingtonpost.com/politics/trump-who-often-boasts-of-his-wharton-degree-says-he-was-admitted-to-the-hardest-school-to-get-into-the-college-official-who-reviewed-his-application-recalls-it-differently/2019/07/08/0a4eb414-977a-11e9-830a-21b9b36b64ad_story.html/) Acesso em 20 jun. 2025.
- TRUMP, Donald. Restoring truth and sanity to American History. . Trad. Google. Disponível em: <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/03/restoring-truth-and-sanity-to-american-history/> Acesso em: 28 março 2025.
- Trump quer banir "ideologia antiamericana" de museus Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/trump-quer-banir-ideologia-antiamericana-de-museus/a-72085112/> Acesso em: 26 maio 2025.
- UMA escada para a Vitória. Disponível em: <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/a-stairway-to-victory>. Acesso em: 16 maio 2025.
- Washington. D.C MAP. Disponível em: <https://www.colorourtown.com/product-page/washington-dc-national-mall-map/>. Acesso em 17 julho 2025.
- WEIMER, Günter. A vida cultural e a arquitetura na República Velha rio-grandense (1889-1945). Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2003. Disponível em: [https://www.univates.br/editora-univates/media/publicacoes/209/pdf\\_209.pdf/](https://www.univates.br/editora-univates/media/publicacoes/209/pdf_209.pdf/)



# **Antes do museu: reflexões sobre o trabalho do artista, o Hangar em Barcelona**

***Antes del museo: reflexiones sobre el trabajo  
del artista, el Hangar en Barcelona***

***Before the museum: reflections on the artist's  
work, the Hangar in Barcelona***

***Amanda Saba Ruggiero***  
*Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Carlos, Brasil.*  
*amandaruggiero@usp.br*

## Resumo

O tema da Revista ARA 18 *museus\_aberturas\_trocas* nos convida a refletir sobre os aprendizados possíveis nos museus. Este ensaio propõe pensar as práticas artísticas e seus processos, com ênfase no apoio, produção e elaboração de obras antes de seu ingresso em coleções ou exposições nos Museus. Motivada por compreender de que modo as instituições apoiam as fases de criação artística desde a concepção até produção final das peças inseridas no sistema da arte contemporânea, pergunta-se: quais suportes técnicos e teóricos são oferecidos aos artistas? Em que condições podem ser encontrados? Quem são seus mentores, tutores e parceiros de trocas das inquietações artísticas e de pensamento crítico e reflexão? Se o museu é uma escola, onde e como se produzem os livros e materiais para o seu aprendizado? O ensaio tem como objeto de estudo a fundação Hangar, localizada no galpão de uma antiga fábrica no bairro do Poblenou em Barcelona, ambiente de resistência, aqui equacionada em relação à sua estrutura física e também em relação ao suporte concedido para a produção dos trabalhos artísticos.

**Palavras-Chave:** Museu. Artista. Patrimônio. Residência. Hangar.

## Resumen

El tema de la Revista ARA 18, *museos\_aperturas\_intercambios*, nos invita a reflexionar sobre los posibles aprendizajes que tienen lugar en los museos. Este ensayo propone pensar las prácticas artísticas y sus procesos, con énfasis en el apoyo, la producción y la elaboración de obras antes de su ingreso en colecciones o exposiciones en los museos. Motivada por comprender de qué modo las instituciones apoyan las fases de creación artística en los museos de arte —desde la concepción hasta la producción final de las piezas insertadas en el sistema del arte contemporáneo—, se pregunta: ¿qué apoyos técnicos y teóricos se ofrecen a los artistas? ¿En qué condiciones pueden encontrarse? ¿Quiénes son sus mentores, tutores y compañeros de intercambio en las inquietudes artísticas, el pensamiento crítico y la reflexión? Si el museo es una escuela, ¿dónde y cómo se producen los libros y materiales para su aprendizaje? El ensayo tiene como objeto de estudio la Fundación Hangar, situada en la nave de una antigua fábrica en el barrio de Poblenou, en Barcelona, un espacio de resistencia, analizado aquí tanto en relación con su estructura física como con el apoyo concedido para la producción de trabajos artísticos.

**Palavras-Clave:** Museu. Artista. Patrimônio. Residência. Hangar.

## Abstract

The theme of Revista ARA 18, *museums\_openings\_exchanges*, invites us to reflect on the possible learnings that take place in museums. This essay proposes to think about

artistic practices and their processes, with an emphasis on the support, production, and development of artworks before they enter museum collections or exhibitions. Motivated by a desire to understand how institutions support the stages of artistic creation in art museums—from the conception to the final production of works integrated into the contemporary art system—it asks: What technical and theoretical supports are offered to artists? Under what conditions can they be found? Who are their mentors, tutors, and partners in artistic exchanges, critical thinking, and reflection? If the museum is a school, where and how are the books and materials for its learning produced? The essay takes as its object of study the Hangar Foundation, located in the warehouse of a former factory in the Poblenou neighborhood of Barcelona—a space of resistance—analyzed here both in relation to its physical structure and to the support it provides for the production of artistic work.

**Keywords:** Museum. Artist. Heritage. Residency. Hangar.

## BARCELONA BREVE HISTÓRICO

*(...) Não, a pintura não é para decorar apartamentos. É um instrumento de guerra para ataque e defesa contra o inimigo.  
(Picasso, 1945, p.494)*

**A**pós a ditadura espanhola, o Partido dos Socialistas da Catalunha (PSC) saiu vitorioso das primeiras eleições municipais de 1979, e governou em certas ocasiões em parceria com a Esquerda Republicana e a Iniciativa pela Catalunya Verde (Montilla, 2020, p.123). Nas últimas décadas a cidade de Barcelona passou por grandes reformas urbanísticas: o mercado imobiliário viveu um extremo desenvolvimento especulativo a partir do anúncio dos jogos olímpicos de 1992, posteriormente com o Fórum Universal das Culturas em 2004 e com o projeto “22@Barcelona”. O progressivo encarecimento dos aluguéis e a requalificação dos terrenos industriais, que começaram a afetar a comunidade artística, deixaram como um dos seus legados mais impactantes a grave emergência habitacional. Fato que permanece ainda hoje na cidade, em virtude do grande número de turistas e o fenômeno dos aplicativos de aluguel como *Airbnb*, reunindo os seus habitantes em manifestações de repúdio contra o alto preço dos aluguéis voltados exclusivamente para o excesso de turistas na cidade.

Enquanto a cidade recebia os jogos olímpicos de 1992, também reestruturava suas instituições de arte: em 1995 foram abertas as portas do MACBA (*Museu d'Art Contemporani* de Barcelona) e do La Virreina Centro de Imagem, museu público especializado em arte contemporânea; em 1990 a *Fundació Antoni Tàpies* passou a ocupar o edifício da antiga editora *Montaner Y Simon*; e o Centro de Arte Santa Mônica (*Centre d'Art Santa Mònic*), inaugurado em 1988, com projeto de renovação assinado pelos arquitetos Hélio Piñón e Albert Viaplana (Montilla, 2020, p.64,).

Nascia neste cenário de estruturação de diversas instituições culturais, a demanda por espaços de apoio à produção artística, pleito da Associação dos Artistas da Catalunha (AAVC - *Associació d'artistes visuals de Catalunya*) culminando na criação do Hangar, em 1996, fundação que esteve ligada diretamente à prefeitura socialista liderada por Pasqual Maragall. No mesmo ano, foi criado o Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB), com o objetivo de transformar a cultura em um dos principais ativos para o desenvolvimento e projeção da cidade. Enquanto no Plano Estratégico do Setor Cultural de Barcelona (1999–2006), manifestava-se a intenção de estreitar a relação entre a cultura e o setor turístico, ao mesmo tempo em que se delineava o papel que deveriam ter os grandes eventos culturais para impulsionar a imagem de Barcelona (Montilla, 2020, p.123).

Atualmente, observam-se dois aspectos contraditórios decorrentes destas políticas: por um lado, o incentivo ao turismo trouxe projeção, capital simbólico<sup>1</sup> e investimento econômico para diversas partes e setores da cidade, e por outro lado, o processo perverso de especulação imobiliária e a expulsão dos moradores locais, devido à alta dos preços de moradia bem como de serviços e consumo, restringindo sociabilidades e acesso a lugares frequentados por moradores, conhecido processo deflagrado como *gentrification* ou a gentrificação (Smith, 1986)<sup>2</sup>, além dos

---

1 Segundo Pierre Bourdieu, “o capital simbólico não é outra coisa que o capital, qualquer que seja sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultante da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio” (Bourdieu, 1989, p.145).

<sup>2</sup> O conceito foi criado pela socióloga britânica Ruth Glass (1912-1990) publicado no livro *London: Aspects of change* (1964), sendo *gentry*, significativo como “pequena nobreza”. A antropóloga e professora Silvana Rubino no artigo “‘Gentrification’: notas sobre um conceito incômodo” (2003),

moradores, afeta também a permanência e o modo de produção dos artistas na cidade.

Os movimentos de grupos locais em manifestações nas ruas e nas fachadas, respondem a este processo, pressionando o poder público de modo a criar mecanismos de controle e contenção, um desafio pouco superado e ainda presente no cotidiano da cidade, acelerado pelos dispositivos digitais de aplicativos para aluguel de apartamentos.



*Figura 1: Foto de faixas colocadas nas janelas de apartamentos de Barcelona contra a passagem de ônibus de turista, próximo ao Plaza de Toros.  
Fonte: Amanda Saba Ruggiero, 2024*

---

problematiza a utilização indiscriminada do termo, de modo que isso pode diluir sua precisão descritiva e explicativa, e no texto *Enobrecimento Urbano* (2009), sugere a denominação como alternativa de tradução, dado certo esvaziamento de seu uso e a banalização do termo *gentrificação*.

## O Poblenu

O bairro do Poblenu, conhecido como a Manchester Catalã, abrigou muitas indústrias entre meados do século XIX e início do século XX, e foi, em grande medida, uma das regiões da cidade que sofreu profundas mudanças em virtude dos projetos e eventos acima mencionados. Inicialmente no final dos anos 1990, uma porção da orla foi redesenhada, com parques e praças com vias de pedestres e um pequeno porto para lazer. As melhorias foram implicando em um aumento populacional do bairro, uma vez que era próximo a região central da cidade e dotado de linhas de transporte público. As construções da vila olímpica para acomodar os atletas durante os jogos proveu moradia posteriormente adquirida pelos residentes da cidade.

Após os jogos olímpicos outra remodelação urbana foi alvo de investimento na área, como uma grande área costeira com duas grandes intervenções de planos urbanos de infraestrutura: o Fórum Universal das Culturas e a Diagonal Mar. No mesmo momento, nos anos 2000, o governo municipal lançou o projeto “22@Barcelona”, que consiste em aumentar a economia da cidade por meio da atração de empresas de desenvolvimento tecnológico e atividades correlatas. O plano aprovado implicou em mudanças drásticas no bairro, com um potencial de 4 milhões de m<sup>2</sup> de área construída com 80% destinado a atividades produtivas e de base tecnológica, sendo o restante destinado aos demais usos, entre moradia e serviços (Casellas *et al.*, 2012, p.107).

Com a valorização das áreas centrais e de bairros como o Born e Raval, em virtude dos jogos olímpicos de 1992, muitos artistas passaram a ocupar e se mudar para áreas alternativas, com aluguéis mais baixos, grandes galpões e proximidade com o centro, como por exemplo o Poblenu. Com atração dos investimentos, os valores dos aluguéis passaram a subir – um estudo da Associação dos Artistas Visuais da Catalunha (AAVC) constatou que 142 ateliês e coletivos de artistas foram fechados no bairro em 2006, como espaços de grande importância histórica como El Submari e Can Font, que abrigavam cerca de 30 e 10 artistas respectivamente (Casellas *et al.*, 2012, p.109).

Em 2007, o movimento dos coletivos dos artistas, de diferentes partes da cidade e diversas linguagens como dança, circo, música e artes plásticas, levou à criação de um programa de política cultural chamado Fábricas de Criação. Neste mesmo ano o Hangar se filiou ao programa das Fábricas de Criação assim como outras organizações em diversos pontos da cidade, em especial na região industrial do Poblenou (Montilla, 2020, p.125).

### **A antiga Fábrica**

A fábrica têxtil a vapor *San Ricart* começou a ser construída em 1853, no então povoado independente de San Marti de Provençal, localizado em um eixo industrial próximo a outras fábricas como *Oliva Artés* (atualmente revitalizada pelo escritório BAAS Arquitetura, para abrigar o Museu da História de Barcelona), *Ca l’Alier* (transformado em um centro de inovação), *La Escocesa* (centro de residências artistas) e *Can Illa* (preservada como bem cultural), região com uma considerável expansão comercial durante a Primeira Guerra Mundial, representando sucessivas gerações de atividade industriais até o ano de 2006. O conjunto industrial *Can Ricart*, junto com *Can Batlló* em Sants e *Can Batlló* no Eixample, foi um dos poucos conjuntos industriais de grandes dimensões que perduraram no município de Barcelona, sendo remanescentes fundamentais do patrimônio industrial do Poblenou. Quando a AAVC alugou um dos galpões para instalar o Hangar, o recinto ainda estava em pleno funcionamento. Atualmente, grande parte das instalações fabris abrem espaço para novos empreendimentos como hotéis, apartamentos de aluguel temporário e grandes edifícios envidraçados com centros empresariais. O galpão onde se instalou o Hangar, segue solitário em meio a grandes obras e transformações, resistindo sua estrutura ao pesado maquinário de guias e andaimes erguendo arranha-céus no seu entorno.

O Hangar é uma entidade formada por uma associação de artistas, que alugou o espaço de um dos galpões da fábrica, ainda quando o bairro era formado por muitas

outras ativas. De acordo com a atual diretora e gerente do Hangar, Esther Doblas<sup>3</sup>, a Associação de Artistas e o Hangar são instâncias importantes na luta em manter os edifícios. Houve uma grande relação do Hangar com as associações que também se instalaram na cercania ocupando pequenos espaços. Atualmente, há somente um espaço além do Hangar, a associação *La Escocesa*, todos os demais desapareceram. Para Esther, o Hangar fez e ainda exerce um trabalho muito forte e resistente, de luta para manter o espaço. Desde 2002, quando se instalou, criou uma estrutura de trabalho, oficinas e trajetórias que mantêm uma história que se mantém muito viva, resultando em um projeto muito poderoso e uma referência para a comunidade artística. Dado que é um projeto criado pelos próprios artistas, para apoio e suporte a trajetórias e a produção e criação de seus trabalhos.



*Figura 2: Foto da entrada do Hangar, com a fachada preservada da antiga fábrica, e lado esquerdo da imagem, canteiro de obra de novos edifícios em construção.*

*Fonte: Amanda Saba Ruggiero, 2024.*

---

<sup>3</sup> Em novembro de 2024 realizei uma visita ao Hangar, em Barcelona, onde fui recebida por Esther Doblas, quem dirigia a fundação naquele momento. Todas as citações e informações no texto foram retiradas desta entrevista. DOBLAS, Esther. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Barcelona, 18 de nov. 2024 (DOBLAS, 2024).

## **A gestão**

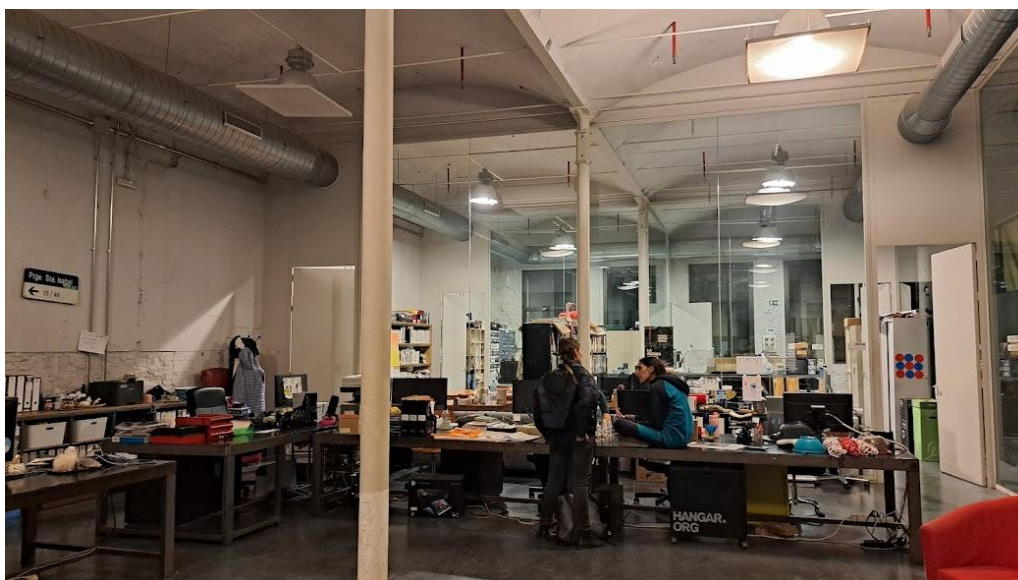
Hangar é uma fundação privada que trabalha em sua grande parte com financiamento do município e do governo regional e está instalada em um espaço público. Portanto, exerce a função de administrar este recurso para que os artistas possam trabalhar, e essa é a base de seu funcionamento, segundo sua dirigente Esther Doblás. Ao perguntar sobre as formas de financiamento, aponta-se para os desafios constantes de quem lidera a gestão, entre eles a indefinição como horizonte: “nada é garantido, é sempre uma luta. Muda-se o governo, muda tudo. Hangar tem um acordo bianual com a Prefeitura de Barcelona, que repassa 30% da receita” (DOBLAS, 2024).

Quanto ao sistema de financiamento, para que o dinheiro seja repassado a cada ano, é preciso apresentar um novo projeto e um relatório econômico das atividades do ano anterior. Assim, há um aporte do governo regional, com outros 30%, em um prazo bianual, quando se apresenta um novo projeto. Em torno de 30% são recursos próprios, oriundos da renda do aluguel dos espaços, das contribuições dos associados e outras subvenções, que às vezes vêm de entidades privadas ou de outros organismos, ou doações. O hangar tem um quadro de pessoas que trabalham há 15 anos ou mais, um aspecto institucional muito importante para garantir a constância e a continuidade do trabalho.

Para o ingresso nos programas há uma seleção, e as inscrições ocorrem em períodos determinados todos os anos para estadias de seis meses e dois anos. Há uma grande concorrência pelas vagas e pelas oportunidades oferecidas. Doblás, em entrevista apontou que, para a última concorrência de uma bolsa, havia em média 170 candidatos para acesso a uma vaga. Ou seja, há uma carência efetiva na oferta deste tipo de suporte. No Brasil, alguns programas de residência artística são oferecidos por museus ou instituições em todo país como no sudeste (FAAP 2005, Capacete 2008, Bolsa Pampulha 2012, Residência Para Coletivos 2015, entre outros) nas regiões norte e nordeste (Labverde 2012, Instituto Sacatar 2001, Residência Usina de Arte 2015, entre outras), com condições, chamadas e financiamentos variados e diversos.

Outro aspecto interessante a ser mencionado sobre a gestão do Hangar é a autonomia dos dados. Por possuir servidores próprios, investe para se tornar-se o mais independente possível entre provedores comerciais e empresas de tecnologia, as chamadas *bigtechs*. Para tanto, possui funcionários dedicados a trabalhar e desenvolver sistemas de gestão e armazenamento de dados independentes, e autônomos, de modo que existe apenas uma conexão de saída conectada à rede de internet, enquanto todo o sistema de dados, de produção e de armazenamento é fechado. Neste ponto, há uma determinada seriedade e investimento, para garantir e manter a autonomia e independência, e proteção dos dados, muito importante para a instituição.

Dentre os anos de existência do Hangar, a fundação passou por alguns desenhos organizacionais e momentos de dificuldade financeira, quando um fundo foi constituído por doação de obras de artistas. Essas obras estão armazenadas, em instituições museais, não reveladas, formando um fundo financeiro como garantia, efetivado por documentos de doação. Todas as peças foram reunidas e realizado um acordo de colaboração com a instituição onde as obras estão salvaguardadas. O museu faz a conservação e o Hangar não pode vendê-las. As obras só poderiam ser vendidas em caso de extrema necessidade, com a necessária permissão do governo regional. Neste caso, o museu assume a função prática de um banco, de salvaguarda e valorização do capital financeiro do Hangar.



*Figura 3: Foto da sala recepção e trabalho do Hangar, ao fundo as divisórias de vidro abrigam o laboratório de mídias digitais, acervo de livros, e uma sala de reuniões.  
Fonte: Amanda Saba Ruggiero, 2024.*

### **Hangar, artistas e museus**

Ao indagar sobre o propósito do Hangar e o funcionamento dos museus, a resposta da sua diretora foi concisa: “Os artistas não vêm ao Hangar para trabalhar em projetos diretamente destinados a museus, e sim para trabalhar em seus próprios projetos” (DOBLAS, 2024). Naturalmente o museu é um destino almejado por produtores e aqueles que orbitam o sistema das artes. Para além da discussão e debate dos mercados e da financeirização da arte, da cultura e dos museus, é preciso lembrar a função destacada pela importante museóloga brasileira Waldisa Rússio, em que “O Museu pode – e deve ser – um agente humanizador do processo de desenvolvimento do Homem e da Humanidade, num contexto totalizante e universalizante” (Rússio, s.d., p. 69). Neste sentido, o Hangar tem seu propósito voltado aos suportes do trabalho e do desenvolvimento do produtor, alinhando-se à ideia do desenvolvimento humano em que Waldisa coloca a arte e justifica a existência dos museus. Portanto, seria importante pensar que aos museus caberia também a função de abrigar e suportar entidades e instituições que apoiam, incentivam e suportam a produção artística em seus contextos locais.

Porém, interessa pensar não o fim ou o destino da obra, mas sim a formação do criador e o suporte a sua produção, ideias e criação. Neste sentido o Hangar se torna também um espaço de resistência. Ao perguntar sobre a diferença que a residência no Hangar pode fazer, Esther Doblás respondeu ser muito difícil para os criadores terem um espaço de trabalho com todas as despesas incluídas por 120 euros, algo quase impossível em Barcelona. Então, ter um espaço de trabalho com acesso livre, sem a necessidade de cobrança de terminar um projeto ou produzir, pode-se ler, pensar, desenhar, não vir, não importa, porque existe a autonomia do criador e de seu projeto.

De modo geral, muitos vivem de uma forma simples e eventualmente precária e raramente têm espaço para desenvolver seus trabalhos, especialmente em cidades grandes e adensadas como Barcelona. Nesta condição, ter um ateliê, faz com que muitas vezes os artistas permanecem dois anos no Hangar e depois saiam. Durante esses dois anos, sua carreira profissional ganha um pouco de impulso, projeção e, por vezes, durante o tempo em que estão trabalhando no Hangar, terão a destinação de suas peças para os museus. Porém o objetivo é que eles tenham um espaço para trabalhar a um preço acessível, e os selecionados fazem uma contribuição de 120 euros por mês para trabalhar nestes espaços, utilizando a estrutura disponível.

A direção do Hangar conta com uma equipe curatorial, que os acompanha, caso seja solicitado. Existem projetos que permitem que os próprios residentes possam gerenciar seus recursos, usualmente administrados pela fundação. Existe um projeto chamado *equipe de ressonância* em que são convidadas três pessoas que podem ser produtores, curadores, filósofos, escolhidos pelos artistas residentes e, durante um ano, há um trabalho de acompanhamento dos residentes, em que todos falam sobre seu trabalho e compartilham experiências.

O uso dos recursos oferecidos aos residentes, faz com que tenham a possibilidade de participar de uma convocatória pública ou acessar um museu ou exposição, com a tranquilidade de contar com recursos para trabalhar, porque existe apoio para produção material, como a oficina de construção e o acesso livre aos maquinários e a estrutura existente. As instalações possuem laboratórios que oferecem assessoria

técnica sobre temas muito diferentes, desde materiais, acesso a softwares até robótica. Um conjunto de equipamentos e técnicos estão disponíveis e permitem que desenvolvam variadas linguagens artísticas. Neste sentido, pergunta-se, como o Hangar influencia a vida de um artista?

Depende de cada um. Alguns não são influenciados de alguma forma, não é? Eles passaram seu tempo aqui e seu trabalho não mudou. Em outros casos, isso influencia muito. Por exemplo, uma artista que acabou de sair, Violeta Mayoral, que trabalha com som. Estar no Hangar, abriu a possibilidade, por exemplo, de contar com assessoria técnica sobre som e, depois, um espaço muito grande, que não é o seu próprio ateliê, mas um espaço que temos polivalente, onde ela pôde experimentar com o som porque tem uma boa acústica, e não incomoda ninguém. Então, neste caso, o trabalho dela realmente mudou (DOBLAS, 2024).

O Hangar não faz exposições, porém anualmente promove um evento chamado *portas abertas*, no mês de setembro, quando mostram o seu trabalho ao público em geral. Para os profissionais são organizadas visitas específicas, como performances, entre outras formas de apresentação, seja qual for o formato.

Existe um projeto destinado à produção de textos, chamado abertura de processos, é um momento em que todos os residentes passam uma vez pelo texto e falam sobre seu processo criativo, mas não mostram produtos finalizados. O formato é um diálogo e apresentação é livre. “Enquanto há pessoas que leem um texto, há outros que mostram imagens, mas é uma abertura do processo de trabalho, não é uma exposição do trabalho acabado” (DOBLAS, 2024).

### **Sobre os projetos do HANGAR**

O Hangar recebe os artistas residentes, tanto os que ficam seis meses, quanto os que ficam por dois anos, além daqueles que participam por meio de intercâmbios internacionais. Há também os *projetos orbitantes*, formado por pessoas que em algum momento tiveram uma ligação muito forte com o Hangar, porque foram residentes, ou têm um projeto muito semelhante à maneira de trabalhar. Como por exemplo o projeto *Dublabb*, é uma rádio, um projeto cultural, musical e artístico cujo

local de trabalho, instala-se no estúdio do Hangar por três dias da semana, quando gravam todos os seus projetos e programas de rádio.

Outro projeto que Hangar abriga é a editora *A Caja Negra*, que publica ensaios, a partir do desenvolvimento de práticas e experimentações poéticas e artísticas. Eles promovem eventos, integrando linguagens experimentais. Editam obras além da exclusividade da produção textual, ampliando os recursos da própria escrita.

Há também os projetos nomeados por residentes, como a PAAC (*Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya*) que é a plataforma da Associação de Artistas da Catalunha. E o *Hamaca*, um projeto que nasceu no Hangar e que se tornou independente, é um arquivo e uma distribuidora de vídeo. O *Crater Lab* é um laboratório de produção e de experimentação cinematográfica, entendido como cinema expandido. Não se trata exatamente da produção de filmes tradicionais, mas sim do tratamento da imagem por meio de experimentações com recursos do cinema. O *wetlab* é um dos laboratórios do Hangar, um espaço de investigação científica, que pesquisa e cuida dos sistemas internos. Nesse espaço, há aqueles que trabalham basicamente com experimentações biológicas e elementos naturais.

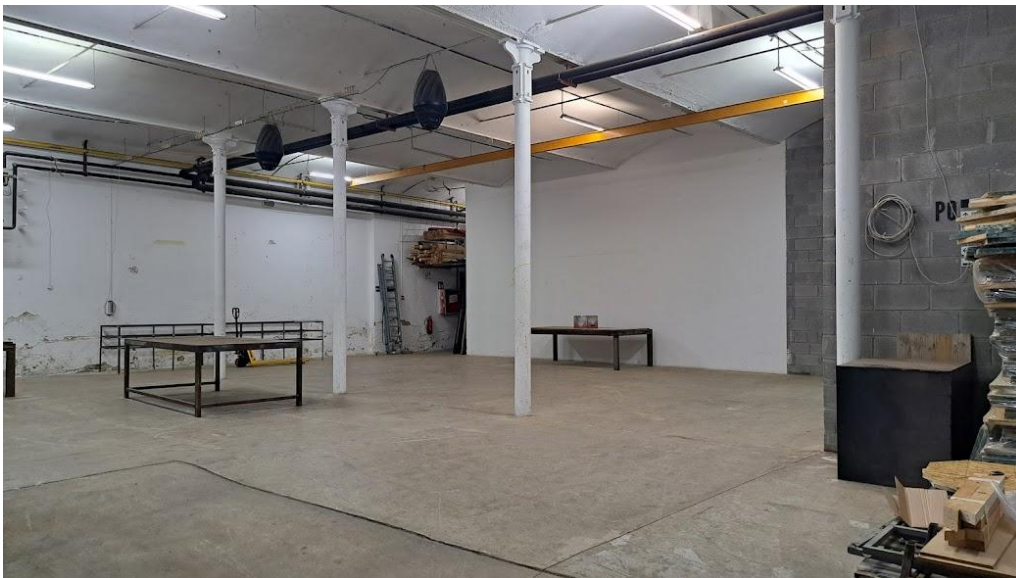


Figura 4: Foto da oficina de montagem do Hangar, espaço de produção e criação, com maquinário para trabalhos em marcenaria.  
Fonte: Amanda Saba Ruggiero, 2024.

Existem os projetos de investigação próprios que permitem convidar produtores que trabalham em temas específicos, que interpelam os interesses do Hangar, e há uma bolsa destinada a este perfil. O selecionado entra em contato com as pessoas e com os residentes locais que trabalham nessa mesma linha, recebendo um espaço de trabalho e acomodação de alojamento. Além disso, existe um espaço com quatro quartos para hospedagem dos residentes internacionais.

Segundo Esther, um novo programa piloto em desenvolvimento é a criação de uma reserva técnica de obras artísticas, porque esse é um grande problema enfrentado recentemente.

Os artistas fazem uma produção, que vai para uma exposição e quando essa acabar, o que acontece com a obra? Na maioria das vezes, elas são destruídas. Então, isso afeta os artistas, porque o seu único patrimônio é a sua obra (DOBLAS, 2024).

Neste sentido, a fundação está trabalhando em um projeto sobre este tema, de modo que possa adequar um espaço para abrigar estes trabalhos e estabelecer uma política para sua salvaguarda. O limite de espaço físico e a concorrência com os espaços do entorno, com grandes obras sendo erguidas e um certo isolamento do Hangar no bairro é, em certa medida, o espaço de resistência que o Hangar se tornou.

### **Hangar, um modelo ou um propósito a seguir?**

Ao perguntar se o Hangar poderia ser uma referência para outras comunidades e quais aspectos seriam essenciais, a resposta retorna em tom de dúvida. Segundo sua diretora, é uma questão colocada no cotidiano das decisões da fundação, porque as circunstâncias são muito específicas e sempre são adaptadas ao seu meio. Às vezes os modelos são determinados pelos espaços disponíveis ou pelos recursos e formas de financiamento. Outro aspecto importante, citado por Doblás, é a localização, o lugar, que de certa forma interfere e molda o modo de cada organização. No caso do Hangar, mesmo não tratando diretamente os aspectos históricos da memória fabril, constitui um espaço de resistência pela própria natureza de suas atividades, propósitos e organização.

O local que está localizado fisicamente não é a mesma coisa estar aqui ou estar sediado no centro da cidade. E certamente, se estivéssemos no centro da cidade, seríamos um centro totalmente diferente do que somos. Então, mais do que ser um modelo, acho que a única coisa realmente importante é a vida desses artistas. É verdade também, a necessidade de adaptar-se às constantes mudanças, cada vez que os artistas mudam, muitas coisas mudam (DOBLAS, 2024).

Portanto é relevante perguntar: qual a relação que o artista tem com o local onde está? E como se cria um espaço para que essa relação seja vista? Voltando para o entorno e o bairro, como dito anteriormente, o único espaço que permanece no Poblenu, é a instituição vizinha, *La Escocesa*, localizada a 300 m de distância. Porém, esta possui um sistema de gestão e funcionamento muito diferente do Hangar, apesar de ocupar também uma antiga fábrica. É um recinto muito ativo e estruturado em um outro processo. Economicamente, cada um tem sua maneira de funcionar, o Hangar é uma fundação, enquanto *La Escocesa* é uma associação. Nesse último o membro se filia à associação, portanto, contribui economicamente para a sua manutenção. Ambas as instituições recebem dinheiro público, com sistemas diferentes de gestão dos recursos. Formados por uma associação de artistas do bairro, o *La Escocesa* está focado nas artes plásticas, como pinturas e esculturas, pois foi formado por um grupo de artistas do bairro e foram eles que lutaram pelo prédio, e continuam contribuindo, mesmo sem frequentar o espaço, porque também se organizam em uma convocatória pública, abrem vagas e tem seu sistema de associados sustentando o projeto, e isso é muito significativo e particular. Enquanto no Hangar, há uma ênfase nos trabalhos de artistas conceituais, até o universo sonoro e digital.

Na opinião de Esther, Barcelona tem um sistema muito coeso para a arte emergente. Artistas iniciam projetos municipais, salas de exposições e produção. Depois, o problema surge quando esses recursos acabam, quando conclui sua trajetória e a estrutura que o sustenta não existe mais. Então, geralmente na metade da carreira, o artista enfrenta um problema importante, para onde ir? Isso os obriga também a se organizar entre si.

Há uma característica da cidade, cujo meio artístico é colaborativo, mas muito competitivo para recepção dos recursos, que são poucos. Na região de *Hospitalet*, uma zona que também abrigou indústrias dos anos 1970, começou a ser ocupada por artistas, a alugar espaços de trabalho que partilham. Então, criam-se pequenas comunidades que também se sustentam e que têm muita relação de afinidades e trocas. Mas são principalmente artistas que já passaram por toda essa trajetória de emergência que vão parar lá, de algum modo, criar uma forma própria de existir.

### **Considerações**

A função do museu é proporcionar o conhecimento, o convívio e o ensino, características que são muitas vezes iniciadas por comunidades e coletivos de artistas e posteriormente organizadas em fundações e associações. O Hangar se mostra como um espaço de resistência em duplo sentido, por ocupar uma área que atualmente é de grande interesse e especulação imobiliária, e por gerenciar em suas práticas um conjunto de ações e projetos, visando à formação e o aperfeiçoamento da produção artística. Em que medida os museus estão apoiando ou liderando iniciativas neste sentido? Para além das escolas e universidades, quais espaços os artistas encontram meios de colaboração e cooperação, frente a um universo cada vez mais competitivo e comparativo? As formas outras de organização e os espaços de resistência na cidade nos ensinam como espaços vivos, de produção são importantes para a permanência, renovação e até mesmo a existência dos museus.

O Hangar é sinônimo de resistência e preservação em dois importantes caminhos, de um lado ao ocupar antiga fábrica e permanecer em local de vasta disputa e valorização territorial, e outro, ao manter diferentes suportes e apoio para a permanência artística naquele local. Sem necessariamente ser um modelo, é um propósito a ser perpetuado.



*Figura 5: Foto noturna da fachada, o caminhão betoneira a esquerda mostra o trabalho ininterrupto das construtoras ao lado do Hangar, quase soterrando o que resta da antiga fábrica.*

*Fonte: Amanda Saba Ruggiero, 2024.*

## **BIBLIOGRAFIA CITADA**

- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- CASELLAS, A.; DOT, E.; PALLARES-BARBERA, M. Artists, cultural gentrification and public policy. *Urbani Izziv, Ljubljana*, v. 23, supl. 1, p. S104-S114, 2012.
- MANUBENS, Anna; MONTILLA, Julia (Orgs.). Hangar: Paradigmes, símptomes, prototips i projeccions. Barcelona: L'Anacrónica, 2020.
- MONTILLA, Julia. Paradigmes i símptomes. In: MANUBENS, Anna; MONTILLA, Julia (Orgs.). Hangar: Paradigmes, símptomes, prototips i projeccions. Barcelona: L'Anacrónica, 2020.
- PICASSO, Pablo. Declaração sobre o artista como ser político. In: Chipp, Herschel Browning. Selz, Peter (colab). Taylor, Joshua Charles (colab). Dutra, Waltensir (trad). *Teorias da arte moderna*. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1996. p.494
- RÚSSIO GUARNIERI, Waldisa. Museu, para quê? (A necessidade da arte). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e

contextos de uma trajetória profissional. v. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

RÚSSIO GUARNIERI, Waldisa. Museologia e museu (1979). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. v. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

RUBINO, Silvana. Gentrification: notas sobre um conceito incômodo. In: SCHICCHI, Maria Cristina; BENFATTI, Dênio (Orgs.). Urbanismo: dossiê São Paulo - Rio de Janeiro. Campinas; Rio de Janeiro: PUC-Campinas/Prourb-UFRJ, 2003.

RUBINO, Silvana. Enobrecimento urbano. In: FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério (Orgs.). Plural de cidade: novos léxicos urbanos. Coimbra: Almedina, 2009. p. 25-40.

SMITH, N. Gentrification of the city. Edited with Peter Williams. London: Routledge, 1986.

# Artigos/Ensaaios





# O giro decolonial nas artes e a disputa em torno do espaço da arte indígena

*El giro decolonial en las artes y la disputa en  
torno al espacio del arte indígena*

*The decolonial turn in the arts and the  
dispute over the space of Indigenous art*

**Jessica Seabra**

*Centro Universitário de Várzea Grande, Várzea Grande, Brasil.  
jeseabra@gmail.com*

**Lara Brisante Fernandes**

*Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São  
Carlos, Brasil. larabrisante@usp.br*

**Ruy Sardinha Lopes**

*Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São  
Carlos, Brasil. rsard@sc.usp.br*

## Resumo

Cada vez mais curadorias e exposições artísticas têm se voltado para questões identitárias e etnográficas buscando dar maior visibilidade a sujeitos e obras até então considerados “menores”, e também realizar uma espécie de autorreflexão sobre os princípios que lhes garantiam existência e legitimidade - processo nomeado por alguns autores como giro decolonial das artes. Ao se voltar para os modos de representação e a autoria de indígenas em duas exposições de arte contemporâneas, a 24ª Bienal de São Paulo (1998) e a Histórias Mestiças (2014), este artigo objetiva refletir sobre os limites e potencialidades desse processo, ainda em curso no meio artístico nacional e internacional.

**Palavras-Chave:** Arte contemporânea. Indígenas. Decolonial. Antropofagia. Curadoria.

## Resumen

Cada vez más, las curadurías y exposiciones artísticas se han orientado hacia cuestiones identitarias y etnográficas, buscando dar mayor visibilidad a sujetos y obras hasta entonces considerados “menores”, así como realizar una especie de autorreflexión sobre los principios que les otorgaban existencia y legitimidad - proceso que algunos autores han denominado giro decolonial de las artes. Al centrarse en los modos de representación y la autoría indígena en dos exposiciones de arte contemporáneo, la 24ª Bienal de São Paulo (1998) y Historias Mestizas (2014), este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre los límites y potencialidades de este proceso, aún en curso en el medio artístico nacional e internacional.

**Palavras-Clave:** Arte contemporâneo. Indígenas. Decolonial. Antropofagia. Curaduría.

## Abstract

Increasingly, art curatorships and exhibitions have turned to identity-based and ethnographic issues, aiming to give greater visibility to subjects and works previously considered “minor”, while also engaging in a kind of self-reflection on the principles that once legitimized their existence - a process some authors have referred to as the decolonial turn in the arts. By focusing on modes of representation and indigenous authorship in two contemporary art exhibitions, the 24th São Paulo Biennial (1998) and Histórias Mestiças (2014), this article seeks to reflect on the limits and potentialities of this ongoing process within both national and international art spheres.

**Keywords:** Contemporary art. Indigenous peoples. Decolonial. Anthropophagy. Curatorship.

## INTRODUÇÃO

O lugar da imagem e das produções culturais de povos indígenas nas instituições artísticas do Brasil tem sido marcado por apagamentos e disputas. Embora as discussões de autores modernistas nos anos 1920 tenham se voltado aos povos originários para deglutir de tais culturas elementos possíveis de revolucionar a cultura nacional, conforme destacado por Baniwa e Sá (2022), esse movimento não conseguiu escapar de uma visão colonialista, visto que a incorporação das narrativas e da imagem dos corpos indígenas se deu à sua revelia. Nesse contexto, ressalta-se a importância das abordagens “decoloniais” em projetos curatoriais mais recentes nos quais tais lacunas e procedimentos começam a ser suplantadas.

O presente artigo propõe uma análise comparativa sobre a mudança na representação indígena em duas exposições contemporâneas brasileiras: a **24<sup>a</sup> Bienal de São Paulo** (1998), curada por Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, e a exposição **Histórias Mestiças** (2014), curada também por Adriano Pedrosa, desta vez em associação com Lilia Moritz Schwarcz. O artigo sugere ainda que o cotejamento dessas duas propostas curatoriais com a perspectiva modernista é um dos caminhos para que possamos apreender não apenas o rebatimento no mundo das artes da

histórica marginalização e opressão dos povos indígenas, mas também como ecoam contemporaneamente os debates identitários e decoloniais em curso no meio artístico brasileiro<sup>1</sup>.

## A VIRADA DECOLONIAL NAS ARTES

É extenso e diverso o conjunto de discussões e reflexões oriundas do pensamento sociológico e dos estudos literários e culturais em torno dos conceitos de “descolonização”<sup>2</sup> e de colonialidade/pós-colonialidade<sup>3</sup>, de modo que não caberia aqui retomar sua genealogia<sup>4</sup>. Importa, entretanto, destacar o fato do termo “decolonial” ter surgido, por iniciativa de Walter Mignolo, como uma visão antagonista à essa discussão original.

Enquanto o pós-colonial denuncia as assimetrias entre colonizador e colonizado fruto do projeto de domínio e opressão, a partir de matrizes teóricas diversas (Frantz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire, Edward Said, Stuart Hall, Grupos de

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Este artigo advém de reflexões da pesquisa de doutorado de Jessica Seabra (2023), cuja tese intitula-se "O curador-gestor e a mediação de arte em contextos de globalização cultural", da pesquisa de mestrado (em curso) de Lara Brisante Fernandes, intitulada "Seria o MASP um museu decolonial? - um estudo sobre as ausências, permanências e resistências da arte indígena no MASP", desenvolvida com financiamento CAPES – PROEX, e do projeto de pesquisa "CORPOS QUE (NÃO) IMPORTAM: regimes artísticos de (in)visibilidade na arte contemporânea" coordenado pelo Prof. Dr Ruy Sardinha Lopes, que também orientou as respectivas pesquisas junto ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU/USP).

<sup>2</sup> A palavra “descolonização” emergiu como uma palavra-chave durante a Guerra Fria, no contexto das lutas pela libertação dos países subjugados pela colonização europeia. Essa noção encontrou ressonância nas lutas dos povos indígenas nas Américas, bem como nas reivindicações pelos direitos civis nos Estados Unidos, entre organizações políticas afro e de cidadãos norte-americanos de origem mexicana, oferecendo um novo vocabulário para a resistência e a busca por justiça social. A descolonização das ciências sociais também foi um campo de estudo crucial, com acadêmicos como o colombiano Orlando Fals-Borda defendendo a necessidade de repensar as estruturas epistêmicas coloniais (Gómez e Mignolo, 2012, p.7).

<sup>3</sup> No final do século XX, o termo “descolonização” foi ofuscado pelo surgimento das noções de pós-modernidade e pós-colonialidade, especialmente nos EUA e Europa. Walter Mignolo destaca que o termo “descolonização” surgiu no Terceiro Mundo e esse conceito só seria revitalizado nos anos 1980 com a introdução do conceito de colonialidade, o qual evidencia a persistência das lógicas coloniais no mundo pós-colonial, sobretudo no controle e gestão das populações não europeias. Cf.: Gómez e Mignolo, 2012.

<sup>4</sup> Para tanto ver Mignolo, 2011 e Ballestrin, 2013.

Estudos Subalternos, Ranajit Guha), o decolonial entende a colonização como evento prolongado, com muitas rupturas, mas não como uma etapa histórica já superada (Paiva, 2021, p. 4).

É neste sentido que Maldonado-Torres (2005) cunha o termo “giro decolonial” para referir-se ao que Ballestrin (2013, p. 105) define como “movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade” (2013, p. 105).

Se as reflexões estéticas e artísticas sempre estiveram presentes na produção desses pais fundadores, como por exemplo no artigo de Mignolo, *Aiesthisis decolonial*, publicado em 2010, é a partir dos últimos anos que o termo se espraia e passa a ser aplicado com maior constância ao conjunto de questões que permeia a produção artística contemporânea - não de forma direta, mas como um terreno conceitual a partir do qual algumas práticas curatoriais começam a se delinear (Guasch, 2016).

No que se refere à produção artística e curatorial brasileira, o crescimento de tais abordagens também pode ser constatado, de modo a levar Alessandra Paiva (2021) a sugerir que a arte brasileira estaria passando por uma “virada decolonial”. Ainda que não haja consenso a este respeito, inclusive sobre a propriedade da aplicação do termo ao mundo da arte, é inegável que estamos passando por um momento de autorreflexão no campo da artes e da história da arte, onde antigos dispositivos, formas de ver, de apagamentos e de (re)existir são postos à prova, abrindo espaço, quiçá, para um novo campo de possibilidades e narrativas.

Como muitos são os vieses desta chamada “virada decolonial”, acreditamos que um olhar mais atento sobre as apropriações que o sistema artístico nacional vem fazendo da arte indígena (ou sobre o indígena) possa trazer alguma contribuição para esse debate.

## **A 24ª. BIENAL OU A BIENAL DA ANTROPOFAGIA**

Começamos, pois, com um exemplo em certa medida *avant la letre*, a 24ª Bienal de Artes de São Paulo de 1998. Tal edição marcou uma mudança no contexto da Bienal de São Paulo, apresentando pontos inovadores em sua proposta curatorial. Nesta

edição, Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, curadores principal e associado respectivamente, promoveram uma mostra mais integrada, desencorajando artistas e delegações nacionais a pensarem em termos de salas fechadas, e incentivando o estabelecimento de diálogos com o “Núcleo Histórico”, que não por acaso será a seção mais lembrada pela historiografia (Lagnado, 2015).

Tal Núcleo, intitulado "Antropofagia e Histórias de Canibalismo", localizado no último andar do prédio da Bienal, foi concebido como o “ponto alto” da mostra, a ponto da edição ficar conhecida como a “Bienal da Antropofagia”. Aí foram desenvolvidos argumentos de história da arte a partir de uma perspectiva brasileira, estabelecendo pontos de contato e transferência entre obras de arte dos anos 60, 70, 80 e 90, ao mesmo tempo em que destacavam trabalhos recentes que desafiaram a noção de desenvolvimento artístico como cronológico ou linear (Seabra, 2018).

A quebra das estruturas anteriores - de “exposições especiais” isoladas e de separação entre as seções históricas e as contemporâneas - sugeria a reescritura da história da arte e, como destacou seu curador principal, Herkenhoff (1998, p. 22), a crítica da visão eurocêntrica. Ao reunir no mesmo espaço artistas como Tarsila do Amaral, Auguste Rodin, Joaquín Torres-García, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Yayoi Kusama e Robert Ryman, ao lado de artistas contemporâneos como Olafur Eliasson, Laura Lima, Adriana Varejão, Francis Alÿs, Sherrie Levine entre outros, visava-se desconstruir as relações hierárquicas entre gêneros, datas, técnicas e localizações - sistemas de classificação vistos como vinculados a uma concepção Iluminista (Lagnado, 2015; Seabra, 2018).

Ao usar determinados conceitos, entre eles o de Antropofagia, como operação crítica para moldar a estratégia curatorial, os curadores elegeram o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, escrito em 1928, como âncora da exposição, deslocando segundo a interpretação de Lagnado (2015) o mito fundador do modernismo no Brasil da Semana de Arte Moderna (1922) para o dito Manifesto.

Jogando com o significado das palavras antropofagia e canibalismo - a primeira entendida como um processo de devorar e assimilar uma visão de mundo, a cultura do outro, e “como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo”

(Andrade, 1990, p.101), e a segunda associada à gula ou fome, contrastando com um entendimento espiritual e descrevendo, em vez disso, a interpretação materialista e imoral que os jesuítas e colonizadores fizeram do conceito de antropofagia (Seabra, 2018) - a exposição permitiu a aproximação de trabalhos históricos dos modernismos europeu e brasileiro, de forma que eles dialogassem em pé de igualdade, justapondo imagens heterogêneas e abalando normas artísticas e museológicas (Seabra, 2018).

Outra estratégia conceitual e expográfica a ser destacada foi a identificação dos processos de colonização, canibalismo e patriarcado, sugerindo que as normas patriarcais da sociedade brasileira e a adoção de uma visão eurocêntrica da história da arte caminham juntas. Para combater isto e afastarem-se de uma visão eurocêntrica, Herkenhoff e Pedrosa propuseram a ideia de “contaminação”, associada à ideia de canibalismo, como estratégia para solapar os sistemas estabelecidos de expografia. Os curadores afirmaram que:

[...] a contaminação está ligada ao canibalismo, às suas doenças, na medida em que a carne humana contamina a carne humana - na regulação cultural das formas de consumir o corpo humano, se alguém descumprisse a regra se tornaria doente, pois comeu a parte que não lhe cabia na estrutura de status (Herkenhoff e Pedrosa, 1999, n.p.).

Através desse ato metafórico uma narrativa alternativa baseada em um processo poroso de diálogo e contaminação entre trabalhos pôde ser colocada em prática e determinados artistas, frequentemente brasileiros, puderam ser alocados em várias seções, diluindo noções individualistas como as de identidades nacionais<sup>5</sup>. Nesse contexto, a presença de trans-posições históricas no Núcleo Histórico desta bienal, que envolvem obras dos séculos XVI, XVII e XVIII, propõe uma narrativa que transcende o tempo, contrapondo obras ditas históricas com obras contemporâneas e aproximando “significados de histórias de canibalismo e procedimentos antropofágicos engendrados em relações interculturais” (Beluzzo, 1998, p. 68).

---

<sup>5</sup> Como exemplo podem ser citadas as aproximações entre a obra de Maria Martins colocada próximo ao painel de Giacometti, ou a “Trouxa ensanguentada” (1970) de Artur Barrio que contamina o painel de Francis Bacon no Núcleo Histórico, bem como a obra “Livro de carne” (1978-1979) de Barrio, presente na sessão “Literatura” do Núcleo Histórico em registro no formato de livro de artista, mas que também foi reconstituída pela instituição.

Diante dessa potente discursividade curatorial que, como procuramos sugerir, também realiza uma necessária crítica institucional desde sua releitura do modernismo brasileiro, ou mais especificamente, do movimento antropófago, como a figura indígena está situada? Como promover a contaminação da visão europeia por aquela outra, vinda do Sul? É possível instaurar a questão decolonial num dispositivo colonialista como o modelo Bienal? A proposta utilizada pela curadoria foi a aproximação (ou o contágio) entre obras de Albert Eckhout, artista holandês que retratou a fauna, a flora e a diversidade étnica do Brasil no século XVII, período da chamada “invasão holandesa”, e obras de artistas brasileiros contemporâneos como Tunga e Adriana Varejão.

Sob a influência da nova abordagem “científica” da natureza e das concepções alegóricas do século XVII, Eckhout inaugura uma visão idealizada e exótica dos povos indígenas e mestiços – como se observa nas “duplas” apresentadas na 24<sup>a</sup> Bienal de São Paulo: “Índio Tupi” (1643) e “Índia Tupi” (1641); “Índio Tarairiu” (1643) e “Índia Tarairiu” (tapuias) (1641); “Mulher Mameluca” (1641) e “Homem Mestiço” (data desconhecida); “Mulher Africana” e “Homem Africano” (ambos de 1641). Tais figuras são tomadas como exemplares da “multiplicidade de expressões artísticas que dão fundamento ao processo de miscigenação cultural americana” (Beluzzo, 1998, p. 72). Ao mesmo tempo, esse tipo de representação reforçou estereótipos e ocultou as complexidades e alteridades das culturas retratadas, contribuindo para a formação de uma narrativa eurocêntrica e descontextualizada.



Figura 1 - Núcleo Histórico da 24<sup>a</sup> Bienal, com vista para as obras de Albert Eckhout: ‘Mameluca’, ‘Mulher Africana’, ‘Índia Tupi’ e ‘Índia Tarairiu’. Fonte: Foto de Gal Oppido, 2006. Disponível em: <https://bienal.org.br/exposicoes/24a-bienal-de-sao-paulo/#accordion-3>. Acesso em: 21 jul. 2025.

Como contraponto às obras históricas de Eckhout, a curadoria aproximou obras contemporâneas, com o cuidado, contudo, para que a “contaminação do contemporâneo pelo histórico, ou vice-versa” (Herkenhoff e Pedrosa, 1999, n.p.) ocorresse sem que peças etnográficas fossem retiradas de outras culturas, evitando assim uma indevida apropriação cultural. Dessa forma, atos de pilhagem de um sistema colonial foram abordados sem que eles se “beneficiassem” deles. Destaca-se nessa abordagem a obra “TaCaPe” (1986) de Tunga, aproximada da pintura “Proposta para uma Catequese” (1993), de Adriana Varejão.



Figura 2 - *Tacape* (1987), Tunga. Fonte: Tunga/ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2025.

"TaCaPe", do artista brasileiro e pernambucano Tunga, é uma intervenção que desafia as convenções da escultura tradicional. Utilizando ímãs como elemento central, Tunga cria uma nova forma de fazer escultura,

[...] não por adição nem por subtração, como a escultura clássica; tampouco o "desenhar no espaço" moderno inaugurado por Julio González (1876-1972), mas uma escultura por "magnetização". A introdução do ímã pode muito bem representar um passo além da construção da escultura moderna; não mais a solda ou qualquer outro artifício, mas a energia da própria matéria como

agregador das partes e da fluência incongruente da construção (Venâncio Filho, 2022, p. 34).

Ao fazer referência ao tacape, uma arma utilizada por povos indígenas da América do Sul, especialmente na região amazônica, Tunga subverte sua função original, transformando-a em um símbolo de união e magnetismo, uma metáfora poderosa da interconexão entre culturas e tempos. Por outro lado, sua forma de produção, ao "tacar" ímãs em uma haste metálica vertical, juntamente com sua materialidade e o aspecto diverso do objeto de referência - tradicionalmente feito em madeira ou pedra e de forma rígida -, transforma o que deveria ser uma arma, um objeto bruto, em algo frágil. A peça é composta por fragmentos de ímãs que se desintegrariam se usados em um confronto físico. E apesar das referências visuais e simbólicas às culturas indígenas, a obra não representa fielmente nenhuma delas, não há um compromisso etnográfico, pois o tacape é retirado de seu contexto original e reinserido em um campo artístico autoral e poético.

Por sua vez, a presença da obra "Proposta para uma Catequese" de Adriana Varejão na 24<sup>a</sup> Bienal de São Paulo retorna ao tema da colonização brasileira, ao mesmo tempo em que faz referência ao barroco. A obra, um díptico intitulado "Morte e Esquartejamento" de 1993, carrega característica de uma parte da produção de Varejão inspirada em azulejos, ícone da cultura portuguesa. Através da sistematização do movimento de repetição e multiplicidade de formas geométricas, a artista consome poéticas diversas, as digere e as devolve em uma obra autoral, que registra tanto histórias oficiais quanto a fantasia que permeia sua produção.



Figura 3 - *Propostas para uma Catequese: morte e esquartejamento* (1993), Adriana Varejão.  
Fonte: Varejão / ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2025.

O díptico em questão apresenta colorações de azul e uma maneira peculiar de representar figuras e padronagens, remetendo à tradição portuguesa de azulejaria. A obra se apropria e recria gravuras do século XVI produzidas pelo artista belga Théodore De Bry, que ilustram os relatos do navegador alemão Hans Staden sobre sua experiência como prisioneiro dos índios tupinambás, incluindo sua participação em um ritual antropofágico.

A figura central da pintura, presa pela cintura e com os dedos médio e indicador erguidos, faz alusão à iconografia cristã, com referências à representação de Jesus. Ao seu redor há indígenas em um gestual que remete a um ritual antropofágico, enquanto um empunha um tacape em posição de confronto. Na outra metade do díptico, na porção superior da imagem que imita um mosaico português, uma inscrição em latim do livro de João, capítulo 6, versículo 57, diz “Aquele que come a minha carne e bebe o meu sangue está em mim e eu nele”. Essa inscrição se refere à passagem da eucaristia e simboliza a consagração do corpo e sangue de Cristo a ser compartilhado com os fiéis no momento da comunhão. Ao relacionar a eucaristia com a antropofagia, a obra lança luz sobre o significado desses rituais: a simbologia do consumo do corpo, seja de Cristo na eucaristia, seja do “outro”, inimigo derrotado nas práticas antropofágicas.

Além da alusão às fortes influências cristãs, a presença de elementos da cultura indígena na obra sugere uma desconstrução da estética barroca e do imaginário colonial. Em um detalhe da obra, um homem é retratado sendo empalado, um método de tortura e execução que envolve a inserção de uma estaca no corpo da vítima até a sua morte. Essa imagem funciona como elemento de inversão da perspectiva colonial, criticando a dominação e a subjugação dos povos indígenas.

Em “Proposta para uma Catequese”, os indígenas tornam-se protagonistas de um ritual de instrução de sua própria cultura, ensinando seus modos e crenças em vez de serem submetidos à catequese cristã. Essa inversão de papéis, recorrente na obra de Varejão, desconstrói narrativas hegemônicas sobre colonização e a violência de processos que subjugaram os povos originários, atribuindo novos sentidos às visões tradicionais da formação do Brasil por meio da paródia, da ficção e da recriação de mapas, cenas e paisagens históricas.

“Proposta para uma Catequese”, de Adriana Varejão, “utiliza as formas da pintura religiosa sem importar artefatos históricos” (Lagnado, 2015, p. 21). De forma semelhante, “TaCaPe”, de Tunga, traz a informação do artefato tacape, mas o problematiza enquanto função, materialidade, significados e sentidos, introduzindo novas interpretações. Ambos os trabalhos podem ser lidos no contexto da 24<sup>a</sup> Bienal de São Paulo indicando o “colonialismo como uma forma (destrutiva) de canibalismo” (Lagnado, 2015, p. 21).

Por outro lado, a notável ausência de obras de artistas indígenas na 24<sup>a</sup> Bienal de São Paulo evidencia a representação do indígena como "o outro", uma figura percebida através do olhar externo de artistas de diversas épocas. Embora o conceito de antropofagia na curadoria tenha emergido como uma temática subversiva, capaz de reconfigurar a interpretação do processo de colonização, e tenha sido articulador, de maneira exemplar, de obras de diferentes períodos, sua interpretação e abordagem nessa exposição continuaram a ser construídas por meio de lentes "externas", sem a contribuição direta de comunidades ou artistas indígenas. É apenas 10 edições depois, na 34<sup>a</sup> Bienal de São Paulo que a participação de artistas e curadores indígenas acontece de forma ampla - uma edição após a intervenção do

artista indígena Denilson Baniwa, *Pajé-Onça hackeando a 33<sup>a</sup> Bienal de Arte de São Paulo*, que aponta: “Breve história da arte./ Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena./ Tão breve que não tem indígena nessa história da arte./ Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas./ Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo.”<sup>6</sup>.

## HISTÓRIAS MESTIÇAS

Ocorrida em 2014 no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Moritz Schwarcz, a exposição *Histórias Mestiças* reuniu obras de indígenas e não-indígenas, africanos, europeus, brasileiros negros e não-negros. Temporalmente, a exposição incluiu obras de artistas desde as viagens de Albert Eckhout no século XVII até a contemporaneidade, com trabalhos de renomados artistas como Adriana Varejão e Ernesto Neto, entre outros.

A exposição foi resultado de um processo de pesquisa relativamente longo que os curadores denominam de aspectos descolonizadores e de desocidentalização da história da arte. Com isso, a narrativa mestiça empreendida pela exposição colocou-se não como “uma história da mestiçagem, mas uma mestiçagem de muitas histórias” (Pedrosa, 2015, p.28): ameríndias, africanas, europeias, pré-coloniais, coloniais e pós-coloniais. O cuidado dos curadores com a denominação se deve ao fato que:

a própria noção de mestiçagem, definida como o cruzamento de raças e culturas, pode transformar-se numa perigosa ideologia ao nomear todos os indivíduos como mestiços, apagando diferenças e mascarando assim preconceitos de raça, sobretudo num país ainda tão marcado por discriminações de cor como o Brasil (Pedrosa, 2015, p. 28).

Dessa forma, o objetivo da exposição foi instigar no espectador um olhar crítico e a análise dos preconceitos e estereótipos que surgiram com o início das misturas

---

<sup>6</sup> Baniwa, Denilson. Performance Pajé-Onça Hackeando a 33<sup>a</sup> Bienal de Artes de São Paulo. HD vídeo, 16:9, cor, som, 15min, 17 nov. 2018. Disponível em: <[https://www.behance.net/gallery/77978367/Pajé-Onça-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo?locale=pt\\_BR/](https://www.behance.net/gallery/77978367/Pajé-Onça-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo?locale=pt_BR/)>. Acesso em 08 jul. 2025.

étnicas no Brasil. A mostra buscou destacar como muitos desses estereótipos ainda persistem e são problematizados em pinturas, instalações, textos, documentos, artefatos indígenas e africanos, esculturas, mapas e fotografias.

Além da exposição, que contou com cerca de 400 obras, os curadores também publicaram uma antologia de 70 textos que datam desde 1557 até 2013. Esses textos, anteriormente acessíveis apenas a acadêmicos, exploram diferentes perspectivas sobre a questão da miscigenação brasileira. Essa iniciativa teve como propósito disponibilizar para o público em geral as bases teóricas utilizadas na formulação da exposição.

No ensaio intitulado “Histórias mestiças são histórias descolonizadoras”, presente no catálogo da mostra, Pedrosa aborda o caráter dominante do museu, que estetiza objetos de outras culturas, frequentemente subjugadas, como as colônias europeias. Ele argumenta que a modernidade, o museu e a história da arte constituíram um sistema de dominação profundo, sutil e devastador nos últimos séculos (Pedrosa, 2015, p. 25). Afirmando a existência de uma profunda ligação entre a história da instituição museu de arte e o empreendimento colonial, os curadores propõem uma narrativa que ofereça olhares mais atentos para os africanos, os indígenas e os que estão situados na esfera da arte popular<sup>7</sup>. E o fazem menos de uma maneira cronológica e regular, e mais por meio de diversos cruzamentos e justaposições de épocas, origens e autorias (Pedrosa, 2015, p. 30).

Os curadores retomam nos textos conceituais a ideia de antropofagia que instruiu a proposta curatorial da 24<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, na qual Adriano Pedrosa atuou como curador assistente. Dessa forma, o conceito de mestiçagem em Histórias Mestiças surgiria como uma visão renovada de antropofagia, não como a assimilação de influências europeias, mas como o processo de incorporar e valorizar a herança africana e indígena que nos pertence (Martinho, 2014 *apud* Freire, 2015, p.36).

---

<sup>7</sup> Os autores utilizam os termos arte popular, arte primitiva, arte naif, entre outros, mas entendem e assumem as limitações e implicações permeadas pelo preconceito com que tais definições foram forjadas.

A exposição foi organizada em sete núcleos<sup>8</sup> onde cada uma dessas seções apresentava obras em diversos suportes e tipologias, abrangendo desde pinturas a óleo do século XIX até peças até então consideradas “incomuns” em espaços museológicos de arte contemporânea, como desenhos feitos pelo xamã Taniki Yanomami, nos anos 1970. No que se refere à presença da arte indígena ou à representação de indígenas, merecem destaque, além da obra de Taniki, as obras de Claudia Andujar, de Joaquim José Miranda, entre outros.

Com a evidente intenção de refletir sobre os “trânsitos” e “contaminações” entre diferentes dispositivos artísticos sobre a cultura indígena, a seção intitulada “Encontros e Desencontros” confrontava os registros da expedição do tenente-coronel Afonso Botelho e Souza aos sertões do Tibagi, por meio de uma série de aquarelas realizadas entre 1771 e 1773 atribuídas a Joaquim José de Miranda; a série fotográfica “Marcados” (1983-1984) de Claudia Andujar, realizada nos anos 1980 por ocasião da “identificação” dos Yanomamis como parte de um projeto de prevenção e vacinação e, encabeçando esse painel, a série de desenhos feitos por alguém que não “sabia” desenhar, Taniki Yanomami, que narra a morte de uma mulher, a dor da perda e a importância da cremação para a liberação da alma, como relatam Pedrosa e Schwarcz (2015, p. 110).

Pedrosa e Schwarcz (2015, p. 111) argumentam que, apesar das diferenças temporais e temáticas entre as séries, “em comum elas representam [...] várias formas de sepultamentos; verdadeiros enterros simbólicos”. Na série “Marcados”, de Andujar, os curadores identificam o sepultamento da identidade Yanomami ao reduzir os indígenas a números de identificação, despersonalizando-os diante da câmera. As aquarelas de Joaquim José de Miranda preveem o massacre dos Kaingang, descritos como indígenas de “índole insubmissa”, que ocorreu com a construção da “estrada

---

<sup>8</sup> Para mais detalhes sobre a exposição Histórias Mestiças, Cf.: TARGINO, A. N. Poéticas na curadoria contemporânea: um percurso pelas exposições Cães sem Plumas e Histórias Mestiças. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/40029>> Acesso em 22 jun 2023.

de ferro Noroeste do Brasil, já no fim do século XIX" (Pedrosa e Schwarcz, 2015, p. 110).

Ao se analisar esse conjunto à luz da questão dos modos de representação da cultura indígena, interessa o fato, narrado por Cláudia Andujar (2012 *apud* Soares, 2019, p. 87), de que a série produzida por Taniki se deu a partir do momento em que ela, Cláudia, apresentou o papel e caneta para sua comunidade, pedindo que “representassem sua cultura da maneira como eles mesmos a viam”. Taniki, segundo Cláudia, não sabia exatamente o que fazer e começou a emular a pintura corporal no papel. A dificuldade inicial e a necessidade de se transpor para um suporte desconhecido técnicas e significado próprios a sua cultura para se “comunicar” com uma cultura alheia expressam a complexidade e idiosincrasias inerentes a tais processos. Os Yanomamis não somente desconheciam o conceito de desenho como entendido pela sociedade ocidental, como os grafismos eram concebidos como “marcas” aplicáveis aos corpos e objetos tridimensionais, e não à superfícies planas.



Figura 4 - Vista da exposição *Histórias Mestiças*, núcleo *Encontros e Desencontros*. Fonte: Goltz, 2014.

Um último exemplo é oferecido pelo Núcleo “Ritos”, que propunha um olhar sobre a religiosidade mestiça do Brasil: o catolicismo europeu, os cultos africanos ou afrobrasileiros e os ritos e crenças indígenas. Destacam-se nessa seção os catorze desenhos produzidos por Isaka e Ibã Huni Kuin, membros do MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin. Se no exemplo anterior, o contato de Taniki Yanomami com os suportes ocidentais se deu por iniciativa de Claudia Andujar, no caso do coletivo MAHKU, o trânsito pelo universo não indígena pode ser remetido à formação e pesquisa de seu fundador, Ibã Sales Huni Kuin (ou Isaías Sales), e sua experiência com a “educação formal” na capital do estado do Acre em 1983. Dessa trajetória surge, em 2006, o livro “*Nixi Pae - o espírito da Floresta*” (Ibã Huni Kuin, 2006) - sobre os cantos *huni meka* e a necessidade de fortalecimento da língua e aprendizado dos cantos pelos mais jovens. O livro foi o primeiro passo para que Bane, filho mais velho de Ibã Huni Kuin, começasse, em 2007, a desenhar alguns desses cantos, tornando-os visíveis e possibilitando que “os demais Huni Kuin também os aprendessem” (Dinato, 2021, p. 53).

A partir do reconhecimento da potência dessa estratégia para a manutenção de suas tradições, em 2011 Ibã e Bane organizam a primeira oficina coletiva de desenhos como uma forma de “ensinar e compartilhar simultaneamente uma técnica expressiva (o desenho) e uma forma de conhecimento (a pesquisa e o saber sobre os *huni mekas*) com nove jovens Huni Kuin” (Dinato, 2021, p. 55). Movidos pela potência e repercussão dessas iniciativas, em 3 de março de 2013, o Movimento dos Artistas Huni Kuin é oficializado em assembleia.



Figura 5 – Puke duã ainbu. Isaka e Ibã Huni Kuin (2014). In: *Histórias Mestiças*, 2014. Foto: Christian Strube. Fonte: Goldstein e Labate, 2017, p. 448.

Afirmando que uma das principais práticas políticas do coletivo é “construir caminhos, pontes e colocar em relação mundos díspares por meio de obras e ações”, lembrando “que são caminhos os próprios cantos (*huni meka*) desenhados”, Dinato (2021, p. 62) sugere que vejamos suas obras como mediadoras entre mundos: indígena e não indígena, material e espiritual, visível e invisível (idem, p. 89), microcosmos e macrocosmos. Dessa forma, segundo Lagrou (2011, p. 764, *apud* Dinato, 2018, p. 89), no caso dos *huni meka*, as telas são “índice e não um símbolo ou um ícone do seu modelo”. Nesse sentido, “os desenhos figurativos dos cantos, assim como os grafismos, ‘agem, mais do que representam’” (Lagrou, 2011, p. 762 *apud* Dinato, 2018, p. 89).

A presença dessas obras, ao lado de outras como a de Ernesto Neto, num dispositivo expositivo “colonialista” é uma forma de tensionar os regimes discursivos lá justapostos - “colonialistas” e “decolonialistas” - e forçar a imaginação dos espectadores e artistas na direção de novos regimes de visibilidade. Ao armarem suas “armadilhas” pictóricas, presas e caçadores se alternam. Uma delas, tão bem apontada por Ilana Goldstein e Beatriz Labate (2017), recuperando Hal Foster (1994), é ceder aos apelos de um “neoprimativismo ingênuo” que termina mais por “interessar-se pelo autoestranhamento do que pelo conhecimento do Outro” (Goldstein e Labate, 2017, p. 44) ou, acrescentaríamos nós, como instrumentos de “revitalização” de instituições movidas pela captura do olhar de um público faminto de novidades esteticamente fabricadas. Não se trata, diante da complexidade da questão e, evidentemente, da realidade, de apontarmos para uma resposta unívoca ou para uma pretensa universalidade estética capaz de subsumir tais experiências. Os povos Huni Kuin bem sabem dos perigos do território ocupado. Assim como os integrantes do “Mundo da Arte”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As aproximações entre a 24<sup>a</sup> Bienal de São Paulo e a exposição Histórias Mestiças são evidentes. Como visto, ambas adotaram abordagens conceituais robustas, mergulhando em várias camadas de representação e interpretação da identidade brasileira para desafiar visões eurocêntricas e o fazem oferecendo perspectivas históricas recontextualizadas. Além disso, as duas exposições compartilham uma abordagem crítica ao colonialismo, destacando os processos violentos e as desigualdades resultantes desse legado histórico.

No entanto, alguns distanciamentos revelam a diversidade de perspectivas dentro dessas exposições. A 24<sup>a</sup> Bienal de São Paulo apresentou algumas obras que propõem a recriação, sob novas perspectivas, de uma narrativa do colonialismo e do papel dos povos indígenas nesse contexto, dialogando com a ideia de antropofagia em relação à de canibalismo. Em contraste, Histórias Mestiças segue uma trajetória mais específica, explorando o conceito de mestiçagem para dialogar com a

antropofagia, em um viés mais contemporâneo e que incorpora, inclusive no discurso, a ideia de decolonialidade.

A visão renovada de antropofagia proposta por Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz em *Histórias Mestiças* desafia a noção de assimilação de influências europeias, optando por valorizar e incorporar as heranças africanas e indígenas de forma mais assertiva. Essa abordagem mais centrada no presente das questões de raça, preconceito e subjetividades diversas oferece uma perspectiva voltada para os desafios enfrentados pela sociedade brasileira contemporânea.

Uma das grandes discussões do mundo da arte atualmente que reverbera nas exposições tratadas é a da assimilação de práticas indígenas pelos museus e seu reconhecimento como práticas genuinamente artísticas. Vimos esse debate tomar contornos mais nítidos e amplitude anos mais tarde, a partir de exposições como *Histórias Indígenas* e a mostra MAHKU: *Mirações*, ambas ocorridas no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em São Paulo, em 2023. Essas exposições ocorreram no contexto recente que Alessandra Simões Paiva (2022) denomina de “virada decolonial na arte brasileira”, dando força a um processo em que obras e artistas de grupos sociais historicamente minorizados estão se tornando vanguarda.

A atenção do circuito global da arte para a temática decolonial e dos povos indígenas ficou em destaque, também no ano de 2023, a partir do Leão de Ouro concedido à artista chilena Cecilia Vicuña na 59<sup>a</sup> Bienal de Veneza, em reconhecimento ao seu ativismo em defesa dos direitos dos povos indígenas e da preservação da cultura latino-americana, e com o prêmio recebido pelo Brasil pela exposição *Terra*, que celebrava a gestão ancestral do território e outras formas de arquitetura em sintonia com a natureza, na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2023. Essas premiações apontavam a temática e região do mundo que seriam os destaques da 60<sup>a</sup> edição da Bienal de Veneza, que, sob o título *Stranieri Ovunque - Foreigners Everywhere* (Estrangeiros em Todos os Lugares) e, assim como as duas exposições discutidas neste artigo, curada por Adriano Pedrosa, desenvolve o conceito de “estrangeiro” por meio da problemática da atual crise de refugiados, bem como daqueles

marginalizados em seus próprios territórios, como os povos indígenas (Seabra e Lopes, 2024).

Acompanharemos nos próximos anos se essas exposições serão precursoras de um processo de institucionalização das práticas artísticas de pessoas indígenas e outras vidas invisibilizadas, passando a integrar acervos de museus ou mesmo a ponta de lança de um processo de subversão que, como sabemos, no caso dos museus e outras instituições do mundo da arte, ultrapassa a dimensão de uma política de aquisição e um programa de exposições mais diversificadas. Ou, simplesmente, o resultado de uma nova onda identitária e representacional que, utilizando o anseio legítimo desses povos por autorrepresentação e de assenhorar-se das narrativas sobre seus corpos e seus modos de existência, os capturam como “fetiches museológicos” (Cocotle, 2019, p. 6) a serviço da imperiosa necessidade de “renovação” dessas instituições e dos negócios inerentes ao mundo da arte. Talvez a resposta não esteja na eleição de uma ou outra vertente aqui sugerida, mas na conformação de um novo campo de disputas e tensões, onde cada integrante arme suas armadilhas e estratégias de fuga.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- BELUZZO, Ana Maria. Trans-posições. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (org.). *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo: A Fundação, 1998.
- FOSTER, Hal. The artist as ethnographer. In: FISHER, J. (org.). *Global visions: towards a new internationalism in the visual arts*. London: Kala Press, 1994.
- FREIRE, Cristina. Colonial unconscious on display. *The Exhibitionist: Journal on Exhibition Making*, n. 11, jul. 2015.
- GUASCH, Anna Maria Guasch. El afianzamiento teórico de lo poscolonial y lo periférico. In: GUASCH, Anna Maria Guasch. *El arte en la era de lo global, 1989 - 2015*. Madri: Alianza Editorial, 2016.
- HERKENHOFF, Paulo. Introdução geral. In: BIENAL DE SÃO PAULO (org.). *24<sup>a</sup> Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico I*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

- HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. The Brazilian curator private / The Carioca curator. *TRANS*, n. 6, 1999, s.p.
- HUNI KUIN, Ibã Sales. *Nixi pae. O espírito da floresta*. Rio Branco: CPI/OPIAC, 2006
- GÓMEZ, Pedro P.; MIGNOLO, Walter D. De la decolonialidad. In: GÓMEZ, Pedro P.; MIGNOLO, Walter D. (org.). *Estéticas decoloniales* [recurso eletrônico]. Bogotá: Universidade Distrital Francisco José de Caldas, 2012
- LAGNADO, Lisette. Antropophagy as cultural strategy: the 24th Bienal de São Paulo. In: LAGNADO, Lisette et al. (org.). *Cultural anthropophagy: the 24th Bienal de São Paulo 1998*. Londres: Afterall Exhibition Histories, 2015. v. 4, p. 58-64.
- MIGNOLO, Walter. *The darker side of Western modernity: global futures, decolonial options*. Durham e Londres: Duke University Press, 2011.
- PEDROSA, Adriano. Histórias mestiças são histórias descolonizadoras. In: PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lilia (orgs.). *Histórias mestiças - Catálogo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.
- PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lilia (orgs.). *Histórias mestiças - Catálogo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.
- SOARES, Victor V. F. Z. Alteridade e decolonialidade no exercício da curadoria: entre Berlim e São Paulo. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- VENANCIO FILHO, Paulo. Conjunções magnéticas. In: Itaú Cultural (Org.) *Tunga: conjunções magnéticas*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.

### Fontes eletrônicas e sites

- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, p. 89-117, maio/2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2069> Acesso em: 19 jul. 2024.
- BANIWA, Denilson ; SÁ, Lucia. Artes indígenas: apropriação e apagamento In: GOLTZ, Sophie. São Paulo round up. e-flux Criticism, set. 2014. Disponível em: <https://www.e-flux.com/criticism/236259/so-paulo-round-up> Acesso em: 4 jun. 2024.
- COCOTLE, Brenda Caro. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. In: MASP e AFTER All (org.). *Arte e Descolonização*. 2019, São Paulo: MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1s0ahKuQghS3VJ4D.pdf>. Acesso em 19 ju. 2025.

- DINATO, Daniel. *Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)*. 2018. Recurso online (142 p.) Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://share.google/d85FM1j8NMy7Tgo5n> Acesso em: 19 jul. 2025.
- DINATO, Daniel. -Vende tela, compra terra- e outras formas de atuação política do movimento dos artistas huni kuin (MAHKU) / -Sell painting, buy land- and other forms of political action by the Movement of Huni Kuin Artists (MAHKU). *Arte e Ensaios*, v. 27, p. 50-73, 2021. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/9066-0939> Acesso em: 19 jul 2025.
- GOLDSTEIN, Ilana; LABATE, Beatriz C. Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin. *Mana*, v. 23, n. 3, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/dZNBVhTrhgWGHmjzKzjfjwsv/abstract/?lang=pt> Acesso em 19 set. 2025.
- GOLTZ, Sophie. São Paulo round up. e-flux Criticism, set. 2014. Disponível em: <https://www.e-flux.com/criticism/236259/so-paulo-round-up> Acesso em: 4 jun. 2024.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFUGUEL, Ramon (coords.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Instituto Pensar, 2007. Disponível em <https://share.google/59LqxHEYLj7O9xAKQ> Acesso em 19 jul. 2025.
- PAIVA, Alessandra S. A hora e a vez do decolonialismo na arte brasileira. *Revista Visuais*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 4, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15657> Acesso em: 20 jun. 2023.
- SEABRA, Jessica. *Práticas curatoriais na 27<sup>a</sup> Bienal de São Paulo: crítica institucional, participação e discursividade*. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.102.2018.tde-26072018-161735>.
- SEABRA, Jessica; LOPES, Ruy S. Um estrangeiro em Veneza. *Revista Select*, 31 maio 2024. Disponível em: <https://select.art.br/um-estrangeiro-em-veneza/> Acesso em: 3 jun. 2024.
- TARGINO, Alexandre N. *Poéticas na curadoria contemporânea: um percurso pelas exposições Cães sem Plumas e Histórias Mestiças*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2018. p. 97. Disponível em:

<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/40029> Acesso em: 22 jun. 2023.

TUNGA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/24849-tunga> Acesso em: 15 de julho de 2025. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

VAREJÃO, Adriana. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/5282-adriana-varejao> Acesso em: 15 de julho de 2025. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.



# **Patrimonialização da memória e materialidade afro-brasileiras: o caso do Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos, no Terreiro do Pantanal (RJ)**

***Patrimonialización de la memoria y la materialidad afrobrasileñas: el caso del Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos, en el Terreiro do Pantanal (RJ)***

***Heritage preservation of afro-brazilian memory and materiality: the case of the Cristóvão Lopes dos Anjos Memorial in Terreiro do Pantanal (RJ)***

***Caio de Oliveira Antunes Victorino***  
*Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil.*  
*caiovictorino@id.uff.br*

## Resumo

O surgimento da prática museal, no Brasil, desperta-se ainda na primeira década do século XIX, representado pela criação do Museu Nacional através de um decreto emitido por Dom João VI. Contudo, esse espaço museal e outros que surgiram desde o século XIX, não consideravam determinados grupos, materialidades e não preconizavam algumas abordagens. Hodiernamente, os terreiros de Candomblé colocam-se em sentido oposto à tradição museal das instituições oficiais de memória, propiciando o surgimento de novas perspectivas e abordagens, ademais, que incluem as memórias culturais e religiosas afrodiáspóricas, seja por meio de museus; seja por meio de memoriais. Não obstante, esse artigo busca analisar questões de memória e materialidade, a patrimonialização da memória e a construção de uma Instituição de Memória Afroreligiosa (Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos, no terreiro matriz da Nação Efon, Ilé Oloroke Ògún Anaeji Ìgbéle ni Oman, o Terreiro do Pantanal).

**Palavras-Chave:** Instituições de memória afroreligiosa. Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos. Memoriais de terreiro. Patrimônio.

## Resumen

El surgimiento de la práctica museística en Brasil comenzó en la primera década del siglo XIX, con la creación del Museo Nacional a través de un decreto emitido por Dom João VI. Sin embargo, este museo y otros surgidos a partir del siglo XIX no tuvieron en cuenta determinados grupos o materialidades y no propugnaron determinados enfoques. En la actualidad, los terreiros de Candomblé se mueven en dirección opuesta a la tradición museística de las instituciones oficiales de la memoria, favoreciendo la aparición de nuevas perspectivas y enfoques que incluyan las memorias culturales y religiosas afrodiáspóricas, ya sea a través de museos o de memoriales. No obstante, este artículo pretende analizar cuestiones de memoria y materialidad, la patrimonialización de la memoria y la construcción de una Institución de Memoria Afro-religiosa (el Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos, en el principal terreiro de la Nación Efon, Ilé Oloroke Ògún Anaeji Ìgbéle ni Oman, el Terreiro do Pantanal).

**Palavras-Clave:** Instituciones de memoria afro-religiosa. Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos. Memoriales terreiros. Patrimonio.

## Abstract

The emergence of museum practice in Brazil began in the first decade of the 19th century, with the creation of the National Museum through a decree issued by Dom João VI. However, this museum and others that have emerged since the 19th century did not consider certain groups or materialities and did not advocate certain

approaches. Nowadays, Candomblé terreiros are moving in the opposite direction to the museum tradition of official memory institutions, encouraging the emergence of new perspectives and approaches that include Afro-diasporic cultural and religious memories, whether through museums or memorials. Nonetheless, this article seeks to analyze issues of memory and materiality, the patrimonialization of memory and the construction of an Afro-religious Memory Institution (the Cristóvão Lopes dos Anjos Memorial, in the mother terreiro of the Efon Nation, Ilé Oloroke Ògún Anaeji Ìgbéle ni Oman, the Terreiro do Pantanal).

**Keywords:** Afro-religious memory institutions. Cristóvão Lopes dos Anjos Memorial. Terreiro memorials. Heritage.

## INTRODUÇÃO

**A** consolidação da primeira instituição museal no Brasil ocorre na primeira década do século XIX, em 1818, com a criação do Museu Real (atual Museu Nacional), instalado em um palacete na cidade do Rio de Janeiro, na Praça da República, onde permaneceu entre 1818 e 1892 (Gomes; Lopes, 2019, p. 7). Sintomaticamente, o Museu esteve voltado a atender interesses europeus e ocidentais, empenhando-se na preservação de memórias e na salvaguarda das “histórias dos vencedores”, ao mesmo tempo em que negava voz aos “vencidos”. No que concerne ao questionamento dessa “história dos vencedores” em séculos posteriores, Walter Benjamin (Löwy, 2002, p. 203; Arriada, 2003, p. 205-206; Salomão, 2019, p. 195) propõe uma desidentificação afetiva, que impactou a produção histórica em virtude da predominância do historicismo – este identificado com as classes dominantes e alvo de crítica do autor. Nesse sentido, os “vencedores” seriam aqueles vinculados às classes que detinham o poder, enquanto a “história dos vencidos”, silenciados e privados de voz, deveria receber atenção. Para Benjamin, seria necessária uma inversão narrativa e metodológica, a qual denomina de história “a contrapelo”.

Inobstante às memórias preservadas e salvaguardadas no interior do Museu Real/Museu Nacional ao longo do Oitocentos, a partir de 1861, com a participação na primeira Exposição Nacional, a instituição passou a assumir a posição de representante oficial do Estado nas Exposições Internacionais, sendo, ademais, considerada pela Administração Imperial como um espaço de construção da imagem nacional (Duarte, 2019, p. 363-364). Conscientemente, e valendo-se de aspectos inconscientes da sociedade, o Museu Nacional desempenhou o papel de enraizar a identidade nacional, fagocitando identidades múltiplas (não significando, necessariamente, a incorporação de todas as existentes no território) e buscando elementos conectivos que reforçassem o sentimento de irmandade ou de pertencimento à nação. Um acontecimento emblemático da continuidade desse projeto foi o incêndio que atingiu o espaço no ano de seu bicentenário. De acordo com Thereza Baumann (2018), ao analisar o Museu Nacional e os aspectos sociais no período posterior ao incêndio, a comoção gerada pelo episódio relaciona-se ao lugar que a instituição ocupa na memória afetiva da sociedade, bem como ao anseio pela preservação do espaço, originado no reconhecimento de seu papel social enquanto construtora de identidade. Esse processo desencadeou o sentimento e a percepção de que “sua perda representaria, de um certo modo, a própria perda da identidade nacional” (Ibid., 2018, p. 5-6).

As instituições oficiais de memória, indubitavelmente, viabilizaram um cenário de apagamento e destituição de determinadas identidades, ainda que irmanadas às múltiplas outras existentes no território. Desse modo, nos espaços de formação de identidade, cidadania e costumes, os negros, suas culturas e religiosidades foram sistematicamente segregados. Considerando que “[...] a divulgação de uma arte erudita ou cultura de elite no espaço do museu implicou em uma auto-disciplina do corpo e do olhar e em uma rejeição generalizada a gestos descomedidos, aglomerações e manifestações populares” (Santos; Santos, 2002, p. 129), torna-se inegável o papel desempenhado pelos museus tanto na preservação de certas identidades quanto na degenerescência de outras. Essa perspectiva começa a ser contestada quando Abdias do Nascimento, por meio do Teatro Experimental do

Negro (TEN), em meados do século XX, concebeu o projeto do Museu de Arte Negra (MAN), com o objetivo de valorizar a arte e a cultura negra (Castro; Santos, 2019).

No cerne da movimentação dos Povos Tradicionais de Matrizes Africanas (POTMA) em torno da produção musealístico-memorial, tendo como ponto de partida a sensorialidade e a intuição, observa-se a patrimonialização construída a partir das subjetividades. Isso porque alguns itens, ainda que reconhecidos por eles como patrimônios (como os igbás e assentamentos em geral), não são passíveis de exposição nas instituições de memória dos terreiros. Ou seja, estabeleceram-se parâmetros, definidos por meio de experiências endógenas, para a exposição do patrimônio e sua transformação em museália. Antes de tudo, é necessário considerar as razões que justificam a emergência dos museus-memoriais de terreiro. Aplicando a Teoria das Representações Coletivas (cf. Nogueira; Di Grillo, 2020, p. 6), compreende-se que, na possibilidade de ocorrência consensual — originada do cotidiano, sem interferências ou constatações acadêmicas —<sup>1</sup>, os terreiros criam seus espaços de memória a partir da reflexão sobre si mesmos e sobre a realidade excludente que os circunda. Os museus-memoriais de terreiro constituem, portanto, uma possibilidade de reforço de aspectos identitários e de preservação da memória, contrapondo-se à violência simbólica imposta aos fundadores dos cultos afro-religiosos. Sendo a violência simbólica “[...] coerção que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (portanto, à dominação)” (Bourdieu, 2001, p. 206-207), tais museus-memoriais asseguram que as memórias não sejam submetidas ao apagamento promovido por instituições e estruturas racistas.

Este material propõe-se a analisar o caso do Terreiro do Pantanal, matriz da Nação Efon, remanescente da primeira casa (já extinta) dessa tradição, bem como o memorial criado por seus integrantes. Fundado no século XIX, o Ilê Axé Yangba Oloroke ti Efon (“Terreiro do Oloroke”) constituiu-se como Casa-Mãe do culto Efon

---

<sup>1</sup> Para compreender melhor as duas possibilidades de ocorrência das Representações Coletivas (consensual e científica) e a divergência com a Teoria das Representações Sociais, recomenda-se a leitura de Nogueira e Di Grillo (2020, p. 6-8).

no Brasil, configurando-se como espaço de organização religiosa, social e cultural de grande relevância. A partir dele se estruturou a Nação Efon, responsável por transmitir, consolidar e ressignificar práticas litúrgicas, valores e símbolos fundamentais para a memória coletiva de seus seguidores. Todavia, em virtude de disputas políticas internas envolvendo um filho do Terreiro do Oloroke, Cristóvão Lopes dos Anjos, e seu filho de santo Valdemiro Costa Pinto — posteriormente submetido a ritos no mesmo terreiro —, a instituição entrou em ruínas e foi desativada (Victorino, 2024). Tal fato representou não apenas a perda material do primeiro e principal espaço de culto, mas sobretudo um golpe simbólico sobre a preservação da identidade, tradição e memória da comunidade Efon. Diante desses desdobramentos, o Terreiro do Pantanal (Ilê Oloroke Ògún Anaeji Ìgbéle ni Oman), fundado por Cristóvão Lopes dos Anjos no Rio de Janeiro, consolidou-se, ao final do século XX, como remanescente legítimo da matriz extinta. A continuidade dessa casa reafirma a resiliência das tradições Efon frente aos processos de disputa, fragmentação e esquecimento, transformando-se em um espaço de manutenção, transmissão e salvaguarda da herança cultural, tanto pela liderança do fundador, Pai Cristóvão, quanto por sua sucessora e matriarca do Axé, Mãe Maria de Xangô (Maria Lopes dos Anjos). No início do século XXI, foi criado o Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos, destinado à preservação de documentos, fotografias, objetos litúrgicos e peças diversas que remontam à história da Nação Efon e do Terreiro do Pantanal. O memorial cumpre, assim, dupla função: a de reconstituir a trajetória histórica do culto Efon e a de homenagear a figura do ancestral-fundador da casa no Rio de Janeiro, cujo nome intitula a instituição. Outrossim, o caso do Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos revela-se exemplar na compreensão dos modos pelos quais comunidades afro-religiosas elaboram mecanismos de resistência contra o apagamento histórico e cultural. Ao preservar a memória de Pai Cristóvão de Ògún, do Terreiro do Oloroke e da Nação Efon, o memorial não apenas reafirma identidades e práticas religiosas, mas também se inscreve como um espaço político de enfrentamento às violências simbólicas e às tentativas de silenciamento impostas pelas estruturas sociais e raciais brasileiras. Nesse sentido, mais do que um acervo, trata-se de um lugar de memória (Nora, 1993) que ressignifica o passado para

projetar um futuro de continuidade e reconhecimento, situado no município de Duque de Caxias/RJ.

## **MEMÓRIA E MATERIALIDADE: HISTÓRIA ORAL E OS MUSEUS DE TERREIRO**

Em sociedades africanas, sobretudo entre os povos de etnia Yorùbá (foco desta análise), a história e a memória são transmitidas prioritariamente por meio da oralidade. Essas comunidades dispõem de acervos mnésicos preservados e repassados pelos indivíduos socialmente designados para a função de transmitir narrativas e histórias — geralmente sacerdotes e anciãos —, ainda que desprovidos da escrita enquanto técnica formal de registro. Nas sociedades afrodiáspóricas, em que a oralidade também dividia espaço com a escrita, a memória passou, progressivamente, a ser registrada em documentos escritos, o que favoreceu a continuidade e a perpetuação das narrativas. Contudo, tanto nas sociedades africanas quanto nas afrodiáspóricas, ambas de caráter predominantemente oral, os responsáveis pela difusão da memória — construtores de uma memória coletiva, elemento central para a formação de identidades — desempenham papel fundamental na coesão social (Lima et al., 2024, p. 11). Por meio da transmissão intergeracional de saberes, asseguram o acesso dos membros da comunidade a um patrimônio simbólico comum, favorecendo o surgimento e a consolidação de identidades coletivas (comunitárias ou étnicas) e individuais (Le Goff, 1990, p. 476-478).

Dessa maneira, considerando a relevância da oralidade para os grupos de etnia Yorùbá, que recorriam a esse recurso para transmitir saberes históricos, mitológicos, vestimentares e culinários — ou seja, elementos constitutivos de etnicidade —, observa-se que, no século XX, no campo da História da Diáspora Afro-Brasileira, autores como Pierre Verger, Carneiro, Nina Rodrigues e Bastide ainda conferiam maior valorização à documentalidade e à História factual em detrimento da oralidade. Contudo, a partir de uma mudança de enfoque na historiografia, ocorrida no final do século passado (Ferreira, 2002, p. 324), passou-se a privilegiar uma

perspectiva voltada ao estudo dos excluídos, evidenciando-se, nesse contexto, a História Oral — que considera as narrativas como elementos e fontes constitutivos da análise. A partir de metodologias desenvolvidas e adotadas pela própria comunidade do Terreiro do Pantanal, busca-se utilizar a História Oral, sobretudo no sentido de aproveitar a oralidade para preencher as lacunas deixadas pelas fontes escritas ou para complementá-las, uma vez que o Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos dispõe de registros documentais e fotográficos relativos à sua história. Assim, a História Oral configura-se como possibilidade — com ou sem a comparação a documentos oficiais — de reconstituir a trajetória de grupos minoritários (Selau, 2004, p. 218), inclusive africanos, afrodescendentes e suas práticas culturais e/ou religiosas na diáspora, valorizando as subjetividades inerentes à memória e à oralidade.

O Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos, de forma exemplar, na abordagem e na metodologia de tratamento da memória, considera a oralidade tanto como fonte em si quanto como complemento às documentações. Contudo, cabe salientar que tanto os documentos escritos quanto as fontes orais fornecem informações sobre as transformações nas sociedades humanas, sem excluir a possibilidade de utilizar a oralidade para confrontar a documentalidade, ou vice-versa, de modo a favorecer a compreensão de determinados fatores a serem analisados (Branco, 2020, p. 18). Por esse motivo, a História Oral posiciona-se como abordagem adotada — mesmo que, em parte, de forma inconsciente em algumas instituições de memória afro-brasileiras — na constituição dos espaços de preservação da memória e nas análises promovidas nesses locais. É evidente, conforme discutido neste material, que os memoriais emergem da necessidade de preservar a memória e de mitigar os efeitos da “aceleração do tempo” e da crescente capacidade de esquecer, recorrendo à recuperação das memórias e ao uso da história (Ferreira, 2002, p. 325). O apagamento de identidades e tradições manifesta-se, em grande parte, como consequência da Globalização, por meio de violências étnicas e raciais (Henriques; Da Silva; Nogueira, 2023, p. 70), que, de forma inconsciente, submetem membros de terreiros e demais integrantes da sociedade à neutralização (“esquecimento”) de suas próprias identidades em favor de interesses mercadológicos. Nesse contexto, o

Memorial surge com o propósito de rememorar as identidades, impedir que sucumbam e reforçar elementos significativos que foram desgastados ao longo do tempo, em decorrência da descentralização do culto — ora com o Terreiro do Oloroke atuando como matriz, ora diante de seu declínio, até que ocorre a tomada de consciência, por parte do Terreiro do Pantanal, de seu papel central na preservação da memória e da identidade.

Dentro dos terreiros, os sacerdotes e anciãos são reconhecidos como autoridades devido ao domínio sobre aspectos históricos e litúrgicos, adquiridos e transmitidos oralmente; contudo, suas vozes nem sempre foram ou são consideradas em espaços de discussão mais amplos. Por outro lado, na História Oral, como examina Michael Frisch (1990), existe uma autoridade compartilhada (*shared authority*) entre as partes envolvidas no processo de produção: os entrevistados, detentores de conhecimentos não retidos pelo pesquisador, e os pesquisadores, responsáveis pela organização, interpretação e fundamentação acadêmica do que foi transmitido. Esse modelo assegura que os membros dos terreiros sejam primariamente vistos como depositários de saber, reconhecendo sua autoridade. Conforme Alessandro Portelli (2010), a História Oral busca promover uma transformação que atribua mais poder aos sem-poder, ou seja, aos grupos historicamente excluídos, de modo que sua cultura seja reconhecida enquanto cultura legítima, rompendo com o paradigma hegemônico segundo o qual “existe somente uma cultura, a das elites, apenas uma maneira de fazer cultura e que seja essa a maneira; que existe uma pluralidade de culturas, de níveis culturais...” (Portelli, 2010, p. 10). Axiomaticamente, a História Oral constitui-se como um instrumento de ampliação da voz daqueles que tradicionalmente não são escutados, oferecendo a possibilidade de que membros de terreiros e acadêmicos analisem diversas narrativas históricas sem retirar a autoridade dos transmissores de conhecimento, nem atribuir aos pesquisadores a detenção de uma verdade única, preservando o papel central dos anciãos na transmissão cultural.

No que se refere à cultura, os Yorùbá, tanto em território africano quanto na diáspora, especialmente os descendentes religiosos, costumam desenvolver mitos que fundamentam suas ações litúrgicas, abrangendo desde a paramentação até a

culinária, do mais visível e público ao mais interno e ritualístico. Indubitavelmente, a memória atua como agente subsidiário na formação de determinados símbolos, na construção de objetos simbólicos e na definição de seus usos. Os museus de terreiro, como o Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos, fazem uso desses objetos sagrados, desde adornos dispostos em mesas de consulta e búzios utilizados para divinação até os adereços dos Orixás, com o objetivo de reafirmar a própria identidade e história. Nesse contexto, memória e materialidade encontram-se interligadas, pois a materialidade constitui um transbordamento da memória, um fazer viabilizado pela memória e pela oralidade. Um exemplo evidente é o Mestre Didi (Deoscóredes M. dos Santos), do Ilê Axé Opô Afonjá, internacionalmente reconhecido pelo valor artístico de suas obras, originalmente produzidas para atividades tradicionais do terreiro, como a paramentação dos Orixás. O religioso, Assobá do Ilê Axé Opô Afonjá (Costa Lima, 2004, p. 218), guiava-se por intuições derivadas da mitologia e da oralidade (Santos, 2015) para cumprir as funções de seu cargo, que podem ser compreendidas como as de um artesão masculino dedicado à produção de artefatos litúrgicos dos Orixás da família Ij: Omolu, Oxumarê, Nanã, Ossain, Yewá e Iroko (Oliveira, 2020, p. 91).

Considerando a relevância da oralidade na organização dos povos tradicionais de matrizes africanas, bem como a limitada disponibilidade de documentações oficiais, o Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos e outros museus-memoriais de terreiro utilizam a materialidade como agente construtor de um discurso museológico, buscando disseminar suas histórias, experiências e memórias também por meio dos objetos. Alexandre Gomes e Ana Amélia de Oliveira (2010, p. 52-54), ao analisarem outro grupo tradicional, os indígenas Kanindé, e o museu por eles criado, identificam um ponto de aproximação com o caso do Memorial do Terreiro do Pantanal: os objetos podem ser impregnados de memória relativa a uma atividade ou aspecto específico da história, e, ao serem incorporados aos espaços museais, constroem sentido e pertencimento coletivo a um passado, ao mesmo tempo em que a materialidade se torna parte integrante do discurso museológico. Além disso, a materialidade dentro dos espaços museais-memoriais carrega memória, identidade e informações, registradas ou não por escrito. Por meio da cultura material, torna-se

possível escrever a história e atribuir a ela a função de preservação e análise de aspectos antes restritos ao âmbito puramente mnêmico. É o caso de diversas peças do Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos, como o oráculo de dezesseis búzios (merindilogun), roupas rituais utilizadas pelo ancestral-fundador do Terreiro do Pantanal e outros objetos. Realizar uma análise historiográfica dessas peças, adotando a História Oral e suas aplicabilidades como ferramenta central, não exclui a utilização de narrativas documentais, mas assegura que a memória não se perca no esquecimento e oferece aos descendentes da Nação Efon a possibilidade de compreender melhor suas histórias, indumentárias e identidade cultural.



*Figuras 1 e 2: Merindilogun e o último conjunto de roupas utilizadas por Cristóvão Lopes dos Anjos em uma ritualística tradicional de fortalecimento à cabeça espiritual (Ori). Fonte: Acervo Pessoal - Caio Victorino.*

## PATRIMONIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA

A partir da sétima década do século XX, ocorreu uma transformação significativa na Museologia, simbolizada pela realização da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, fruto da parceria entre o Conselho Internacional dos Museus (ICOM) e a Divisão de Museus da UNESCO. Esse evento promoveu uma mudança profunda na compreensão dos museus, especialmente no contexto social da América Latina, ao reforçar a ideia de que essas instituições não deveriam se limitar à preservação e exibição de acervos, mas atuar como agentes de transformação social e de inclusão comunitária (Primo, 1999; Soto, 2014). Como consequência, os museus passaram a ser concebidos como espaços dinâmicos, capazes de estimular o diálogo entre

especialistas e comunidades locais, incorporando as experiências, memórias e saberes das populações atendidas. Essa mudança implicou a diminuição do foco exclusivo na erudição e na valorização da cultura formal, favorecendo uma abordagem mais participativa e interativa, que busca envolver diretamente os públicos na construção dos processos museológicos (Rosa, 2015, p. 15-16). Dessa forma, consolidou-se a chamada Museologia Social, que entende os museus como instrumentos para promoção de justiça social, valorização de identidades e memórias coletivas, e ampliação do papel educativo e cultural dessas instituições na sociedade.

Diante das novas concepções acerca dos museus, os espaços oficiais passaram a enfatizar o diálogo entre território, museu e sociedade, buscando, por meio da Museologia, compreender que “ancorada no social, crítica e se aplica na transformação dos museus; compreende o território como espaço socialmente construído e que os museus não são apenas representação da sociedade, são também projetos, sonhos e desejos de outro mundo...” (Chagas; Pires, 2018, p. 290). Dessa forma, os museus, sobretudo os oficiais, modificaram seu papel tradicional de preservar o passado, a história dos vencedores, a erudição e objetos antigos, para também atuar como reprodutores de múltiplas projeções, estabelecendo uma ponte entre passado, presente e futuro. Nesse sentido, passam a ocupar a posição de mediadores entre diferentes tempos, grupos sociais e experiências, promovendo a participação de diversos coletivos na elaboração de exposições, no acervo e em outros espaços museológicos (Chagas, 2011, p. 7). Um exemplo notório desse processo é o Acervo Nosso Sagrado, no Museu da República, bem como a exposição que estava em produção no momento da elaboração deste material, a qual permite a participação direta dos Povos Tradicionais de Matrizes Africanas.

As transformações observadas até aqui possibilitaram que grupos historicamente desconsiderados em espaços oficiais buscassem criar suas próprias instituições representativas de memória, como museus, memoriais ou museus-memoriais. Entre os exemplos mais evidentes, surgidos ainda no século XX, estão o Memorial Mãe Menininha do Gantois (1992) e o Museu-Memorial Iyá Davina (1997). Esses espaços, assim como o Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos (criado em 2017), representam

esforços de preservação das identidades étnico-históricas endógenas e emergem a partir da patrimonialização da memória. Nesses contextos, a memória se manifesta na construção de objetos, nas narrativas sobre fatos ou episódios associados a esses objetos e na preservação da lembrança de pessoas importantes para a formação da comunidade.

No que se refere à memória, o Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos sustenta-se em um dos principais elementos constitutivos da memória: os acontecimentos vividos pessoalmente e os acontecimentos herdados. Considera-se que o venerável Pai Cristóvão conviveu com uma das fundadoras do Terreiro do Oloroke e acompanhou o extinto terreiro até os últimos momentos de sua vida, transmitindo, ao mesmo tempo, informações históricas e litúrgicas à Mãe Maria de Xangô, sucessora religiosa, matriarca do terreiro, neta consanguínea e idealizadora do Memorial. Mãe Maria, por sua vez, acompanhou de perto as movimentações políticas que envolveram o Terreiro do Oloroke até o encerramento de suas atividades. Segundo Pollak (1992, p. 201), a memória compreende tanto os acontecimentos vividos quanto os acontecimentos “herdados”, entendidos como produtos da socialização histórica ou política de um grupo sobre determinado passado, capaz de gerar projeção, identificação ou assimilação intensa do que ocorreu. O Memorial, portanto, sustenta-se tanto nas narrativas do falecido sacerdote quanto nas experiências vivenciadas por Mãe Maria de Xangô. Adicionalmente, o espaço constitui-se como um local de afirmação de identidade não apenas da comunidade do Terreiro do Pantanal, mas de todo o grupo pertencente à denominação Efon, nação de Candomblé.

Da mesma forma que a memória busca ser patrimonializada e materializada por meio das abordagens de uma instituição memorial, diante da preocupação com a aceleração do tempo e a redução no potencial de armazenamento de informações, conforme Ferreira (2002, p. 325), “A aceleração do tempo [...] e com o aumento da capacidade de esquecer têm levado as sociedades contemporâneas a demonstrar grande interesse em recuperar a memória e também a história”, observa-se que os membros do Terreiro do Pantanal também se reconhecem como agentes preservadores e propulsores da identidade Efon, quase extinta com o encerramento das atividades do terreiro original na Bahia. Nesse contexto, ocorre um

autoposicionamento enquanto Matriz, ou seja, lugar de preservação da tradição Efon, reconhecimento reforçado e repetido pela comunidade afrodiáspórica, bem como pelo reconhecimento público do matriciado (IPHAN, 2023). A memória constitui, portanto, um elemento central na construção da identidade. Pode-se inferir que a busca pela preservação da identidade a partir da memória expressa a preocupação da matriarca com o futuro da Nação Efon, considerando quais memórias estão sendo selecionadas para representar a nação e de que maneira estão sendo utilizadas.

Podemos portanto dizer que a memória é um *elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollak, 1992, p. 204).

Pollak (1992, p. 204) também defende que a memória é seletiva, uma vez que não é isenta de mudanças e transformações em função do contexto em que se vive. Dessa forma, mesmo quando transmitida a partir de fatos, alguns elementos serão considerados e repassados, enquanto outros poderão ser omitidos ou negligenciados na transmissão.

Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros [...] Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (Pollak, 1992, p. 204).

Mesmo diante das negociações para a construção de uma narrativa ou reconstrução de uma história — que raramente é linear devido às diferentes possibilidades de narração sobre o mesmo ponto de vista —, o Memorial busca sintetizar as narrativas e identificar determinado consenso para que sejam disseminadas. Dessa forma, em um passado histórico em que o Terreiro do Pantanal e o Terreiro do Parque Fluminense poderiam ser considerados opostos, o Memorial incorpora a participação tanto do ancestral-fundador do Terreiro do Parque Fluminense quanto do Pai

Cristóvão de Ôgúnjá, fundador do Terreiro do Pantanal, garantindo uma abordagem mais completa da história. Além disso, as memórias e a oralidade integram um evidente processo de criação de significados, que se desenvolvem a partir da subjetividade (Portelli, 1997, p. 33). Não se trata apenas de negociar a construção de um patrimônio memorial que valorize a memória; é também a elaboração de uma narrativa que reconheça as transações e disputas ocorridas na seleção e disseminação das memórias. Assim, se o objetivo do Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos é fornecer subsídios para a compreensão da história da Nação Efon até os dias atuais, ele cumpre plenamente seu papel e função social, deixando de lado fatores ideológicos pretéritos e considerando a história em seu contexto mais amplo. Enquanto museus oficiais frequentemente elegem heróis e vilões, tiranos e benevolentes, o Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos reconhece as contradições históricas, abrindo espaço para a discussão sobre elas, sem, contudo, comprometer a valorização dos personagens históricos e suas respectivas contribuições.

## **MEMORIAL CRISTÓVÃO LOPES DOS ANJOS E SUA RELEVÂNCIA ENQUANTO INSTITUIÇÃO DE MEMÓRIA AFRODIASPÓRICA**

As instituições de memória afrodiaspórica, assim como as instituições de memória oficiais, selecionam memórias e constroem os respectivos discursos museológicos, buscando elaborar narrativas associadas à identidade, seja em sua construção, seja em seu reforço. Esses memoriais e museus de terreiro inspiram-se na própria construção de memória dos museus oficiais, mas estabelecem relações diretas com o passado do grupo, apresentando-o ao público a partir de suas próprias narrativas, sem necessidade de impessoalidade, tornando-se protagonistas desses espaços (Gama, 2018, p. 217). Dessa forma, percebe-se que os discursos construídos pelas instituições de memória afrodiaspórica partem da sensorialidade, da percepção e da memória, e a estruturação das exposições e discussões constitui “uma narrativa advinda das experiências ancestrais, comunitárias e locais” (Maia, 2023, p. 5). Essa perspectiva contraria a abordagem colonial, que privilegia registros escritos e a factualidade, ao mesmo tempo em que evidencia que a articulação entre memória e

musealização fornece subsídios para analisar os museus sob uma perspectiva decolonial.

Não obstante o evidente processo de construção de memória, é fundamental considerar tanto a memória que se constrói quanto sua relevância ao avaliar o Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos, situado no Terreiro do Pantanal, comunidade remanescente do Terreiro do Oloroke e matriz da nação Efon após o declínio do secular terreiro afro-baiano. Desde o final do século XX, a Nação Efon enfrentou profundas turbulências identitárias decorrentes do enfraquecimento do Terreiro do Oloroke, o que ressalta a importância de um espaço dotado de memória e de elementos constitutivos da identidade. Nesse contexto, a criação do Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos, em 2017, representou um esforço para resgatar a memória coletiva da Nação Efon e estimular o renascimento de uma consciência coletiva. Considerando que a consciência coletiva é responsável por estabelecer coesão social e fortalecer diversos aspectos entre os membros de uma sociedade (Durkheim, 1999, p. 80-83), torna-se central destacar o papel do Memorial na restituição da memória e na mitigação dos impactos gerados pelos episódios envolvendo o Terreiro do Oloroke.



Figuras 3 e 4: Construção da genealogia espiritual Efon – do Terreiro do Oloroke (BA) até o Terreiro do Pantanal (RJ). Fonte: Acervo Pessoal - Caio Victorino.

Enquanto os museus oficiais fornecem subsídios para a criação de uma consciência coletiva sobre o que é ser brasileiro, negociando diversos aspectos identitários e, ao mesmo tempo, segregando ou considerando múltiplos costumes, tradições, práticas e narrativas, eles não contemplam adequadamente o reconhecimento dos grupos afrodiáspóricos, pois valorizam a ausência de suas memórias. Dessa forma, produz-se uma espécie de não-existência desses grupos, que é resgatada pelo Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos e por outros museus-memoriais de terreiro, a partir da recuperação e visibilização de memórias anteriormente desqualificadas ou invisibilizadas. Inconscientemente, o Terreiro do Pantanal reproduz uma gnose sociológica denominada *sociologia das ausências*, entendida como a transformação de objetos impossíveis em possíveis, tornando presentes as ausências (Santos, 2002, p. 246). Ciente da relevância da construção da memória, o terreiro reconstruiu seu espaço memorialístico após um alagamento causado por mudanças climáticas, que já apresenta desafios futuros e pode prejudicar “a transmissão das tradições culturais e espirituais, além de causar transtornos logísticos e emocionais para os praticantes do candomblé” (Cunha; Victorino; Costa, 2024, p. 19). A reconstrução inclui adaptações de acessibilidade, como rampa de acesso, piso tátil, corrimão e técnicas de iluminação eficazes para pessoas com baixa visão, favorecendo a interação de diferentes públicos com o ambiente. A oferta de recursos de acessibilidade, a entrada gratuita e práticas voltadas à inclusão destacam o diferencial do Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos em relação aos espaços oficiais, reforçando sua função de preservação da memória e construção do espaço comunitário.



Figura 5: Corrimão, piso tátil e rampa de acesso no Memorial.  
Fonte: Acervo Pessoal - Caio Victorino.

No que se refere aos recursos de acessibilidade e à preocupação da instituição em tornar o espaço agregador, é possível identificar um elemento idiossincrático das práticas religiosas e culturais afrodiaspóricas, existentes desde épocas em que a inclusão não era um aspecto considerado. Essas práticas reconhecem os indivíduos como atores sociais e possuem, no cerne de suas práxis, o reforço das relações e laços baseados em sororidade, afeto, respeito e agregação (Iyagunã; Dantas, 2019, p. 52). Por isso, independentemente da condição social, valoriza-se a possibilidade de criar um espaço mais acessível e democratizante, ainda que a democracia formal no Brasil tenha surgido apenas posteriormente, a partir do movimento Diretas Já, sendo consolidada na Constituição de 1988. Essa constituição é considerada pelo desembargador Edgard Penna Amorim como “o texto mais democrático e avançado que já tivemos, tanto do ponto de vista da organização dos poderes quanto dos direitos e garantias individuais e sociais” (Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais, 2022, s/p.). Mesmo que haja debate sobre quando se consolidaram as práticas do Candomblé, as tradições religiosas que influenciaram sua existência já estavam presentes e possuíam, entre suas virtudes, os valores mencionados,

originários do ethos étnico dos diversos grupos africanos que contribuíram para a formação dessas crenças.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Terreiro do Pantanal está em processo de tombamento pelo IPHAN desde 2023, buscando o reconhecimento de sua oficialização como patrimônio de relevância nacional, dentro de uma política de salvaguarda e proteção. Segundo a própria matriarca da Nação Efon, em entrevista realizada em 2024, há uma preocupação destacada de que o terreiro seja preservado e que episódios semelhantes aos ocorridos com o Terreiro do Oloroke, que não foi contemplado por políticas de patrimônio, não se repitam. O Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos funciona como um elemento sucursal para demonstrar ao IPHAN, à sociedade em geral e à sociedade religiosa as contribuições do terreiro para a coletividade. Deve ser compreendido como um esforço preparatório, anterior ao interesse formal pelo tombamento, mas também como um instrumento definitivo para a proteção do espaço religioso e de todos os patrimônios associados. O Memorial é considerado sucursal tanto por seu caráter democratizante e por sua capacidade de registrar a história sob o prisma de grupos politicamente e historicamente invisibilizados, quanto por servir como espaço de reflexão sobre metodologias e abordagens aplicáveis aos artefatos e peças históricas de terreiro. Essas metodologias buscam maior coerência e cuidado, considerando aspectos qualitativos e respeitando as perspectivas dos Povos Tradicionais de Matrizes Africanas (POTMA).

O Terreiro do Pantanal e o Memorial Cristóvão Lopes dos Anjos representam a integração entre manifestações intangíveis e tangíveis. Em ambos os espaços, essas manifestações coexistem e são representadas por meio de elementos do terreiro ou nas abordagens promovidas pelo memorial. Considerando que a patrimonialização da memória e da materialidade é fundamental para a continuidade e manutenção desses espaços, que carregam uma significativa carga histórica desde sua fundação, torna-se relevante o tombamento como forma de assegurar a salvaguarda dos bens intelectuais e sensíveis preservados na Matriz da Nação Efon.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. Tradução: Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRISCH, Michael. **Shared authority: essays on the craft and meaning of oral and public history**. New York: State University of New York Press, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SANTOS, Juana Elbein dos; SANTOS, Deoscoredes Maximiliano dos. **Arte sacra e rituais da África Ocidental no Brasil: um estudo comparado**. Salvador: Corrupio, 2014.

## Fontes eletrônicas e sites

ALMEIDA, Celso; VICTORINO, Caio de Oliveira Antunes; COSTA, Rodrigo Santos. Raízes Ancestrais, Desafios Atuais: Os Impactos das Mudanças Climáticas na Preservação do Patrimônio de Terreiros de Candomblé no Século XXI. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE ARQUITETURA VERNÁCULA POPULAR: TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE, 4., 2024, Niterói. **Anais [...]**. Niterói: UFF, 2024. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/4-seminario-brasileiro-de-arquitetura-vernacula-popular/872085-raizes-ancestrais-desafios-atuais-os-impactos-das-mudancas-climaticas-na-preservacao-do-patrimonio-de-terreiros>. Acesso em: 15 out. 2025.

ARRIADA, Eduardo. Uma história dos sem nomes: a visão de história em Walter Benjamin. **Revista História da Educação**, v. 7, n. 14, p. 195–209, jul./dez. 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30229>. Acesso em: 29 set. 2024.

BAUMANN, Thereza. O Museu Nacional vive? **Figura: Studies on the Classical Tradition**, Campinas, v. 6, n. 2, p. 5–12, 2018. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/9948>. Acesso em: 29 set. 2024.

BRANCO, Samantha Castelo. História oral: reflexões sobre aplicações e implicações. **Revista Norus**, Pelotas, v. 8, n. 13, p. 8–27, jan./jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/NORUS/article/view/18488>. Acesso em: 29 set. 2024.

CASTRO, Mauricio Barros de; DOS SANTOS, Myrian Sepúlveda. Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra. **Modos: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 3, n. 3, 2019. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663189>. Acesso em: 30 set. 2024.

CHAGAS, Mário de Souza. Museus, memórias e movimentos sociais. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 41, n. 41, p. 37–52, 2011. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654>. Acesso em: 29 set. 2024.

CHAGAS, Mário de Souza; PIRES, Vladimir Sibylla. Sociedade, museus e território. In: CHAGAS, Mário de Souza; PIRES, Vladimir Sibylla (orgs.). **Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: UNIRIO: Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018. p. 285–299. Disponível em: [https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/livros/territorio\\_museus-e-sociedade-praticas\\_-poeticas-e-politicas-na-contemporaneidade/@@download/file/Territ%C3%B3rio\\_museus%20e%20sociedade%20-%20pr%C3%A1ticas\\_%20po%C3%A9ticas%20e%20pol%C3%ADticas%20na%20contemporaneidade.pdf](https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/livros/territorio_museus-e-sociedade-praticas_-poeticas-e-politicas-na-contemporaneidade/@@download/file/Territ%C3%B3rio_museus%20e%20sociedade%20-%20pr%C3%A1ticas_%20po%C3%A9ticas%20e%20pol%C3%ADticas%20na%20contemporaneidade.pdf). Acesso em: 29 set. 2024.

COSTA LIMA, Vivaldo da. O candomblé da Bahia na década de 1930. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 52, 2004. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/10032>. Acesso em: 30 set. 2024.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. O Museu Nacional: ciência e educação numa história institucional brasileira. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 359–384, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/HL6gTrhrXRgZv3HZ4F6dpYq/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 1 out. 2024.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. **Revista Topoi**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, dez. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/fpGyHz8dRnk56XjcFGs736F/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 1 out. 2024.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu; LOPES, Maria Margaret. O processo de tombamento da primeira sede do Museu Nacional na atual Praça da República – Rio de Janeiro. **Revista Tempo**, Niterói, v. 25, n. 3, set./dez. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/KZrSL9zBQ9ysHJvCc7rQjkk/>. Acesso em: 1 out. 2024.

GOMES, Alexandre Oliveira; DE OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues. A construção social da memória e o processo de ressignificação dos objetos no espaço museológico. **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/136>. Acesso em: 1 out. 2024.

- GAMA, Elizabeth Castelano. **Lugares de memórias do povo-de-santo**: patrimônio cultural entre museus e terreiros. 2018. Tese (Doutorado em História Social) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13483>. Acesso em: 1 out. 2024.
- HENRIQUES, José Carlos; DA SILVA, Ramon Mapa; NOGUEIRA, Bernardo Gomes Barbosa. Entre a individualidade autêntica e o todo como condição: desafios e sentidos da globalização. In: ÁLVAREZ, Jaime Ángel A.; RIVAS, Diego A. P. (Orgs.). **¿Globalización en crisis?** Reflexiones ético-políticas para su interpretación. Cali: Universidad Libre Seccional Cali: Universidad Autónoma de Baja California, 2022. p. 65-77. Disponível em: <https://ri.unipac.br/repositorio/wp-content/uploads/tainacan-items/70150/199271/Libro-1-Globalizacion-en-crisis-Jaime-Angel-2022-2.pdf>. Acesso em: 1 out. 2024.
- IPHAN. **Iphan recebe pedido de tombamento do terreiro Axé Oloroke Pantanal (RJ)**. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/iphan-recebe-pedido-de-tombamento-do-terreiro-axe-oloroke-pantanal-rj>. Acesso em: 19 set. 2024.
- IYAGUNÃ, Dalzira Maria Aparecida; DANTAS, Luis Thiago Freire. A criança e o candomblé: considerações acerca de uma educação decolonial. **Revista Momento - Diálogos em Educação**, Rio Grande, v. 28, n. 1, p. 42–56, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/8792>. Acesso em: 3 out. 2024.
- LIMA, Roseane do Espírito Santo; ALVES, Marilídia Guimarães; FORTUNATO, Fábio Rogério Gomes; DA SILVA JUNIOR, Washington Luiz Pedrosa; SOBRINHO, Maria Sidnea de Sousa; BLANCO, Sonia Maria Reis; BORDALO, Alberto Henrique de Souza; LISBOA, Carmen Regina Fernandes. A construção da identidade local: a memória e o ato cívico. **Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales**, v. 17, n. 7, 2024. Disponível em: <https://ojs.revistacontribuciones.com/ojs/index.php/clcs/article/view/8225>. Acesso em: 3 out. 2024.
- LÖWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. **Revista Estudos Avançados**, v. 16, n. 45, 2002. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/9877>. Acesso em: 5 out. 2024.
- MAIA, Janaína Couvo Teixeira. Memorial Mãe Nanã: perspectivas decoloniais nas afrografias da memória de um terreiro de candomblé em Aracaju, Sergipe. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 57, 2023. Disponível em: <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/article/view/274>. Acesso em: 7 out. 2024.
- MINAS GERAIS (Estado). Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais. **Constituição de 1988 consagra democracia no Brasil**. Belo Horizonte: Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais, 05 set. 2022. Disponível em:

<https://www.tjmg.jus.br/portal-tjmg/noticias/constituicao-de-1988-consagra-democracia-no-brasil.htm#>. Acesso em: 1 out. 2024.

- NOGUEIRA, Karina; DI GRILLO, Marcelo. Theory of Social Representations: history, processes and approaches. **Research, Society and Development**, Vargem Grande Paulista, v. 9, n. 9, 2020. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/download/6756/6274/105467>. Acesso em: 10 out. 2024
- OLIVEIRA, Océlio Lima de. **A terminologia do candomblé em Rio Branco-Acre**. 2020. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) — Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/b570d86a-7217-4fb5-ab2a-61b152996a15>. Acesso em: 30 set. 2024.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Tradução de Monique Augras. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 1992, p. 201. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em: 15 out. 2025.
- PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. Tradução: Maria Therezinha Janine Ribeiro. **Projeto História**, São Paulo, v. 14, p. 25-39, fev. 1997. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/viewFile/11233/8240>. Acesso em 15 out. 2025.
- PORTELLI, Alessandro. História oral e poder. **Mnemosine**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, 2010, p. 2-13. Disponível em: [https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/mnemosine/article/viewFile/41498/pdf\\_183](https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/mnemosine/article/viewFile/41498/pdf_183). Acesso em: 15 out. 2025.
- PRIMO, João. Pensar contemporaneamente a museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 16, n. 16, 1999. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/350>. Acesso em: 12 out. 2024.
- ROSA, Mana Marques. Narrativas patrimoniais e discursos museológicos: sobre as formas de representação dos patrimônios culturais. In: SEMINÁRIO DA REDE DE EDUCADORES EM MUSEUS DE GOIÁS, 6., 2015, Maceió. **Anais [...]**. Maceió: UFAL, 2015. p. 15-16. Disponível em: [https://evento.ufal.br/anaisreaabanne/gts\\_download/Mana%20Marques%20Rosa%20-%201020622%20-%203890%20-%20corrigido.pdf](https://evento.ufal.br/anaisreaabanne/gts_download/Mana%20Marques%20Rosa%20-%201020622%20-%203890%20-%20corrigido.pdf). Acesso em: 20 out. 2024.
- SALOMÃO, Carolina. O discurso dos vencidos: Walter Benjamin e a crise da noção de desenvolvimento. **Revista Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n. 54, jul. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/41685>. Acesso em: 23 out. 2024.

- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 63, out. 2002. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/1285>. Acesso em: 23 out. 2024.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Políticas da memória na criação dos museus brasileiros. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 19, n. 19, 2002. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/369>. Acesso em: 30 set. 2024.
- SELAU, Mauricio da Silva. História oral: uma metodologia para o trabalho com fontes orais. **Revista Esboços: Histórias em Contextos Globais**, Florianópolis, v. 11, n. 11, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/486>. Acesso em: 23 out. 2024.
- SOTO, Moana. Dos gabinetes de curiosidade aos museus comunitários: a construção de uma conceção museal à serviço da transformação social. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 48, n. 4, 2014. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4987>. Acesso em: 23 out. 2024.
- VICTORINO, Caio de Oliveira Antunes. Repensando o culto ẹfọn, a solidificação no Brasil e o patrimônio do terreiro Oloroke a partir da figura de Valdemiro Costa Pinto. **Revista Calundu**, Brasília, v. 8, n. 1, jan./jun. 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/52389>. Acesso em: 1 out. 2024.



# **O acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão: coleções em contato**

***El acervo del Museo Histórico y Artístico de  
Maranhão: colecciones en contacto***

***The collection of the Historical and Artistic  
Museum of Maranhão: collections in contact***

***Prof. Dr. Frederico F. S. Silva***  
*Dept. de Artes Visuais – Universidade Federal do Maranhão,  
São Luís - MA, Brasil. fredericoufma@gmail.com*

## Resumo

O presente estudo discorre sobre o acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão a partir das coleções Banco Central e Bozano que integram o conjunto da instituição. A partir das pesquisas e análises dos itens, toma-se como exemplo obras de artistas em atividade no Brasil desde as primeiras décadas do século XX até o contexto atual, e destaca as suas potencialidades para o ensino da Arte e da História da arte.

**Palavras-Chave:** Museu Histórico e Artístico do Maranhão. Coleções. Banco Central. Bozano.

## Resumen

El presente estudio analiza el acervo del Museo Histórico y Artístico de Maranhão a partir de las colecciones Banco Central y Bozano que integran el conjunto de la institución. A partir de la investigación y el análisis de los artículos, se toman como ejemplo obras de artistas en activo en Brasil desde las primeras décadas del siglo XX hasta la actualidad, y se destaca su potencial para la enseñanza del Arte y la Historia del Arte.

**Palavras-Clave:** Museo Histórico y Artístico de Maranhão. Colecciones. Banco Central. Bozano.

## Abstract

This study discusses the collection of the Historical and Artistic Museum of Maranhão based on the Central Bank and Bozano collections that are part of the institution's holdings. Based on research and analysis of the items, works by artists active in Brazil from the early decades of the 20th century to the present day are taken as examples, highlighting their potential for teaching Art and Art History.

**Keywords:** Historical and Artistic Museum of Maranhão. Collections. Central Bank. Bozano.

## INTRODUÇÃO

O ensino da Arte e da História da Arte ocorre, de modo geral, por meio da literatura específica sobre o tema, juntamente com a utilização de catálogos, documentários, filmes, materiais extraídos de plataformas *on line* e visitas a exposições. Junto a isso, os itens que compõem os acervos dos museus e instituições culturais também se configuram como elementos imprescindíveis no processo do ensino-aprendizagem. O contato direto com obras de arte (pinturas, gravuras, desenhos, esculturas etc.) torna possível múltiplas abordagens e proporciona a integração entre disciplinas de diferentes áreas do conhecimento. Seja pelo contexto histórico-cultural em que as obras foram produzidas, a poética, a técnica e os possíveis diálogos que podem ser estabelecidos entre as peças.

As coleções de arte são formadas em contextos específicos, e seus itens caracterizados pelo valor histórico, cultural, e em algumas situações também pela dimensão afetiva do conjunto. O trajeto de aquisição de cada objeto ou conjunto de itens ocorre de acordo com as predileções e articulações do colecionador na busca pelo enriquecimento e ampliação de seu acervo. Este percurso é regido comumente pelo desejo e a expertise, critérios que gerenciam o desenrolar desta prática e o perfil da coleção. Somam-se também as doações, os encontros fortuitos e o

aprimoramento do olhar do colecionador a fim de reter para si objetos que lhe proporcionem a sua formação intelectual como destaca Krzyztof Pomian (1985, p. 54):

As peças de uma coleção são fontes de prazer estético e de conhecimento histórico ou científico. Além disso, a posse desses objetos confere ao colecionador prestígio, testemunhando o refinamento do gosto de quem as coletou, ou ainda sua riqueza ou generosidade, ou todas estas qualidades conjuntamente.

No caso dos acervos públicos, provenientes em grande parte de coleções privadas ou institucionais, nota-se com frequência que parte das peças, acondicionados em reservas técnicas ou expostas, carecem de estudos mais apurados seja do ponto de vista da técnica, estilo, ou mesmo de como relacionam-se entre si, e com outros acervos. Desse modo, acabam por não exercer integralmente sua função, perdendo a oportunidade de se pensar em histórias mais amplas e complexas. A cidade de São Luís abriga interessantes acervos de arte em museus públicos formados em sua grande maioria de pinturas, esculturas e gravuras. Nesse sentido, a intenção desse estudo é abordar as possibilidades do ensino da Arte e da História da Arte a partir das pesquisas desenvolvidas junto às coleções que integram o acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

## **MUSEU HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO MARANHÃO (MHAM)**

O Museu Histórico e Artístico do Maranhão encontra-se instalado em um espaço que, inicialmente, foi o solar Gomes de Souza, localizado no Centro Histórico de São Luís à Rua do Sol, 302. Os solares se constituíam, de acordo com Luis Phelipe Andrès (2012, p. 50), “pela sua função de moradia com a área superior habitada pelos proprietários, e a parte térrea alocava a senzala e o depósito de matérias da residência, seguindo o modelo de arquitetura colonial-escravocrata do período”. A moradia de estilo colonial, que também se caracteriza pelos detalhes neoclássicos, foi construída em 1836, durante o período de pujança da economia algodoeira.

Nas décadas seguintes o imóvel pertenceu a outras famílias ligadas à aristocracia local. A criação do MHAM se deu por iniciativa de um grupo de intelectuais

maranhenses, entre eles, o escritor Josué Montello e o colecionador José Jansen Ferreira durante a década de 1960. Parte do acervo pertencente ao MHAM é fruto dos esforços empreendidos por Montello e Jansen Ferreira, além de doações ao longo das décadas. Em 1968 o imóvel foi vendido ao Governo do Maranhão, quando foi dado início às reformas a fim de ser adequado a sua nova função. Em 28 de julho de 1973, em comemoração aos 150 anos da adesão do Maranhão à Independência, o Museu Histórico e Artístico foi inaugurado. Em 1990 o solar que abriga o MHAM foi tombado por meio do Decreto nº 11.597.

Até o ano de 1989, de acordo com a publicação *Museu Histórico e Artístico do Maranhão: Intervenções estruturais e História institucional* (2014), o acervo manteve-se reunido no antigo solar Gomes de Souza. Posteriormente parte da coleção de artes visuais foi transferida para o Museu de Artes Visuais localizado na Rua Portugal, 273, Centro Histórico da capital. Em 1991 a coleção de arte sacra foi transferida para o sobrado do Barão de Grajaú na Rua 13 de maio, 500. Nota-se que houve uma quebra na unidade do acervo e os itens direcionados para outras instituições culturais do Governo do Estado. Desse modo, atualmente o MHAM é uma espécie de matriz que tem como anexos o Museu de Artes Visuais, o Museu de Arte Sacra, a Cafua das Mercês, a Capela de São José das Laranjeiras, a Capela Bom Jesus dos Navegantes, a Igreja do Desterro e o Museu Histórico de Alcântara está subordinado tecnicamente à instituição.

No entanto, ao longo das últimas décadas o MHAM recebeu outras coleções de artes visuais como doação, dentre essas a Coleção Banco Central e a Coleção Bozano. Nesse sentido, o presente estudo tem o intuito de discorrer sobre os dois acervos e as aproximações possíveis entre as obras. A partir do contato com as peças das coleções, identificou-se um significativo conjunto de gravuras, em sua maioria de artistas brasileiros em atividade desde as primeiras décadas do século XX até hoje. Ao aproximar os itens é flagrante a possibilidade de elaborar, dentro das particularidades de cada obra, um panorama da arte brasileira entre os séculos XX e XXI. A documentação localizada sobre os acervos, como registros de doação e dados técnicos, possibilitou a elaboração de uma cronologia. Concomitantemente algumas

gravuras foram escolhidas para análise, coleta de dados e elaboração de estudos críticos<sup>1</sup>.

### **Coleção Banco Central**

A Coleção é formada por obras oriundas dos álbuns editados pela extinta galeria paulista Collectio Artes Ltda, a partir de desenhos e pinturas originais dos artistas. Após a falência da galeria, o Banco Áurea adquiriu o acervo. Posteriormente, o Banco encerrou suas atividades, e o Banco Central, em 1978, passou a ser o proprietário dos itens. A partir da aquisição, o Banco Central classificou o acervo em três categorias: obras de maior expressão artística e cultural, média expressão e baixo valor. Dentre essas subdivisões, e tendo em vista o lucro por parte do Banco, algumas obras foram leiloadas e também doadas para várias instituições nacionais.

Em 1996 uma parte do acervo foi doado pelo Banco Central do Brasil (BACEN) à Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão. Nesse conjunto estão gravuras produzidas a partir das obras dos seguintes artistas: Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Cícero Dias, Clóvis Graciano, Charlotte Gross, Francisco Cuoco, Maciej Babinski, Marcelo Grasmann e Tarsila do Amaral. Dentro desse conjunto, a pesquisa apresenta o levantamento e análises realizadas nas obras de Tarsila do Amaral, Clóvis Graciano e Alfredo Volpi. A escolha se justifica pelo interesse gerado a partir das possibilidades de aproximações entre os itens.

As gravuras de Tarsila do Amaral presentes na coleção, com exceção da serigrafia *Louvor à Natureza* (s.d.), são provenientes do álbum *Tarsila: gravuras* (1971) editado pela Galeria Collectio Artes Ltda., inaugurada em 1969 pelo marchand José Paulo Domingues da Silva. As gravuras do álbum foram impressas por Roberto Grassmann

---

<sup>1</sup> Este artigo, inédito, é um desdobramento do Projeto de Ensino intitulado *Acervo aberto: coleções em contato*, desenvolvido junto ao Programa Foco Acadêmico da Pró-reitoria de Assistência Estudantil (PROAES) da Universidade Federal do Maranhão, entre setembro de 2021 e setembro de 2022, sob minha coordenação. Participaram da pesquisa as bolsistas Geiza Soares e Juliene Caetano, então alunas do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFMA. Agradecemos à Equipe técnica do Museu Histórico e Artístico do Maranhão pelo acesso ao acervo e à documentação sobre as obras.

com acompanhamento de Marcelo Grassmann. O primeiro dado levantado diz respeito ao quantitativo de obras da artista na Coleção, com base nas investigações das pesquisadoras Regiane Caire, Francisca Carvalho e Flavia dos Santos (2018). Foi constatado a existência de 29 (vinte e nove) gravuras de Tarsila do Amaral oriundas da Coleção Banco Central, e não 10 (dez), como informado no termo de doação do BACEN, em 1996. A diferença entre os dados no documento de doação e os dados coletados, de acordo com as pesquisadoras, provavelmente pode ser explicado por não considerarem as gravuras com imagens semelhantes como obras diferenciadas. Outro motivo seria a falta de numeração da edição na maioria das gravuras, já que um múltiplo não numerado pode ser considerado cópia e uma gravura com edição numerada pode ser considerada original.

Sobre a relação de Tarsila do Amaral com a gravura, sabe-se que durante sua trajetória artística ela realizou quatro gravuras: *Negra no Pilão* (1945), *Paisagem rural* (1945), *Paisagem antropofágica* (1964) e *Paisagem com lago e dois barquinhos* (1971). As demais gravuras que levam sua assinatura foram transpostas por terceiros. De acordo com Michele Petry (2021), apesar de não ter se dedicado integralmente à gravura, a artista considerava a relevância da técnica na veiculação de sua obra. Tarsila fez parte do Núcleo de Gravuras de São Paulo (Nugrasp), e participou da *I Exposição Internacional de Gravura* realizada pelo núcleo, em 1969<sup>2</sup>. O Nugrasp foi fundado em 1965 pela artista Izar do Amaral Berlinck, sendo também sua presidente, e tendo como vice-presidente e sócio fundador, o artista Clóvis Graciano. O Nugrasp, possuía oficinas de xilogravura, litografia e serigrafia, com uma sala especial onde os iniciantes podiam aprender sobre impressão com gravadores experientes<sup>3</sup>.

As gravuras da Coleção Banco Central foram realizadas a partir dos desenhos de Tarsila do Amaral. Nas gravuras é possível encontrar muitos elementos presentes em

---

<sup>2</sup> Cf. GRAVURA, a razão do Nugrasp. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 93, n. 29.806, p. 8, 2 jun. 1972. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720602-29806-nac-0008-999-8-not>. Acesso em 22/07/2025.

<sup>3</sup> Cf. NUGRASP no MAM: 700 gravuras do Brasil e 15 países. A Tribuna, Santos-SP, 17 set. 1972. Disponível em: <https://iacbrasil.org.br/download?h=32e7b56fb911eb28c0d28e10db9e353a&t=cGRm>. Acesso em 22/07/2025.

suas obras ao longo da carreira, além de memórias pessoais e do imaginário da artista. Tarsila do Amaral possuía uma relação íntima com o desenho, utilizando-se dele como forma de documentar os lugares que visitou durante as viagens, e chegou a criar algumas séries. Os desenhos de viagem também podem ser compreendidos como anotações para obras futuras. A gravura *Paisagem* (s.d.) representando um ambiente pacífico, com dois barquinhos atracados em águas calmas, um mais distante e outro mais próximo do espectador, com a presença de morros, árvores e uma casinha ao fundo, demonstra esse hábito da artista.

Durante a infância Tarsila do Amaral teve uma vivência no ambiente rural. Viveu durante alguns períodos em propriedades da família como na fazenda São Bernardo, na fazenda Santa Tereza do Alto, em Monte Serrat (SP) e na Fazenda Sertão de propriedade de seu avô. De modo que esses locais, naturalmente, tornaram-se temas e estão presentes em diversas obras. A gravura *Ruas e Casas* (s/d) traz um desenho com traços simples e abertos lembrando a sede de uma fazenda, podendo ser a representação de alguma das propriedades em que a artista viveu.

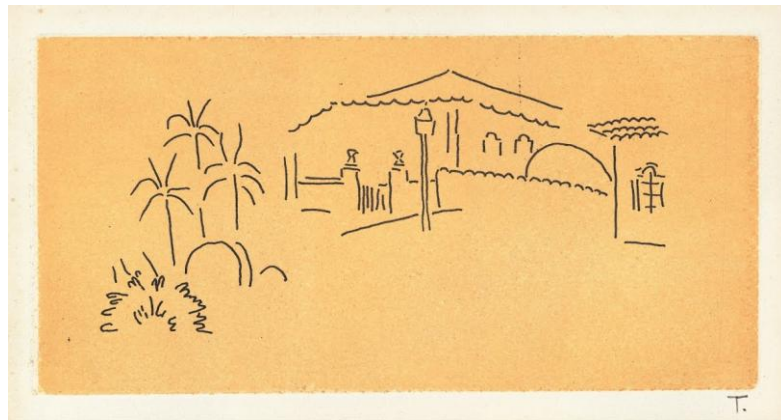


Figura 1: Tarsila do Amaral. *Ruas e Casas*. Gravura. 29,5 cm x 21 cm. Coleção Banco Central - Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

Tarsila também retratou animais e seres supostamente imaginários. As gravuras *Mico* (s/d) e *Boi* (s/d) são exemplos. Na gravura *Boi*, a paisagem não é tão próxima da realidade, os traços lembram as obras da fase antropofágica da artista. Na gravura *Mico* é possível observar um elemento em comum com outros trabalhos da artista, as folhagens das árvores em formato de coração. Essa representação também está

presente em obras como *A Cuca* (1924) e *Cartão-Postal* (1929), que traz novamente o macaco como tema. O desenho da gravura *Natureza* (s/d) apresenta um “bicho antropofágico”, como tema, e possui características anatômicas de um animal real, mas não é possível identificar a que tipo de espécie pertence. A artista também trouxe bichos antropofágicos em obras como *Sol Poente* (1930).

\*

Como mencionado, Tarsila do Amaral frequentou o Núcleo de Gravuras de São Paulo (Nugrasp), que teve como um dos principais integrantes e fundador o artista Clóvis Graciano, também com obras presentes na Coleção do Banco Central. Graciano teve uma relação muito próxima com a gravura, estudou a técnica durante dois anos em Paris. Período em que o seu trabalho no campo das artes gráficas já havia sido reconhecido internacionalmente em exposições coletivas como a que ocorreu em Nova York, em 1942, provida por R. H. Macy e Co. Inc.

O álbum com as gravuras de Clóvis Graciano que integram a Coleção Banco Central, um total de 23 peças, foi lançado em outubro de 1971, a partir de seus desenhos realizados em 1944, e também impresso sob os cuidados de Marcelo Grassmann. Nas obras prevalece o interesse pela representação da figura humana. Gabriel Kwak (2007), observa que o artista nunca se afastou do figurativismo, pintando figuras do povo, como proletários, retirantes, lutadores de capoeira e cangaceiros, reiterando o apreço do artista pelo cotidiano e por temas populares. Vale destacar, a partir dos estudos de Rachel Vallego (2015, p. 34), que Mário de Andrade foi um grande admirador de sua obra conforme aponta em *Ensaio sobre Graciano* de 1944:

Clóvis Graciano adquiriu grande domínio do desenho, maior que o da pintura, se tornando um dos mais notáveis desenhistas do Brasil. Esta conquista foi apressada inconscientemente por um desvio da expressão do artista para um gênero intermediário entre a pintura e o desenho, a monotipia. Vem desses tempos em que Clóvis Graciano se dedicou a monotipia, a firmação do ótimo desenhista que ele é. Mas é nos desenhos em branco e preto que se expande toda a sua maestria técnica e sentimento de figura. Retratos, corpos nus, bailarinos e bailarinas, operários numa mordente convicção. E então nesse admirável grupo de desenhos lineares de 1944, em que a linha predomina em toda a sua flexuosidade vibrátil de puro valor estético, é que se põe mais à

prova, não me interessa se o conhecimento, mas o sentimento intenso que Clóvis Graciano tem do corpo humano.

Seguindo o pensamento de Mário de Andrade, observa-se nas gravuras um emaranhado de linhas que se sobrepõem e entrelaçam os corpos em cena como nas gravuras *Três figuras*, *Duas figuras* e *Briga*, conferindo mais expressividade e movimento a elas. Característica também observada em outras obras do artista, como na pintura *Sacrifício da Cabra*. O artista também explora vigorosamente a superposição das figuras e objetos, misturando o que é primeiro e segundo plano, como observado nos desenhos de figuras sentadas, como nas gravuras *Figura sentada de perfil*, *Mulher sentada no sofá* e *Homem sentado I*.



Figura 2: Clóvis Graciano. *Briga*, 1971. Gravura. 49,8 cm x 32,7 cm. Coleção Banco Central - Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

Em contraponto à representação da figura humana encontram-se, na Coleção Banco Central, um conjunto de serigrafias de Alfredo Volpi que se caracterizam por aspectos formais que estimularam na pesquisa sobre aspectos mais particulares de sua produção. Considera-se ainda, a flagrante referência a temas populares sugerindo um interessante elo com as obras de Tarsila do Amaral e Clóvis Graciano. Ao analisar as gravuras, a primeira impressão é a aparente simplicidade na construção do desenho, um recurso adotado através das próprias experiências do artista com a cultura popular, distanciando-se, aparentemente, do rigor geométrico.

A relação muitas vezes atribuída à geometrização da forma na obra de Volpi ocorre, entre outros fatores, pelo fato de que as representações de bandeirinhas, por ser um retângulo com um triângulo vazado em sua base, pode ilustrar uma questão matemática. Porém, essa especificidade também é um elemento característico da cultura. Ou seja, a série ‘bandeirinhas’, assim com as representações de casarios, é uma junção de elementos que tanto poderia expressar, conforme sublinha Marco Giannotti (2006, p. 74), “a fachada com telhado de um casario de subúrbio, [como um] jogo geométrico ‘puro’ e altamente dinâmico entre triângulo e retângulo”.

Embora tenha integrado o grupo Santa Helena, formado por artistas interessados em retratar o universo fabril, lançando mão de características da urbanização, a sua produção não sofreu influências, como destaca Rodrigo Naves (2011, p. 196): “avesso a especulações teóricas e arranjos de grupos, [...] seus trabalhos ganharam leveza e graça [tornando] sua arte extremamente singular entre as produções modernas”. É notório que as bandeirinhas e fachadas não pertenciam ao ambiente das indústrias, da vida acelerada, mas sim, da vida no subúrbio, envolvido com o universo popular.

Giannotti contribui para a compreensão desses aspectos destacando que, “não só as cores, mas também as formas, só adquirem significado se entendidas no interior do seu contexto”. Somente no enfrentamento com as obras, durante a pesquisa no acervo, foi possível identificar as nuances e multiplicidade de significados em um retângulo que pode tanto “parecer uma porta como uma janela; um traço negro pode sugerir a imagem de um mastro, [que também] pode sugerir o detalhe de uma janela. Cores e formas vivem sob um processo contínuo de mutação”. Assim, entende-se que a obra também se constitui de ambiguidades, que estão passíveis de várias leituras sobre um mesmo elemento, deixando aberta a possibilidade de uma mesma forma ser, ou não, uma fachada, janela ou bandeirinha. Nesse sentido, as questões aqui tratadas são apontamentos instigados pelo contato com as gravuras da Coleção Banco Central, e que não tem o objetivo de trazer respostas, mas talvez novas perguntas a partir de diferentes interpretações, estimulando a pesquisa e o ensino da arte por meio dos acervos.

## Coleção Bozano

O acervo se formou no contexto da II Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, a *RIO 92*. A mostra foi organizada como parte das atividades da Conferência, e inaugurada em junho de 1992 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O Banco Bozano, Simonsen, então sediado na capital carioca, decidiu promover um projeto reunindo pintores nacionais e de outros países americanos que representassem a pintura local. A iniciativa recebeu o nome de *Eco Art*, apresentando um projeto com 120 trabalhos, sendo de 50 pintores brasileiros e 70 de outros países americanos. As obras foram especialmente inspiradas na ecologia e na preservação da natureza.

A partir da exposição criou-se um álbum com 25 gravuras, a partir das pinturas dos artistas comissionados, patrocinado pelo Banco Bozano, Simonsen, nomeada assim de *Coleção Bozano*. As obras foram doadas para museus de todo o Brasil. Em São Luís, a Coleção foi doada para o MHAM em 2011, e encontra-se em uma exposição de longa duração no Museu de Artes Visuais. O acervo abriga 25 (vinte e cinco) serigrafias dos artistas Antônio H. Amaral, Arcângelo Ianelli, Arnaldo Roche-Rabell, Beatriz Milhazes, Carlos Vergara, Daniel Senise, David Manzur, Fernando Szyszlo, Flávio Shiró, Geoff Rees, Gonçalo Ivo, Jorge Tacla, Kenneth Kemble, Laura Anderson, Miguel Angel Rojas, Miguel Castro Leñero, Miguel Von Dangel, Nelson Ramos, Rafael Soriano, Reynaldo Fonseca, Robert Goodnough, Santiago Cardenas, Siron Franco, Tomie Ohtake e Victor Hugo Irazabal.

Um conjunto formado por artistas, em sua maioria, latino americanos de países como Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Peru, Porto Rico e Venezuela. A partir dessa diversidade a pesquisa se debruçou com mais atenção sobre as obras de três artistas em atividade no Brasil: Arcângelo Ianelli, Tomie Ohtake e Beatriz Milhazes. A escolha buscou contemplar períodos distintos da arte brasileira, estabelecendo pontos de contato entre temas e linguagens a partir de exercícios de leitura e pesquisa, de modo a compor um breve panorama da arte brasileira.

O trabalho de Arcângelo Ianelli que integra o acervo é a serigrafia intitulada *No Silêncio da Mata* (1992). Uma composição abstrata em que tons de verde, amarelo e

marrom dividem os espaços. Em sua produção, a execução de gravuras ocorreu em paralelo às pinturas, e se relacionavam pelas formas geométricas e o interesse pelo estudo da cor na sintetização dos objetos. Nos anos 1970, lanelli começou a fase geométrica, que durou por aproximadamente dez anos, pintando formas de quadrados e retângulos, e privilegiando a presença da cor. Período que também utilizou a têmpera (mistura do pigmento com a gema do ovo), o que alterou a sua maneira de pintar, sobretudo com relação à transparência das cores<sup>4</sup>.

Na fase por ele nomeada de *vibração das cores* os quadros foram realizados a partir de estudos com giz pastel. Esses apontamentos eram considerados por ele como anotações de um escritor na preparação de um texto, com a realização de testes das cores e suas interações, sem se preocupar necessariamente em alcançar determinados tons. Isso garantia que os seus trabalhos se diferenciavam uns dos outros, sem que houvesse uma receita. Nesse sentido, lanelli, buscou no abstracionismo representar aspectos subjetivos sobre a representação da natureza como aqueles presentes na gravura *No Silêncio da Mata* (1992).



Figura 3: Arcangelo lanelli. *No silêncio da mata*. 1992. Serigrafia sobre papel. 59,5 x 75 cm. Coleção Bozano – Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

---

<sup>4</sup> Cf. O MUNDO da Arte: Arcangelo lanelli - A Geometria e a Cor. Direção: Maria Ester Rabello. Produção: Lila Schnaider. Roteiro: Patrícia Almeida. [S. l.]: SescTV. Documenta Vídeo Brasil, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 8 jun. 2022.

Dentro desse espectro de representações da natureza, está uma obra *Sem título* (1992) de Tomie Ohtake. A gravura é uma constante na trajetória da artista, em especial a serigrafia, que lhe permitiu a maior reprodutibilidade e circulação de suas produções. Sobre os usos da imagem impressa na sua obra, vale lembrar, por exemplo, que em 1972 a artista realizou uma série de litografias, da qual alguns exemplares viriam a ser expostos na Bienal de Veneza naquele ano. Nos anos 1980 a artista se propôs a usar a técnica de gravura em metal, reforçando a ideia de a gravura ser um processo que permite muitas possibilidades de reprodução. Posteriormente também agregou outros elementos, como a colagem, em suas impressões.

Sobre a fase intitulada *Cósmica*, Tomie Ohtake produziu obras a partir da década de 80 e 90, voltadas para formas orgânicas e circulares, iluminadas, curvas, remetendo ao cosmos. No artigo *A Dimensão Cósmica na Arte de Tomie Ohtake* Miguel Chaia observa que, “[...] ao mesmo tempo em que suas pinturas possibilitam uma leitura telescópica, também é possível acreditar que a imagem construída venha da lente de um microscópio”, trazendo a ideia de que essa produção poderia tanto ser uma pintura, com também, uma captura de imagem através de um microscópio, deixando por ser tão enigmática e abstrata, a composição das formas, texturas e fundos monocromáticos:

Tomie Ohtake, deixa entrever ligações com as formas naturais e embora não se trate de uma pintura de representação imediata, ela situa-se no encruzamento de uma dupla e paradoxal relação entre arte e natureza: por um lado, afasta-se da natureza, não buscando representá-la imediatamente e reconhecendo as regras próprias da arte; por outro, aproxima-se dela ao tomar como referência unidades e padrões naturais que são transformados em signos plásticos estruturados do espaço pictórico (CHAIÁ, 2001, p. 218).

A obra *Sem título* presente na Coleção Bozano muito provavelmente faz parte da fase *Cósmica* da artista, onde o abstracionismo, fundos monocromáticos e texturas assumem uma forte presença. O interesse da artista pela natureza e a questão ambiental antecede a demanda pela temática tratada na exposição *Eco Art*. Direta ou indiretamente a natureza tem forte vínculo e influência em sua produção.

Novamente Chaia (2001) contribui para essa compreensão ao enfatizar que tal postura “frente à natureza e ao cotidiano parece inspirar a artista a tematizar nas obras tanto o micro quanto o macrocosmos, resguardando sempre a manutenção da ambivalência e da autonomia da arte”.

A partir dessa breve descrição da produção de Tomie Ohtake, pela visão de Miguel Chaia, é possível notar, uma fala crítica, porém com certa densidade poética e enigmática, que transcende, indo além da ação de observar a obra, e acaba por se transformar em uma experiência. A observação de sua produção permite identificar uma junção de várias temáticas, técnicas e áreas do conhecimento, que remetem tanto a arte em si, quanto a ciência, a filosofia, a matemática, e saberes ancestrais de sua própria experiência, que através da interpretação desses signos e elementos naturais, a artista consegue equilibrar sua potência artística e essas múltiplas possibilidades em sua produção.

\*

Na obra *Você me olha por quê, por que você está me olhando* (1992) de Beatriz Milhazes, a artista explora as possibilidades da gravura criando maneiras diferentes e únicas de impressões. Utiliza o processo tradicional de serigrafia, porém fazendo uso da técnica da xilogravura, em algumas impressões. Para a artista, as texturas e o veio da madeira aplicadas a obra, possibilitam uma característica única, o que não é possível captar com a serigrafia. Através de métodos próprios, trabalha com matrizes e reutilização de impressões, manifestando a cor gráfica, a partir da impressão artesanal, utilizando uma matriz para cada cor, se tornando uma característica forte em seu trabalho.

Milhazes tem forte influência do Barroco, com usos de padrões, arabescos e movimentos, babados, rendas de ornamentação e indumentárias. As temáticas das obras da artista, tanto na pintura, como nas gravuras, giram em torno da natureza, com os motivos florais, trepadeiras, movimentos naturais, e também os motivos criados pela própria artista como elementos com movimentação sinuosa e sensual que fazem referência ao universo feminino.

A presença da temática feminina em suas gravuras afirma-se também, através de elementos florais, crochês, rendas, colares ou arabescos, mesmo não observando a figura feminina propriamente dita. Como destaca Luiza Interleghi, curadora da mostra *Beatriz Milhazes: um itinerário gráfico*:

Na pintura, como na gravura o movimento da composição afeta o observador, com impacto na percepção de seu próprio corpo, estabelecendo um contato indireto com o outro que o vê. A sensualidade da cor leva à ambiguidade entre a corporeidade da obra e um corpo de mulher, referido indiretamente por motivos como colares, pingentes, flores e rendas (INTERLENGHI, 2012, p. 35-36).

O livro *Beatriz Milhazes cor e volúpia* de Paulo Herkenhoff (2006) comenta sobre a obra *Você me olha por quê? por que você está me olhando?* e destaca os diferentes significados contidos na composição de flores que formam uma amêndoa. No contexto religioso simboliza a pureza da virgem e da glória de Cristo, mas também pode adquirir a função de uma auréola. Cabe observar ainda a relação visual da amêndoa com a vesica piscis, símbolo geométrico formado por dois círculos que se intersectam, e que no campo espiritual significa a união de opostos: físico e espiritual.

Nesse sentido, a obra de Beatriz Milhazes leva o espectador a trilhar diversos caminhos e interpretações. Ou seja, a feminilidade que paira sobre a obra, também ganha uma dimensão religiosa junto a descrição do contexto histórico das amêndoas, buscando transmitir (ou não) a pureza e o sublime na antiguidade vistas como símbolo de glória.



Figura 4: Beatriz Milhazes. *Você me olha por quê? Por que você está me olhando?* 1992. 100 cm x 70 cm Serigrafia. Coleção Bozano – Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

Diante o exposto, as análises aqui apresentadas, com base no núcleo de gravuras das referidas Coleções, reforçam a possibilidade de expandir o campo de pesquisa a partir da aproximação de imagens, aparentemente, díspares. O exercício de observação e o exame detalhado sugere relações entre obras de períodos distintos que representam a figura humana e a natureza, e gravitam entre o figurativo e o abstrato. A partir desse processo de análise resulta o desejo de destacar a potencialidade que as pesquisas junto aos acervos de arte podem gerar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo buscou destacar os trabalhos de pesquisa e ensino da Arte e da História da Arte desenvolvidos com as coleções sob a guarda do Museu Histórico e Artístico do Maranhão, e a sua contribuição na formação dos discentes do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão. Como forma de repensar e ampliar os métodos de ensino, bem como os debates e ações voltadas para o ensino, pesquisa e extensão. Sublinhando a importância dos bens culturais no processo formativo e na construção do pensamento crítico aliado à investigação.

Nesse sentido, chama-se atenção para necessidade de preservação do patrimônio artístico e cultural local, em especial para os acervos de arte abrigados nos museus e

instituições culturais de São Luís. Entende-se que ações desse tipo reforçam o sentimento de pertencimento e preconizam que esses espaços merecem a devida atenção do poder público promovendo um diálogo efetivo com as universidades, escolas e a população de modo geral.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

ANDRÈS, Luís Phelipe de Carvalho Castro. São Luís: Reabilitação do Centro Histórico – patrimônio da humanidade. Maranhão, 2012.

*Beatriz Milhazes: um itinerário gráfico* / [curadoria e texto Luiza Interlenghi]. – Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012.

CARVALHO, Francisca Rosemary Ferreira de; SILVA, Regiane Aparecida Caire da; SANTOS, Flavia Rodrigues dos. *Coleção do Banco Central do Museu Histórico e Artístico do Maranhão: considerações sobre a gravura de Tarsila do Amaral*. Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS), São Luís, v. 4 - Número Especial, jul./dez., 2018, p. 116.

CHAIÁ, Miguel. “A Dimensão Cósmica na arte de Tomie Ohtake”. In: OHTAKE, Ricardo (org.). Tomie Ohtake. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001.

GIANNOTTI, M. *Volpi ou reinvenção da têmpera*. ARS (São Paulo), v. 4, n. 7, p. 72-77, 2006.

HERKENHOFF, P. *Beatriz Milhazes: cor e volúpia*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alvez, 2006.

Museu Histórico e Artístico do Maranhão: intervenções estruturais e história institucional. – São Luís, 2014.

KWAK, Gabriel. *Clóvis Graciano: 100 anos de um artista*. Getúlio, São Paulo, n. 02 (2007): ano 1, p. 61-65, março, 2007.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. – São Paulo: Companhia das Letras São Paulo, 2011.

POMIAN, Krzysztof. *Coleção*. Enciclopédia Einaudi, vol. 1 (Memória-História). Lisboa: imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985.

VALLEGO, Rachel. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil – Percursos de uma coleção de arte*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

## Fontes eletrônicas e sites

BRASIL JR., A. *Alfredo Volpi na Berlinda: crítica de arte e projetos estéticos concorrentes*. Teoria e Cultura, Juiz de Fora, v. 14, n.1, p. 14-30, jun. 2019.

Disponível em:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/25998>

Acesso em: 20 abr. 2022.

MONTEIRO, T. C. *Alfredo Volpi: paisagem, memória e imaginação*. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 16, n. 34, p. 143 - 163, 2018. DOI: 10.11606/issn.2178-

0447.ars.2018.151655. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/151655>. Acesso em: 20 abr.

2022.

PETRY, M. B. *Tarsila: gravuras e Louvor à natureza, desenhos eternos de Tarsila do Amaral*. Revista de História da Arte e da Cultura, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p.

100–118, 2021. DOI: 10.20396/rhac.v2i2.15916. Disponível em:

<<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15916>>.

Acesso em 22 jul. 2025.



**Entre a Memória e a Luz:  
Retrofit Patrimonial, Museologia Ativa e  
Arquitetura Fotovoltaica no GES 2 de  
Moscou**

***Entre la Memoria y la Luz:  
Rehabilitación Patrimonial, Museología  
Activa y Arquitectura Fotovoltaica en el GES 2  
de Moscú***

***Between Memory and Light:  
Heritage Retrofit, Active Museology, and  
Photovoltaic Architecture at Moscow's GES 2***

***Ricardo Calabrese***

*Instituto de Energia e Ambiente – IEEUSP, São Paulo-SP, Brasil.  
ricardocalabrese@usp.br*

***Roberto Zilles***

*Instituto de Energia e Ambiente – IEEUSP, São Paulo, SP, Brasil.  
zilles@usp.br*

## Resumo

O artigo analisa a requalificação do GES-2, em Moscou, antiga usina de 1907 convertida em centro cultural sustentável. Destaca a cobertura fotovoltaica como elemento simbólico e pedagógico, articulando arquitetura, museologia e energia. O GES-2 é interpretado como manifesto de cidadania energética e memória ativa, com potencial inspirador para requalificações críticas na América Latina.

**Palavras-Chave:** Arquitetura. Fotovoltaica. Museologia. Patrimônio. Retrofit.

## Resumen

El artículo analiza la rehabilitación del GES-2, en Moscú, una antigua central eléctrica de 1907 convertida en centro cultural sostenible. Se destaca la cubierta fotovoltaica como elemento simbólico y pedagógico, que integra arquitectura, museología y energía. El GES-2 se interpreta como un manifiesto de ciudadanía energética y memoria activa, con potencial inspirador para procesos de rehabilitación crítica en América Latina.

**Palavras-Clave:** Arquitectura. Fotovoltaica. Museología. Patrimonio. Rehabilitación.

## Abstract

This article examines the adaptive reuse of the GES-2 power plant in Moscow, originally built in 1907 and recently transformed into a sustainable cultural center. It highlights the photovoltaic roof as both a symbolic and pedagogical element, bridging architecture, museology, and energy. GES-2 is interpreted as a manifesto of energy citizenship and active memory, with inspiring potential for critical retrofit practices in Latin America.

**Keywords:** Architecture. Photovoltaics. Museology. Heritage. Retrofit.

## INTRODUÇÃO

*Ao articular arquitetura, museologia e tecnologia solar, a requalificação sustentável do patrimônio industrial transcende a mera preservação do edifício: converte o retrofit em linguagem cultural viva, capaz de educar, inspirar e projetar novos horizontes urbanos.*

(Calabrese)

**A** requalificação de edifícios industriais de valor histórico, inseridos em contextos urbanos consolidados, representa um dos desafios mais estimulantes e complexos do campo da arquitetura contemporânea. Essas estruturas, testemunhos materiais de ciclos produtivos superados, carregam valores simbólicos que ultrapassam a dimensão técnica ou funcional, dialogando com memórias coletivas e a identidade urbana de suas comunidades.

No caso de patrimônios industriais tombados, as possibilidades de ressignificação cultural e social se ampliam, sobretudo quando associados a programas de interesse público voltados à democratização do acesso, educação patrimonial e sustentabilidade. Essa perspectiva converge com os princípios defendidos pela Carta de Nizhny Tagil (2003), documento internacional que reconhece o patrimônio industrial como fonte de conhecimento técnico, histórico e social, devendo ser conservado e adaptado de forma criativa.

Dentro dessa lógica, a incorporação de tecnologias contemporâneas de eficiência energética — como sistemas de energia solar, ventilação natural e reaproveitamento hídrico — surge como instrumento essencial não apenas para reduzir impactos ambientais, mas também para qualificar a experiência cultural, ampliar a função educativa dos equipamentos e fortalecer políticas de mitigação climática. Quando essas tecnologias deixam de ser ocultadas e passam a fazer parte do discurso arquitetônico, há um ganho significativo em termos de pedagogia social e estímulo à transição energética — aspecto ainda pouco explorado em intervenções de retrofit patrimonial.

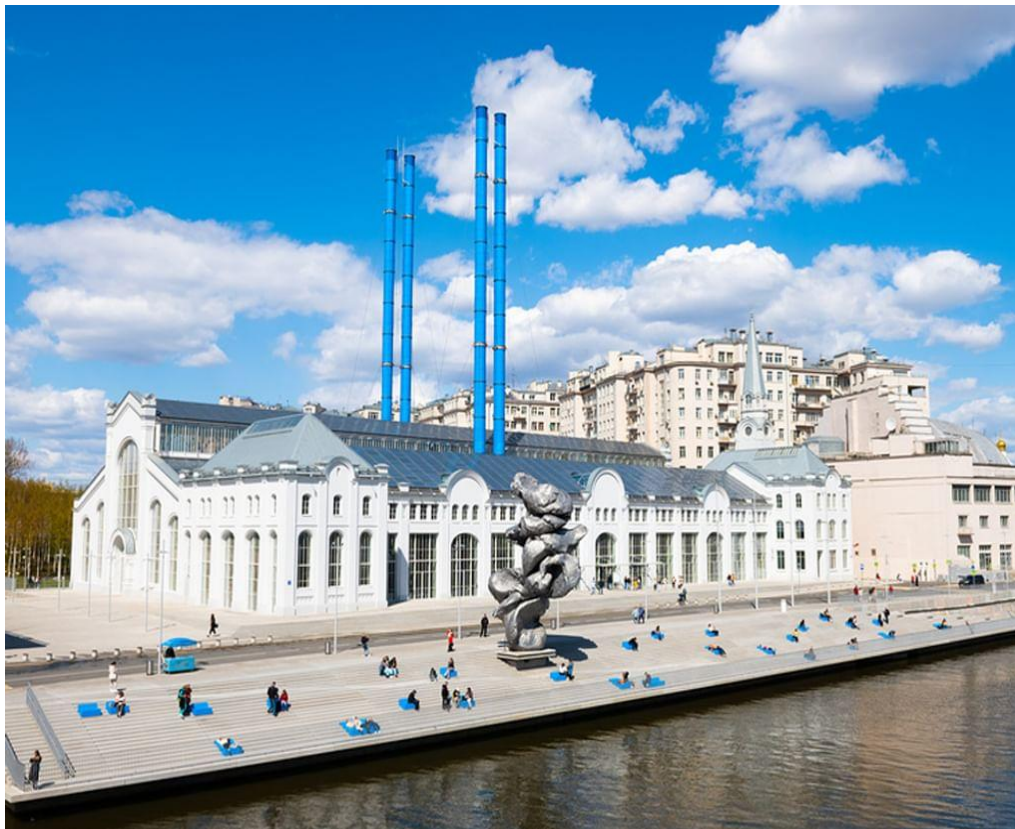
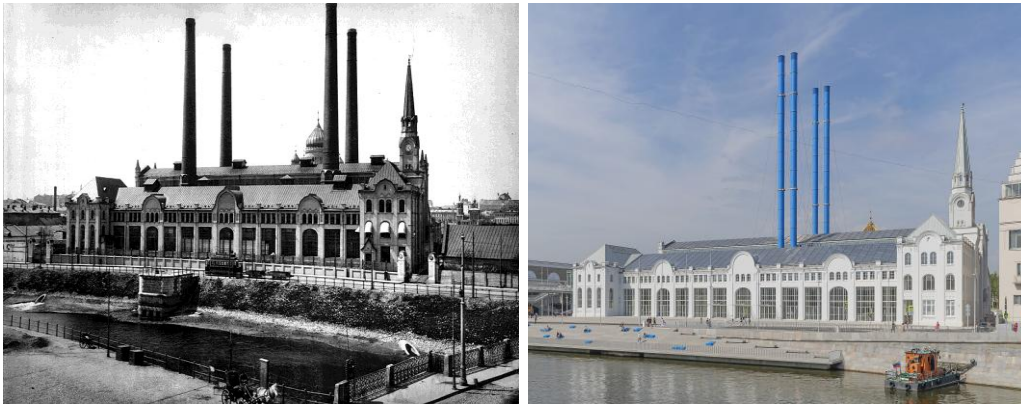


Figura 1: GES-2 House of Culture. Fonte: GES-2 RPBW.

O caso do *GES2 House of Culture* (ver figura 1), em Moscou, se mostra como referência nesse sentido. Instalado em uma antiga usina hidrelétrica de 1907, o projeto promoveu uma transformação singular do edifício, convertendo-o em um centro cultural multifuncional de 20.000 m<sup>2</sup> de área construída e 21.000 m<sup>2</sup> de espaços externos de convivência, reinaugurado em 2021. A solução projetual foi uma

transformação adotando uma cobertura fotovoltaica translúcida, garantindo eficiência energética e, ao mesmo tempo, reforçando o caráter didático e simbólico da intervenção (ver figuras 2a e 2b).



Figuras 2a e 2b – Transformação arquitetônica do GES-2: da infraestrutura industrial ao espaço cultural participativo, evidenciando a permanência volumétrica e a reinvenção programática. Fonte: GES-2 RPBW.

Além disso, o projeto foi desenvolvido pelo escritório *Renzo Piano Building Workshop*, cuja experiência consolidada em intervenções culturais e patrimoniais conferiu ao GES-2 não apenas qualidade técnica e estética, mas também visibilidade internacional. A associação com um ateliê de prestígio global reforçou a inserção do edifício em redes contemporâneas de arquitetura e gestão cultural, aproximando-o de debates globais sobre sustentabilidade, patrimônio e inovação (ver figuras 3a e 3b).



Figuras 3a e 3b – Maquete e fachada do GES-2, evidenciando a clareza formal e o gesto arquitetônico de abertura: transparência como valor simbólico e educativo. Fonte: GES-2 RPBW.

Diante desse cenário, esse artigo tem como objetivo analisar criticamente o projeto do *GES2 House of Culture*, considerando quatro eixos principais: (i) a articulação entre conservação patrimonial e tecnologias limpas; (ii) a pedagogia ambiental potencializada pela arquitetura fotovoltaica; e (iii) as práticas de museologia participativa que aproximam a comunidade do espaço cultural. Ao reunir esses eixos, busca-se contribuir para o aprofundamento acadêmico sobre retrofit patrimonial, sustentabilidade e museologia contemporânea, alinhando o debate aos parâmetros internacionais de desenvolvimento sustentável e gestão cultural democrática.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A concepção contemporânea de museus ultrapassa a noção de repositórios estáticos de objetos, consolidando-se como espaços dinâmicos de educação, diálogo crítico e mediação cultural. Para Camnitzer (2009), o museu atua como uma escola expandida, na qual o público interage, aprende e constrói significados compartilhados a partir das narrativas patrimoniais e artísticas. Essa abordagem converge com os princípios da Nova Museologia, voltados à democratização do acesso e à participação social (Mairesse; Desvallées, 2011).

De forma mais específica, a Museologia Participativa se refere à incorporação ativa do público na construção de significados e experiências, transformando visitantes em coautores dos processos culturais (Simon, 2016; Black, 2020). Já a Museologia Ativa enfatiza dinâmicas contínuas de mediação, nas quais exposições, tecnologias e comunidades interagem de maneira processual, promovendo pedagogia ambiental e participação cidadã (Kidd, 2019).

Essa perspectiva também se articula com metodologias recentes de avaliação dos valores sociais dinâmicos do patrimônio, que combinam abordagens online e offline para mapear percepções coletivas e múltiplos sentidos de pertencimento (Jones *et al.*, 2024).

Nesse contexto, o conceito de Retrofit Patrimonial adquire centralidade, definido como o processo de modernização de edifícios históricos mediante a introdução de

tecnologias contemporâneas sem descaracterizar sua autenticidade material e simbólica. Essa prática busca equilibrar preservação e inovação, permitindo compatibilizar conservação cultural com exigências atuais de sustentabilidade (Trois & Bastian, 2019).

No âmbito da educação patrimonial, Hein (2012) reforça o potencial dos museus como dispositivos de cidadania ativa, estimulando reflexões sobre memória, identidade e sustentabilidade do ambiente construído, capazes de formar públicos críticos para a preservação cultural. Aplicada ao patrimônio industrial, essa visão ressignifica estruturas obsoletas como testemunhos materiais de processos históricos, ampliando seu valor social (Douet, 2012).

Além disso, a integração de soluções tecnológicas ambientalmente responsáveis — como tecnologias solares, soluções de ventilação natural e sistemas de aproveitamento de águas pluviais — contribui para reduzir impactos sem comprometer a integridade física ou simbólica dos edifícios históricos (Kibert, 2016). Quando visíveis e integradas à linguagem arquitetônica, tais tecnologias ampliam a força comunicativa do projeto, aproximando arquitetura, pedagogia e sustentabilidade.

Tradicionalmente, intervenções em bens tombados privilegiaram a neutralidade visual para resguardar a autenticidade (Brandi, 2004). Contudo, correntes recentes propõem maior abertura interpretativa, transformando inovações tecnológicas em recursos pedagógicos e símbolos de transição energética, em sintonia com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Agenda 2030 (ONU-Habitat, 2019).

Complementarmente, documentos internacionais recentes reforçam a importância de abordagens integradas e inovadoras para a preservação do patrimônio cultural. A Carta de Leipzig (2020) destaca a centralidade do patrimônio urbano como motor de coesão social e regeneração sustentável, incentivando intervenções que aliem inovação tecnológica e inclusão cidadã. Já a Recomendação da UNESCO sobre a Paisagem Urbana Histórica (Historic Urban Landscape – HUL, 2011) propõe diretrizes que reconhecem o valor cultural de intervenções contemporâneas, sugerindo que tecnologias sustentáveis possam não apenas ser compatíveis com bens patrimoniais,

mas também ampliar sua ressonância social e ambiental. Tais princípios legitimam a adoção de soluções como a integração fotovoltaica visível, conferindo à arquitetura papel ativo na mediação entre memória e futuro.

Portanto, a fundamentação teórica sustenta a análise crítica do GES2, articulando conceitos de retrofit patrimonial, arquitetura sustentável e museologia participativa, e propondo uma leitura que transcende aspectos técnicos, valorizando também dimensões simbólicas e sociopolíticas do processo de requalificação. Ao mesmo tempo, indica caminhos para compreender como práticas arquitetônicas inovadoras podem redefinir o papel do patrimônio na transição energética e na construção de uma cidadania cultural ampliada.

No contexto brasileiro, a discussão sobre a requalificação de patrimônios industriais também vem se consolidando a partir de orientações do IPHAN (2010) e dos estudos de Fonseca (2005), que analisam políticas de preservação e museologia social. Adicionalmente, Meneses (2012; 2018) evidencia o papel do patrimônio cultural como componente significativo na constituição da memória e identidade sociais. Esses autores dialogam com a proposta do GES2 ao inserir tecnologias sustentáveis como parte de uma abordagem pedagógica e participativa, conectando o projeto russo a experiências latino-americanas de sustentabilidade cultural.

A arquitetura que incorpora soluções tecnológicas visíveis — como a cobertura fotovoltaica translúcida do GES-2 — aproxima-se da noção de infraestrutura discursiva, defendida por autores como Easterling (2014), que propõe compreender os sistemas técnicos como formas de comunicação espacial. Nesse sentido, a infraestrutura deixa de ser apenas suporte funcional para assumir papel performativo na construção de narrativas públicas. No GES-2, a tecnologia solar atua como uma inscrição urbana da transição energética, convertendo o edifício em um dispositivo comunicacional que articula estética, sustentabilidade e cidadania cultural.

## METODOLOGIA

A investigação proposta neste artigo fundamenta-se em uma abordagem qualitativa, de natureza exploratória e analítico-descritiva, estruturada em revisão bibliográfica, análise documental e levantamento remoto de dados visuais e audiovisuais disponíveis em fontes abertas. O recorte temporal abrange o período entre 2014, quando se iniciaram os primeiros estudos e obras de adaptação do *GES2 House of Culture*, e 2024, marco de consolidação de suas atividades culturais e educativas.

Para a revisão bibliográfica, foram mobilizadas referências nacionais e internacionais sobre retrofit patrimonial, arquitetura sustentável, integração de tecnologias fotovoltaicas em edificações históricas e conceitos de museologia participativa. Essa etapa foi complementada pela análise de documentos técnicos disponibilizados pelo *Renzo Piano Building Workshop*, relatórios da Fundação VAC, artigos jornalísticos, entrevistas online e conteúdos audiovisuais, incluindo visitas virtuais, conferências e materiais institucionais.

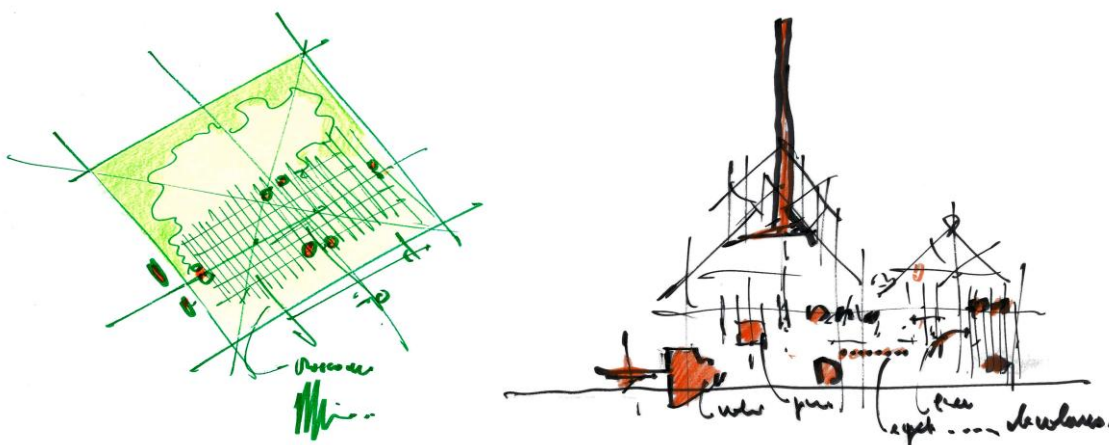
Além dessas etapas, o processo interpretativo foi estruturado a partir de uma matriz de análise qualitativa, composta por cinco categorias principais: (i) conservação patrimonial; (ii) soluções de eficiência energética; (iii) integração estética e funcional de tecnologias; (iv) pedagogia ambiental e museologia participativa; e (v) aspectos sociopolíticos e culturais. Cada categoria foi desdobrada em subcategorias derivadas da literatura, permitindo relacionar dados documentais, imagens e depoimentos disponíveis em vídeos institucionais. A validação interpretativa ocorreu por triangulação entre as fontes bibliográficas, relatórios técnicos e conteúdos audiovisuais, assegurando coerência e consistência às inferências apresentadas.

A escolha metodológica de recorrer a materiais digitais e audiovisuais justifica-se pela impossibilidade de visita técnica presencial ao edifício, em razão de restrições logísticas, econômicas e políticas. Essa limitação foi parcialmente superada pelo uso de imagens de alta resolução, plantas arquitetônicas publicadas e plataformas digitais especializadas (ArchDaily, Archello, Vimeo, entre outras).

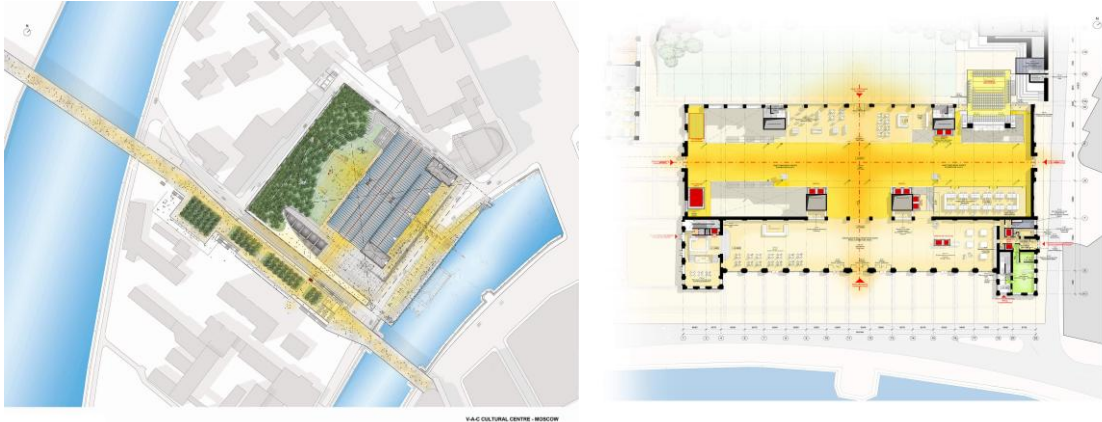
## ESTUDO DE CASO: GES2 HOUSE OF CULTURE

O edifício que hoje abriga a Casa da Cultura GES2 foi originalmente construído em 1907, às margens do rio Moskva, como uma das primeiras usinas hidrelétricas urbanas de Moscou. Esse projeto de infraestrutura simbolizava, à época, o avanço tecnológico da modernização russa, integrando o processo de eletrificação industrial e de serviços públicos. Após décadas de operação, o edifício foi gradativamente desativado e permaneceu subutilizado até ser incorporado ao programa cultural da Fundação VAC em 2014.

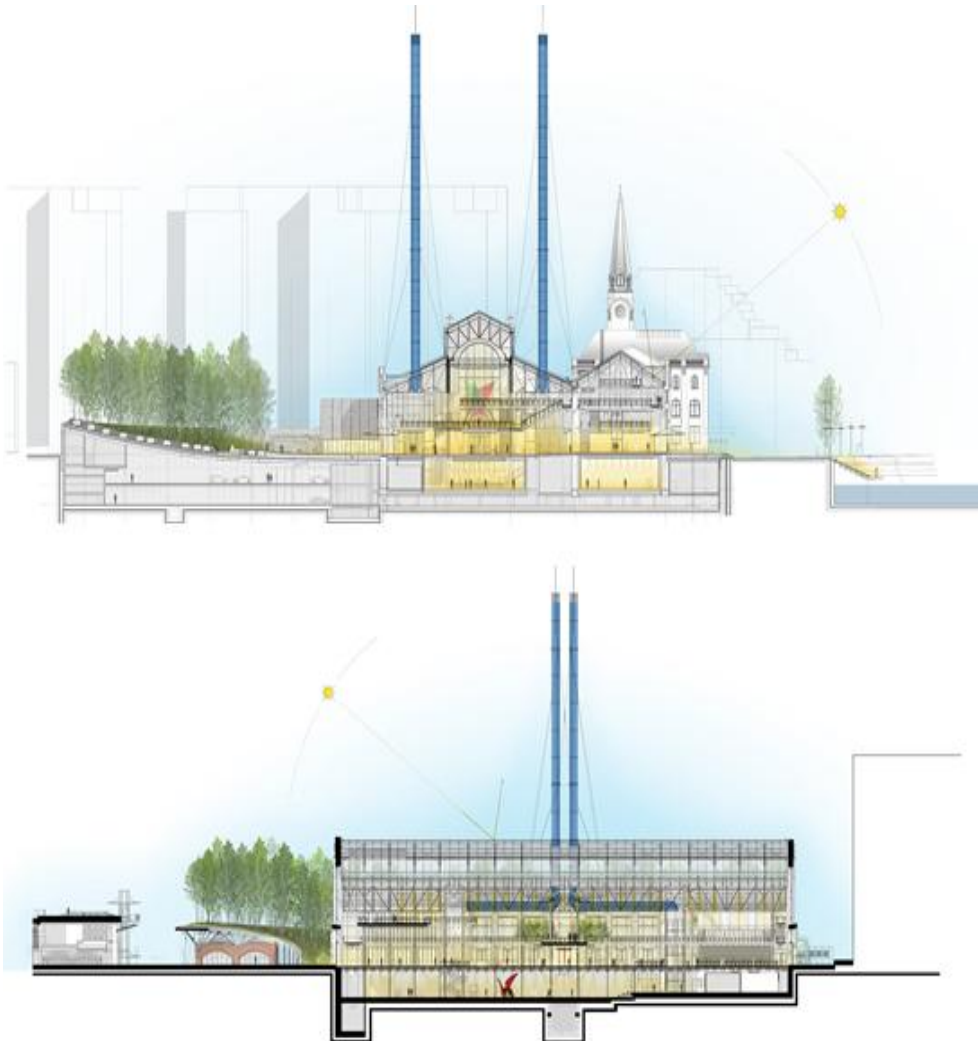
A partir de então, estabeleceu-se o desafio de adaptar a infraestrutura industrial, protegida como bem de interesse histórico, a uma função cultural contemporânea, voltada ao acesso democrático, à mediação educativa e à promoção de linguagens artísticas experimentais. O *GES-2 House of Culture*, projetado pelo escritório RPBW, representa um dos mais emblemáticos exemplos de retrofit patrimonial contemporâneo. A antiga usina de 1907 foi convertida em um centro cultural de múltiplas funções, preservando sua volumetria industrial, mas incorporando soluções inovadoras de sustentabilidade (ver figuras 4, 5 e 6).



Figuras 4a e 4b: Croquis GES-2 RPBW. Fonte: GES-2 RPBW.



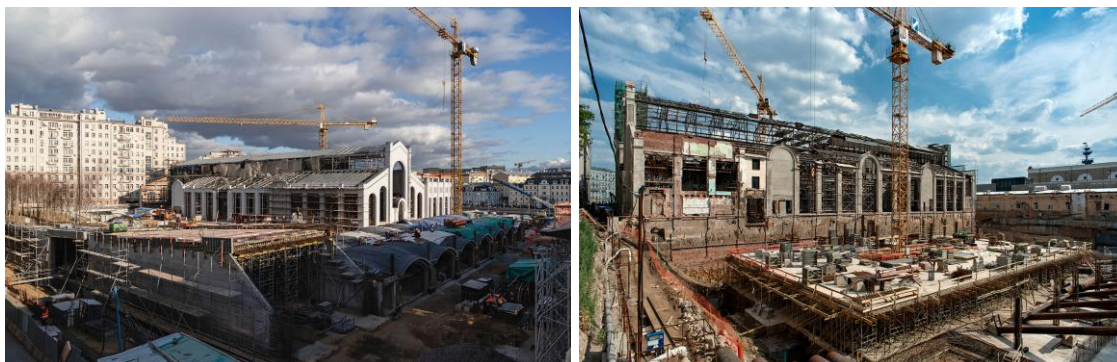
Figuras 5a e 5b: Plantas GES-2 RPBW. Fonte: GES-2 RPBW.



Figuras 6a e 6b: Cortes GES-2 RPBW. Fonte: GES-2 RPBW.

O novo programa do GES2 incluiu auditórios, galerias, salas expositivas, estúdios artísticos, oficinas de formação, restaurante, café, biblioteca e espaços de convivência, totalizando cerca de 20.000 m<sup>2</sup> de área construída, complementados por 21.000 m<sup>2</sup> de praças e jardins integrados ao tecido urbano. O projeto paisagístico favoreceu a permeabilidade visual, o caminhar livre e a convivência social, estabelecendo conexões entre o patrimônio requalificado e a cidade.

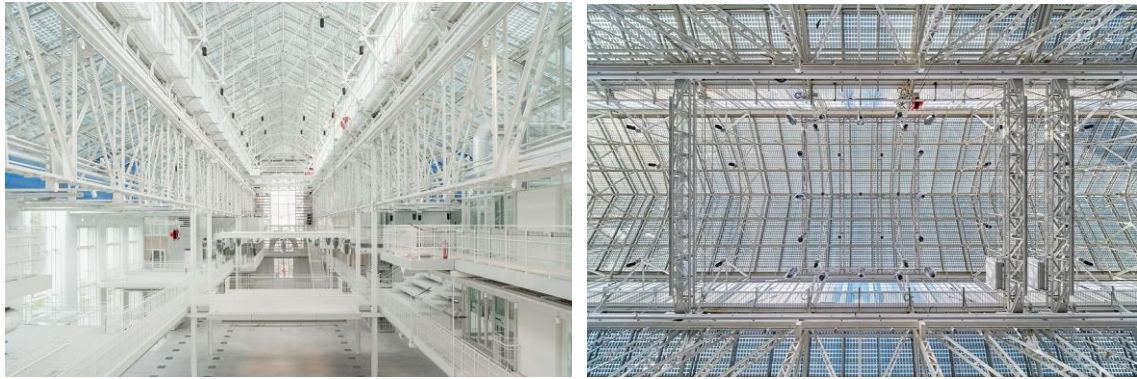
No campo técnico, a substituição da antiga cobertura por painéis fotovoltaicos translúcidos representou uma estratégia realmente inovadora, tanto do ponto de vista arquitetônico quanto pedagógico. Essa solução permitiu garantir iluminação natural abundante, reduzir o consumo energético e, ao mesmo tempo, tornar visível a presença da tecnologia solar, transformando-a em elemento expressivo e educativo. A potência instalada e a área de captação solar atendem parte significativa da demanda elétrica do complexo, reduzindo sua pegada de carbono e reforçando o discurso de responsabilidade ambiental (ver figuras 7, 8, 9 e 10).



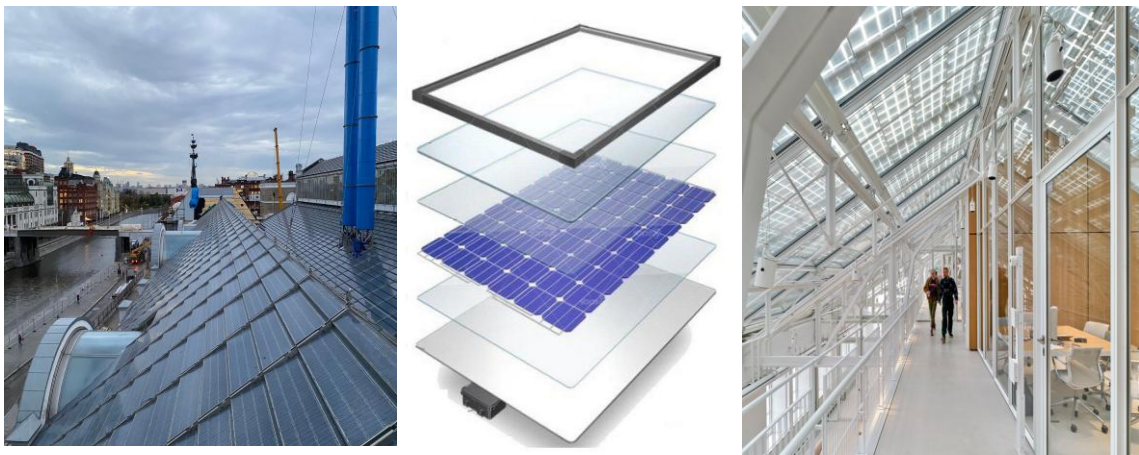
Figuras 7a e 7b: Imagens externas durante a obra. Fonte: GES-2 RPBW.



Figuras 8a e 8b: Imagens internas durante a obra. Fonte: GES-2 RPBW.



Figuras 9a e 9b: Cobertura Fotovoltaica. Fonte: GES-2 RPBW.



Figuras 9 e 10 – Cobertura fotovoltaica translúcida do GES-2: integração simbólica entre luz, energia e arquitetura. Ao tornar visível a tecnologia solar, o edifício adota uma postura pedagógica, convertendo a eficiência energética em linguagem museográfica. Fonte: GES-2 RPBW.

Além do desempenho energético, a cobertura fotovoltaica atua como elemento arquitetônico central, filtrando aproximadamente 80% da luz natural e contribuindo para o conforto ambiental interno. O projeto também recebeu a certificação *LEED Gold*, consolidando sua relevância como modelo de requalificação sustentável e alinhado às diretrizes contemporâneas para edifícios históricos em transição energética (Troi & Bastian, 2019).

No plano programático, o GES2 oferece exposições gratuitas, ações educativas, residências artísticas e processos colaborativos de curadoria, dialogando com o conceito de museologia participativa e qualificando o espaço como laboratório cultural. A configuração do museu-escola se reforça não apenas pelas atividades, mas também pela arquitetura, que se transforma em linguagem de ensino sobre energia limpa e cidadania.

Dessa forma, o estudo de caso do *GES-2 House of Culture* evidencia uma abordagem multifacetada de retrofit, que articula preservação histórica, soluções tecnológicas visíveis e estratégias participativas, potencializando o espaço como agente transformador e catalisador de debates contemporâneos. Ao integrar memória, inovação e cidadania, o projeto demonstra como o patrimônio pode assumir novas funções críticas e pedagógicas, projetando-se como referência para futuras intervenções culturais e sustentáveis em contextos diversos.

Embora não tenham sido divulgados dados oficiais sobre a capacidade instalada do sistema fotovoltaico, estima-se, a partir de informações técnicas e de fontes secundárias, que a cobertura translúcida do GES-2 possua área de aproximadamente 5.000 a 5.400 m<sup>2</sup> (havendo registros alternativos que indicam até 6.000 m<sup>2</sup>), com potência instalada próxima de 1,2 MWp. Esse sistema opera em regime *on-grid*, suprindo entre 7 e 10% da demanda elétrica anual do complexo e assegurando filtragem de cerca de 80% da radiação solar incidente, em consonância com sua certificação ambiental LEED Gold. Tal configuração possibilita uma redução estimada de aproximadamente 100 toneladas de CO<sub>2</sub> por ano. Além do desempenho energético e ambiental, dados divulgados pela Fundação VAC apontam que o centro cultural recebeu mais de 500 mil visitantes apenas no primeiro ano de funcionamento, evidenciando a relevância social e cultural da requalificação.

## DISCUSSÃO

O projeto *GES2 House of Culture* permite avançar no debate acadêmico sobre requalificação patrimonial, propondo uma leitura contemporânea que conjuga a preservação do valor histórico com a inovação tecnológica e a participação social. A decisão de explicitar a presença da cobertura fotovoltaica translúcida, em vez de ocultá-la, amplia o alcance comunicativo da arquitetura, aproximando-a do conceito de “arquitetura pedagógica”, na qual os próprios elementos construtivos se tornam instrumentos de sensibilização ambiental e educativa.

Essa postura questiona o paradigma tradicional do restauro patrimonial, historicamente orientado a proteger a integridade visual por meio da camuflagem

tecnológica (Brandi, 2004). Ao evidenciar a tecnologia, o GES2 amplia a narrativa do patrimônio como espaço vivo, capaz de dialogar com transformações sociais urgentes, como a transição energética e a redução de emissões de carbono, aproximando-se de tendências defendidas pela Carta de Veneza Revisada (ICOMOS, 2011), que propõe maior flexibilidade interpretativa na intervenção em bens culturais.

A análise evidencia como a arquitetura fotovoltaica, ao ser integrada em um edifício histórico, deixa de ser apenas uma solução técnica e passa a constituir uma linguagem simbólica. A cobertura do GES-2 torna-se um elemento discursivo, capaz de comunicar valores ambientais e sociais, além de reforçar a relação entre patrimônio e inovação tecnológica.

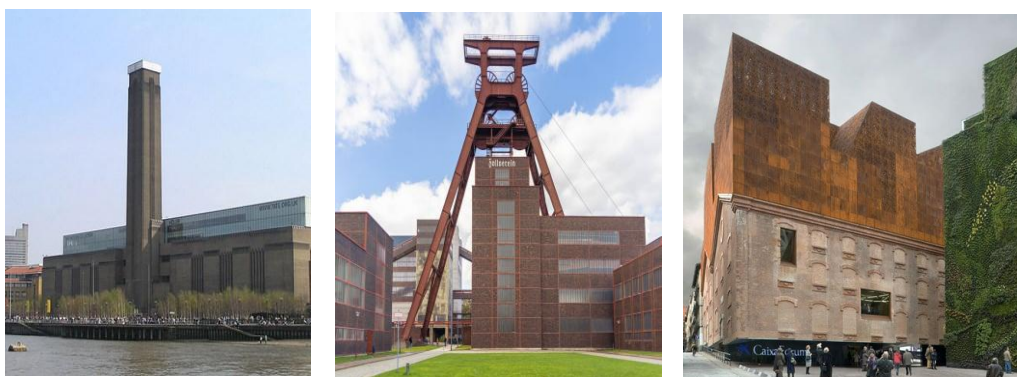
Embora apresente um êxito simbólico expressivo, o GES-2 suscita debates sobre sua efetiva replicabilidade em contextos distintos, sobretudo na América Latina. O desempenho técnico deve ser analisado de forma crítica, considerando eventuais limitações comparáveis às verificadas em outros edifícios com soluções translúcidas, como a cúpula do *Reichstag* em Berlim. Esse debate ecoa preocupações levantadas por estudos recentes sobre museus e patrimônio, que destacam a necessidade de adaptação constante às transformações sociais e culturais, sem perder sua relevância histórica (Black, 2020; Kidd, 2019).

Além disso, ao implantar ações culturais acessíveis, gratuitas e orientadas à formação crítica, o projeto reforça princípios da museologia participativa, atribuindo centralidade ao público e estimulando a apropriação social do espaço. Oficinas, mediações colaborativas e residências artísticas convergem para consolidar o GES2 como um museu-escola vivo, aproximando o público de reflexões sobre patrimônio, arte, energia e sustentabilidade.

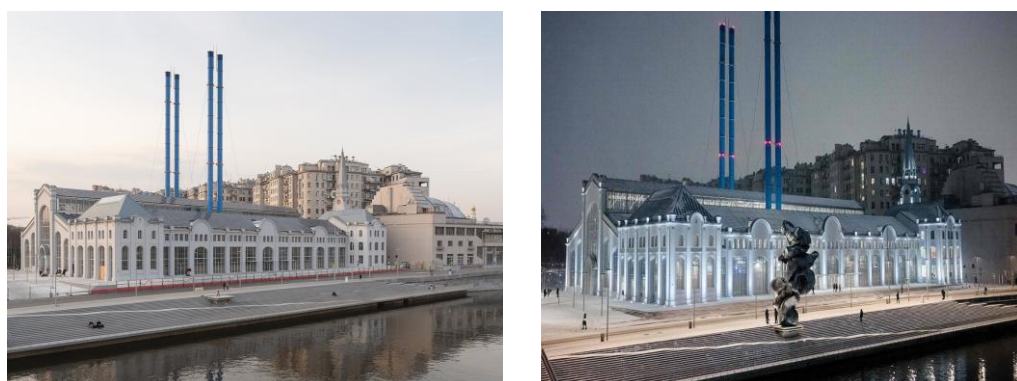
Convém mencionar que o projeto do GES2 contou com a contratação direta do escritório *Renzo Piano Building Workshop*, sem concurso público, o que gerou debates na imprensa e entre especialistas sobre os critérios adotados. Essa opção pode ser entendida como uma estratégia de projeção cultural internacional e busca de reconhecimento técnico, inserindo o projeto em um contexto de redes globais de

arquitetura e gestão patrimonial. Tal escolha se conecta a tendências contemporâneas de internacionalização cultural, cujos desdobramentos merecem acompanhamento futuro para análise de governança e impactos sociopolíticos.

Ainda que o projeto GES2 apresente características singulares, vale situá-lo em um contexto global de requalificação patrimonial associada a soluções sustentáveis e educativas. Experiências como a *Tate Modern*, em Londres, implantada em antiga central elétrica, o complexo *Zollverein*, na Alemanha, e o *CaixaForum Madri*, instalado em antiga estação elétrica, evidenciam abordagens que também articularam preservação, inovação tecnológica e novos usos culturais. Esses exemplos reforçam que a transparência na integração de tecnologias limpas no GES2 pode funcionar como mensagem pedagógica e símbolo de transformação urbana, alinhada a tendências globais de retrofit contemporâneo (ver figuras 11 e 12).



Figuras 11a, 11b e 11c: Tate Modern-Londres, Zollverein-Alemanha e o CaixaForum-Madri. Fonte: EU.



Figuras 12a e 12b – GES-2 como manifesto visual de transição energética: a luz que atravessa a cobertura fotovoltaica atua como metáfora da abertura cultural e ambiental promovida pelo retrofit. Fonte: GES-2 RPBW.

### Quadro comparativo entre retrofits patrimoniais emblemáticos com uso cultural

Projeto	Localização	Edificação original	Estratégia de Retrofit	Destaque Tecnológico	Estratégia Cultural
<b>GES-2 House of Culture</b>	Moscou, Rússia	Usina hidrelétrica (1907)	Requalificação radical com transparência programática	Cobertura fotovoltaica translúcida + ventilação natural	Museu-escola com foco em sustentabilidade e cidadania energética
<b>Tate Modern</b>	Londres, Reino Unido	Usina termoelétrica (1947)	Retrofit adaptativo mantendo envelope e silhueta	Nova galeria com claraboias e torre para ventilação	Arte contemporânea com ativação urbana densa
<b>Zollverein</b>	Essen, Alemanha	Complexo industrial de mineração e siderurgia	Conservação e musealização com mínimas intervenções formais	Eficiência energética discreta + iluminação cênica	Museu de design e memória operária como vetor turístico
<b>Caixa Forum Madrid</b>	Madri, Espanha	Estação elétrica abandonada	Requalificação com ampliação e "jardim vertical"	Iluminação natural difusa + sistema passivo	Centro cultural com foco em arte e diálogo urbano-paisagístico

A discussão evidencia, portanto, que o GES2 ultrapassa as fronteiras de um simples retrofit arquitetônico, constituindo-se em plataforma multidisciplinar de transformação: técnica, ambiental, educativa, cultural e simbólica. O protagonismo da tecnologia fotovoltaica, aliado à abertura programática do museu, transforma o edifício em manifesto vivo de sustentabilidade e participação, inspirando futuras requalificações patrimoniais no cenário internacional.

Apesar de seu êxito simbólico e técnico, o GES-2 também suscita questionamentos sobre a viabilidade de replicação em contextos de menor robustez institucional, como ocorre frequentemente na América Latina. A escolha por um escritório de renome internacional e o elevado investimento privado destacam um modelo de retrofit que, embora transformador em termos tecnológicos e museológicos, pode tornar-se pouco acessível a políticas culturais baseadas em financiamento público ou em processos participativos mais amplos. Além disso, o protagonismo da tecnologia fotovoltaica como recurso pedagógico exige um grau de letramento energético e institucionalização cultural que nem sempre encontra paralelo em projetos latino-americanos, ainda marcados por questões entre preservação patrimonial e vulnerabilidades socioeconômicas. Essa constatação convida a refletir criticamente sobre os limites e potencialidades de apropriação local de soluções inspiradas no GES-2, exigindo adaptações culturais, climáticas e normativas que respeitem os contextos específicos de cada território.

## CONCLUSÃO

O estudo do *GES-2 House of Culture* demonstra que a requalificação de patrimônios industriais pode ultrapassar a preservação física ou a mera reconfiguração funcional, afirmando-se como vetor simbólico, político e ambiental de transformação. A visibilidade conferida à cobertura fotovoltaica não se limita ao papel utilitário da tecnologia: converte-se em recurso discursivo capaz de comunicar valores de sustentabilidade, inovação e abertura cultural. Ao articular memória e futuro por meio da arquitetura, o edifício assume a condição de infraestrutura comunicacional — um artefato pedagógico que inscreve a transição energética no imaginário urbano contemporâneo.

A configuração do museu-escola, vinculada a práticas museológicas participativas, reforça o patrimônio como agente de cidadania energética e formação crítica. Nesse sentido, o GES-2 atua não apenas como repositório cultural, mas como plataforma ativa de debate público sobre clima, energia e direito à cidade. Embora amparado por condições específicas do contexto russo e por investimentos de alta escala, o

projeto oferece subsídios relevantes para pensar requalificações críticas em contextos latino-americanos, demandando políticas públicas inclusivas, marcos regulatórios atualizados e pedagogias projetuais voltadas à sustentabilidade.

Futuras investigações poderão expandir a análise para incluir dimensões normativas, sociais e políticas, bem como avaliar a replicabilidade de estratégias de sustentabilidade visível em retrofits patrimoniais no Sul Global. Esses caminhos dialogam com pesquisas recentes sobre valores sociais dinâmicos, que ressaltam a importância de metodologias inclusivas para mapear percepções coletivas e múltiplos sentidos de pertencimento.

Assim, o GES-2 transcende sua condição de edifício requalificado e passa a ser um manifesto construído entre a memória e a luz, revelando como a arquitetura pode educar pela energia, inspirar pela arte e transformar pelo encontro entre passado e futuro.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

KIBERT, Charles J. *Sustainable construction: green building design and delivery*. 4. ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2016. ISBN 978-1-119-05532-7.

### Fontes eletrônicas e sites

ARCHDAILY. Casa da Cultura GES2 / Renzo Piano Building Workshop. 2021.  
Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/974047/casa-da-cultura-ges-2-renzo-piano-building-workshop>. Acesso em: 20 jun. 2025.

ARCHELLO. GES2 House of Culture.  
Disponível em: <https://archello.com/project/ges-2>. Acesso em: 20 jun. 2025.

ARQUITECTURA VIVA. Casa de la Cultura GES2 en Moscú.  
Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/works/casa-de-la-cultura-ges-2-en-moscu>. Acesso em: 20 jun. 2025.

ART CULTURE INSIDE. GES2 New Moscow House of Culture.  
Disponível em: <https://artcultureinside.wordpress.com/2021/12/22/ges-2-new-moscow-house-of-culture/>. Acesso em: 20 jun. 2025.

BLACK, Graham. *Museums and the Challenge of Change: Old Institutions in a New World*. Routledge, 2020.

- Disponível em:  
[https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781000336535\\_A40779434/preview-9781000336535\\_A40779434.pdf](https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781000336535_A40779434/preview-9781000336535_A40779434.pdf). Acesso em: 15 set. 2025.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. São Paulo: Edusp, 2004.  
Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672023v31e16>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- CAMNITZER, Luis. *O museu é uma escola: o artista aprende a comunicar-se, o público aprende a fazer conexões*. Documenta 12 Magazine, 2009.  
Disponível em: <https://www.ufrgs.br/arteversa/luis-camnitzer-o-museu-e-uma-escola/>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- CANAL SOLAR. Diferença entre módulos bifaciais e monofaciais. 2023.  
Disponível em: <https://canalsolar.com.br/diferenca-entre-modulos-bifaciais-e-monofaciais/>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- DEUTSCHE WELLE. Moscow's new arts center GES2 opens.  
Disponível em: <https://www.dw.com/en/moscows-new-arts-center-ges-2-opens/video-60034108>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- DOUET, James (Org.). *Industrial heritage re-tooled: the TICCIH guide to industrial heritage conservation*. Lancaster: Carnegie Publishing, 2012.  
Disponível em:  
<https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781315426532/industrial-heritage-re-tooled-james-douet>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- EASTERLING, Keller. *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*.  
Disponível em: [https://bpb-us-w2.wpmucdn.com/portfolio.newschool.edu/dist/3/9174/files/2015/12/Easterling\\_Extrastatecraft-wmfdo7.pdf](https://bpb-us-w2.wpmucdn.com/portfolio.newschool.edu/dist/3/9174/files/2015/12/Easterling_Extrastatecraft-wmfdo7.pdf). Acesso em: 20 jul. 2025.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 2005.  
Disponível em: <https://editora.ufrj.br/produto/o-patrimonio-em-processo-trajetoria-da-politica-federal-de-preservacao-no-brasil/>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- GALLUP, Anna Billings; CONNOLLY, Louise; HEIN, George E. Progressive education and museum education. *Journal of Museum Education*, v. 31, n. 2, p. 161–173, 2006.  
Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10598650.2006.11510544>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Plano Nacional de Cultura*. Brasília: IPHAN/MinC, 2010.  
Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- JONES, Siân; BONACCHI, Chiara; ROBSON, Elizabeth; BROCCOLI, Elisa; HISCOCK, Alex; BIONDI, Andrea; NUCCIOTTI, Michele; GUTTORMSEN, Torgrim Sneve; FOUSEKI,

- Kalliopi; DÍAZ-ANDREU, Margarita. Avaliando os valores sociais dinâmicos da “cidade profunda”: uma metodologia integrada que combina abordagens online e offline. *Progress in Planning*, v. 187, p. 100852, set. 2024.  
DOI: <https://doi.org/10.1016/j.progress.2024.100852>. Acesso em: 15 set. 2025.
- KIDD, Jenny. *Museums in the New Mediascape: Transmedia, Participation, Ethics*. Routledge, 2019.  
Disponível em: <https://www.book2look.com/embed/9781317092735>. Acesso em: 15 set. 2025.
- LEIPZIG CHARTA. *The transformative power of cities for the common good*. European Union, 2020.  
Disponível em:  
[https://ec.europa.eu/regional\\_policy/en/information/publications/brochures/2020/new-leipzig-charter-the-transformative-power-of-cities-for-the-common-good](https://ec.europa.eu/regional_policy/en/information/publications/brochures/2020/new-leipzig-charter-the-transformative-power-of-cities-for-the-common-good). Acesso em: 20 jun. 2025.
- MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André. *Key concepts of museology*. Paris: Armand Colin/ICOM, 2011. ISBN 978-2-200-25398-1.  
Disponível em: <https://icom.museum/en/ressource/key-concepts-of-museology/>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- MENESES, José Newton Coelho. A patrimonialização da vida: vivências, memória social e interpretação do patrimônio cultural. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - Contra os preconceitos: história e democracia*, 2017.  
Disponível em: [https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548874920\\_a8912046a1004d83692c905e73c95c13.pdf](https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548874920_a8912046a1004d83692c905e73c95c13.pdf). Acesso em: 20 jun. 2025.
- RENZO PIANO BUILDING WORKSHOP. *GES2 House of Culture*.  
Disponível em: <https://www.rpbw.com/project/ges-2>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- RUSSIA BEYOND. Casa de Cultura GES2 projetada pelo italiano Renzo Piano. 2021.  
Disponível em: <https://br.rbth.com/cultura/86166-casa-de-cultura-ges-2-projetada-italiano-renzo-piano>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- SIMON, Nina. *The Participatory Museum: 10 years later*. Museum 2.0, 2016.  
Disponível em:  
[https://books.google.com.br/books/about/The\\_Participatory\\_Museum.html?id=qun060HUcOcC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/The_Participatory_Museum.html?id=qun060HUcOcC&redir_esc=y). Acesso em: 15 set. 2025.
- SOBREVILA, Mariana. Review of sustainable retrofit strategies for cultural heritage buildings. *Renewable and Sustainable Energy Reviews*, v. 94, p. 715–726, 2018.  
Disponível em:  
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1364032118304672>.  
Acesso em: 20 jun. 2025.

STIRWORLD. RPBW renovates Moscow's power station GES2 into a civic cultural space.

Disponível em: <https://www.stirworld.com/see-features-rpbw-renovates-moscow-s-power-station-ges-2-into-a-civic-cultural-space>. Acesso em: 20 jun. 2025.

TROI, Alexandra; BASTIAN, Zacharias (orgs.). *Energy Efficiency Solutions for Historic Buildings: A Handbook*. Basel: Birkhäuser, 2019.

Disponível em: <https://birkhauser.com/en/book/9783038216469>. Acesso em: 15 set. 2025.

UNESCO. *Recommendation on the Historic Urban Landscape*. Paris: UNESCO, 2011.

Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/hul/>. Acesso em: 20 jul. 2025.

VAC FOUNDATION. GES2 House of Culture.

Disponível em: <https://ges-2.org>. Acesso em: 20 jun. 2025.

VIMEO. GES2 Documentary.

Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/ges2>. Acesso em: 20 jun. 2025.

YOUTUBE. Moscow's GES2 House of Culture.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jC2txnrJM2E>. Acesso em: 20 jun. 2025.



# **Atmosfera e Percepção: Uma reflexão Fenomenológica do Museu Iberê Camargo**

***Atmósfera y Percepción:  
Una Reflexión Fenomenológica sobre el  
Museo Iberê Camargo***

***Atmosphere and Perception:  
A Phenomenological Reflection on the Iberê  
Camargo Museum***

***Isabela Maria Fiori***

*Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil. isabela@fiori.arq.br*

***Luiz Gustavo Grochoski Singeski***

*Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil. luiz@singeski.com*

***Aloísio Leoni Schmid***

*Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil. iso@ufpr.br*

## Resumo

O artigo propõe uma reflexão fenomenológica sobre o Museu Iberê Camargo, investigando como a arquitetura de Álvaro Siza induz experiências sensíveis. A pesquisa é aplicada, qualitativa e exploratória, articulando fenomenologia e psicologia ambiental, com ênfase no conceito de atmosfera. Quatro unidades de análise foram definidas e observadas *in loco* por dois pesquisadores, que registraram a experiência espacial em movimento. A metodologia adotada revelou-se eficaz para identificar e interpretar estratégias projetuais, evidenciando a recorrência das percepções entre os observadores e demonstrando que é possível antever efeitos sensíveis ainda na fase de projeto. A partir da vivência direta do espaço, observa-se como luz, materialidade e percurso se articulam na criação de atmosferas que ampliam o sentido expositivo.

**Palavras-Chave:** Álvaro Siza. Fenomenologia. Museus. Atmosfera arquitetônica. Iberê Camargo.

## Resumen

El artículo propone una reflexión fenomenológica sobre el Museo Iberê Camargo, investigando cómo la arquitectura de Álvaro Siza induce experiencias sensibles. La investigación es aplicada, cualitativa y exploratoria, articulando fenomenología y psicología ambiental, con énfasis en el concepto de atmósfera. Se definieron cuatro unidades de análisis que fueron observadas *in situ* por dos investigadores, quienes registraron la experiencia espacial en movimiento. La metodología adoptada demostró ser eficaz para identificar e interpretar estrategias proyectuales, revelando la recurrencia de las percepciones entre los observadores y mostrando que es posible prever efectos sensibles incluso en la fase de proyecto. A partir de la vivencia directa del espacio, se percibe cómo la luz, la materialidad y el recorrido se entrelazan en la creación de atmósferas que amplían el sentido expositivo.

**Palavras-Clave:** Álvaro Siza. Fenomenología. Museos. Atmósfera arquitectónica. Iberê Camargo.

## Abstract

The article proposes a phenomenological reflection on the Iberê Camargo Museum, investigating how Álvaro Siza's architecture induces sensitive experiences. The research is applied, qualitative, and exploratory, articulating phenomenology and environmental psychology with an emphasis on the concept of atmosphere. Four units of analysis were defined and observed *in loco* by two researchers, who recorded the spatial experience in motion. The adopted methodology proved effective in identifying and interpreting design strategies, revealing the recurrence of perceptions among observers and demonstrating that it is possible to foresee

sensitive effects even during the design phase. Through the direct experience of space, it becomes evident how light, materiality, and path intertwine in the creation of atmospheres that amplify the meaning of the exhibition.

**Keywords:** Álvaro Siza. Phenomenology. Museums. Architectural atmosphere. Iberê Camargo Museum.

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

**A** arquitetura de museus, antes concebida apenas como suporte funcional para a exposição de artefatos, assumiu nas últimas décadas um papel de protagonismo no imaginário urbano contemporâneo. O edifício museológico deixou de ser um invólucro neutro para tornar-se objeto cultural em si, convocando experiências sensíveis, simbólicas e, muitas vezes, turísticas. Esse fenômeno acompanha não só as transformações da prática museológica, mas também a ampliação do papel dos museus na sociedade — hoje compreendidos como espaços de convívio, contemplação, educação e consumo simbólico.

O Museu Iberê Camargo, projetado por Álvaro Siza Vieira em Porto Alegre, é um exemplo expressivo dessa mudança. Mais do que um espaço destinado a preservar o acervo do artista e promover a produção contemporânea, o edifício se configura como uma experiência arquitetônica em si. É nesse contexto que se insere a presente investigação, de caráter fenomenológico, que busca compreender de que modo a materialidade arquitetônica pode mediar experiências sensoriais e significados

---

<sup>1</sup> Artigo baseia-se em pesquisa realizada para dissertação de mestrado, defendida em junho de 2019, pelo programa de Pós-Graduação em Engenharia da Construção Civil da Universidade Federal do Paraná.

culturais, associando a poética da experiência vivida à atenção ao lugar e à contingência que caracterizam a obra de Siza.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa aplicada, qualitativa e exploratória, ancorada na abordagem fenomenológica. A fundamentação teórica articula psicologia ambiental e fenomenologia, com ênfase no conceito de atmosfera como mediador entre sujeito e espaço. A partir dessa base, foram definidas quatro unidades de análise que orientaram as observações fenomenológicas. O estudo combinou revisão bibliográfica e documental — incluindo textos sobre os paradigmas museográficos do século XX e o percurso profissional e conceitual do arquiteto — com visitas *in loco* realizadas por dois pesquisadores em diferentes momentos, registradas em descrições textuais, fotográficas e gráficas.

## FUNDAMENTOS DA EXPERIÊNCIA SENSÍVEL NA ARQUITETURA

A Fenomenologia fornece o arcabouço filosófico para abordar a experiência espacial. Desde Husserl, com seu “retorno às coisas mesmas”, até Heidegger, que distingue o ato de habitar do mero ato de construir<sup>2</sup>, a fenomenologia enfatiza a dimensão existencial e poética do espaço. Merleau-Ponty<sup>3</sup> acrescenta a centralidade do corpo como mediador da percepção: o ser humano não apenas ocupa o espaço e o tempo, mas se constitui em relação a eles.

Shirazi (2014) identifica que o discurso fenomenológico contemporâneo da arquitetura é fragmentado e predominantemente exterior, o que o leva a criticar a abordagem de Christian Norberg-Schulz como uma “fenomenologia de fora”. Em sua leitura, o autor norueguês reduz a experiência arquitetônica à imagem e à forma

---

<sup>2</sup> Em conferência denominada “Construir, habitar e pensar” (título original em alemão “*Bauen, Wohnen, Denken*”) pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”, publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954, responde: o que é habitar? Em que medida pertence ao habitar um construir?

<sup>3</sup> Enquanto tenho um corpo e atuo através dele no mundo, o espaço e o tempo não são para mim uma série de pontos justapostos, menos ainda uma infinidade de relações sobre as quais minha consciência operaria a síntese e onde ela implicaria meu corpo. Eu não estou no espaço e no tempo; não penso o espaço e o tempo. Eu sou em relação ao espaço e ao tempo. Meu corpo se aplica a eles e os abraça. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.407).

visível, privilegiando o observador estático e negligenciando o corpo em movimento e a experiência vivida do espaço. Tal visão transforma o *genius loci* em um conceito imóvel e desprovido de corporeidade. Em contraponto, Juhani Pallasmaa (2007) representa, para Shirazi, uma inflexão complementar: sua “fenomenologia do interior” reintroduz o corpo como centro da percepção, amplia a arquitetura para o campo multissensorial e desafia a hegemonia da visão, propondo uma experiência espacial dinâmica, tátil e imersiva. Essa transição — do olhar distante e imagético de Norberg-Schulz ao corpo presente e atuante de Pallasmaa— articula a passagem de uma fenomenologia da exterioridade para uma fenomenologia da atmosfera, em que espaço, corpo e lugar se fundem como experiência sensível e vivida.

A Psicologia Ambiental, por sua vez, oferece ferramentas para analisar as respostas emocionais desencadeadas pelos ambientes. Mais do que parâmetros de conforto físico, essa abordagem investiga a adequabilidade afetiva do espaço, observando como diferentes configurações podem induzir estados de calma, tensão, aventura ou tédio<sup>4</sup>.

O conceito de atmosfera atua como mediador entre a percepção fenomenológica e a resposta psicológica. Na “nova fenomenologia” de Gernot Böhme, a atmosfera é entendida como um “*status intermediário*”<sup>5</sup> entre sujeito e objeto: uma presença difusa, sentida corporalmente e apreendida de modo intuitivo e multissensorial. Tal percepção gera *moods* (humores), que conferem unidade afetiva à experiência do espaço. Para Zumthor (2009), a atmosfera é o critério essencial da qualidade arquitetônica, pois é ela que permite que uma obra emocione o observador. Griffero (2014) a define como “quase-coisas”, ligadas às *affordances*, isto é, às capacidades

---

<sup>4</sup> Utiliza-se na psicologia ambiental os conceitos de estados afetivos ou emocionais, que caracterizam a presença de emoções (alteração hormonal, de temperatura, de frequência cardíaca) quando o ambiente é julgado relevante para os propósitos pessoais; reações afetivas, que promovem a mudança de um estado emocional para outro; e avaliações afetivas, que sem implicar em alterações de emoções, influenciam preferências das pessoas em relação aos ambientes. (RUSSELL.; SNODGRASS; 1987, apud SCHMID, 2018).

<sup>5</sup> *Atmospheres are indeterminate above all as regards their ontological status. We are not sure whether we should attribute them to the objects or environments from which they proceed or to the subjects who experience them. We are also unsure where they are. They seem to fill the space with a certain tone of feeling like a haze* (Böhme, p.114, 1993).

comunicativas da própria arquitetura. No contexto museológico, isso significa que a experiência do visitante não é apenas racional ou visual, mas atravessada por intensidades afetivas que a arquitetura pode intencionalmente produzir.

Assim, a convergência entre fenomenologia, psicologia ambiental e o conceito de atmosfera constitui um método de análise que reconhece a experiência sensível como central. Mais do que descrever a forma ou a função, trata-se de investigar como as estratégias projetuais condicionam percepções, emoções e significados culturais. Essa perspectiva é especialmente pertinente para museus, onde a arquitetura não apenas abriga exposições, mas também molda a maneira como elas são recebidas, conferindo profundidade estética e cultural à experiência do visitante.

## **DA NEUTRALIDADE À EXPRESSIVIDADE: TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA ARQUITETURA MUSEOLÓGICA**

Em 1931, Le Corbusier propôs o projeto do “Museu sem Fim”, jamais construído, como manifesto de uma arquitetura moderna ajustada às demandas da arte de seu tempo. A proposta consistia em uma espiral expansível, enterrada parcialmente no terreno, onde o visitante percorreria um circuito contínuo, guiado não por fachadas, mas por uma experiência interna, imersiva e fluida. Segundo o arquiteto:

O museu não tem fachada; o visitante nunca verá fachadas; ele somente verá o interior do museu. (...) O museu é expansível à vontade: sua planta é uma espiral; verdadeira forma de crescimento harmoniosa e regular (LE CORBUSIER *apud* KIEFER, 2000, p. 18).

A concepção do espaço museológico como percurso contínuo influenciou diretamente outras obras paradigmáticas, como o Museu Guggenheim de Nova York, projetado por Frank Lloyd Wright e inaugurado em 1959. Aqui, o grande vão central integra os diferentes níveis da exposição, permitindo uma leitura simultânea das obras e da espacialidade arquitetônica — solução que remete, ainda, ao Altes Museum, projetado por Schinkel e construído em 1830 em Berlim, mas com uma abordagem moderna, fluida e icônica.

Esse protagonismo formal ganha contornos ainda mais expressivos com o Guggenheim de Bilbao (1997), de Frank Gehry, cujo impacto urbano e midiático inaugurou uma nova era de “museus-marco”. A arquitetura passa a ser um ativo simbólico e econômico, capaz de transformar cidades inteiras em destinos culturais. Desde então, os museus incorporam em seus programas espaços como lojas, auditórios e áreas de contemplação, compondo um roteiro de experiência cultural que ultrapassa o âmbito estritamente expositivo.

## **O MUSEU IBERÊ CAMARGO E A POÉTICA ARQUITETÔNICA DE ALVARO SIZA**

O Museu Iberê Camargo, inaugurado em 2008 em Porto Alegre, é fruto de um desejo manifestado ainda em vida pelo artista que lhe dá nome: criar um espaço de salvaguarda e difusão de sua obra, ao mesmo tempo em que se fomentasse o debate sobre a arte contemporânea na cidade. A Fundação Iberê Camargo, criada em 1995 por Maria Coussirat Camargo, sua esposa, transformou esse desejo em missão institucional, reunindo acervo, articulando atividades culturais e conduzindo a construção da sede definitiva do museu.

A escolha de Álvaro Siza para o projeto não foi casual. Segundo Figueira *et al.* (2008), a decisão refletia o desejo da Fundação de contar com uma arquitetura de excelência, capaz de expressar a densidade simbólica e cultural da obra de Iberê Camargo, sem perder de vista os rigores técnicos e funcionais de um museu contemporâneo. O terreno, cedido pela prefeitura, localiza-se junto à orla do Guaíba, em uma antiga pedreira. A complexidade do sítio exigiu uma solução arquitetônica sensível, que fosse simultaneamente discreta em sua implantação e contundente em sua presença.

A obra reforça os princípios encontrados nos demais projetos de Siza: o enraizamento no lugar, o respeito à topografia e à paisagem, a busca por uma síntese entre rigor construtivo e liberdade formal. O memorial descritivo do projeto explicita essa abordagem: o edifício se organiza em quatro pavimentos, com salas expositivas que orbitam um átrio central, iluminado naturalmente por uma zenital e aberturas

nas superfícies curvas da fachada norte. A distribuição dos espaços privilegia a flexibilidade — não há distinção fixa entre exposições permanentes e temporárias — e a experiência do visitante é mediada por rampas contínuas, internas e externas, que conectam os pavimentos de forma fluida e contemplativa.

Incluem ainda um sistema de rampas [...] cujo desenvolvimento se processa em parte no interior do espaço do átrio e em parte no exterior, constituindo galerias que rodeiam o volume do edifício, abertas pontualmente sobre a belíssima paisagem (SIZA *apud* FIGUEIRA *et al.*, 2008, p. 40).

A materialidade do edifício, em concreto branco aparente, e a ausência de ornamentos evidenciam uma austeridade que remete à tradição moderna, mas que se distancia dos dogmas do Movimento Moderno ao assumir a contingência do lugar e a imprevisibilidade da experiência como motores do projeto. A ambiguidade entre o monumental e o doméstico, o público e o íntimo, o opaco e o transparente, configura um espaço onde os sentidos se ativam na fruição arquitetônica.

### **Álvaro Siza e a experiência da arquitetura**

Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira (n. 1933), formado na Escola Superior de Belas Artes do Porto, é uma das figuras centrais da arquitetura contemporânea. Sua obra, extensa e reconhecida mundialmente, é marcada pela atenção ao lugar, pelo diálogo com a tradição e pela recusa de fórmulas tipológicas. Em sua prática, cada projeto é uma resposta específica, uma construção progressiva de sentido a partir da escuta do contexto — físico, social, histórico e cultural.

Desde seus primeiros projetos, como a Casa de Chá da Boa Nova (1958–63), a arquitetura de Siza revela uma delicada relação entre o objeto construído e o entorno. A obra não se impõe, mas se insere, traduzindo topografia, luz, materiais e memórias. Como observa Moneo (2008), Siza trabalha com a contingência e com a incerteza: não há método rígido, mas sim um processo de descoberta, no qual a arquitetura emerge da realidade que a circunscreve.

A tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos. Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos,

compromissos, mestiçagens, transformação (SIZA apud MONEO, 2008, p. 191).

Essa atitude diante da arquitetura — simultaneamente rigorosa e aberta — encontra expressão notável em projetos como as Piscinas de Marés (1966), o Banco Pinto & Sotto Mayor (1974) e o próprio Museu Iberê Camargo. Neles, a espacialidade se constrói pela experiência sensorial e pela surpresa: rampas, escadas, vãos, luzes e sombras compõem uma coreografia da percepção. O espaço se revela no tempo da fruição, mais do que no olhar analítico dos desenhos técnicos. A arquitetura não é um gesto absoluto, mas um processo de escavação poética do real.

Segundo Moneo (2008) é possível reconhecer em sua obra um aprendizado acumulado, um vocabulário silencioso que atravessa os anos, como se cada projeto ensinasse algo ao seguinte. Como o próprio Siza observa:

A espontaneidade não cai do céu; ela é, de fato, uma montagem de informações e conhecimentos, conscientes ou subconscientes. Cada experiência projetual é acumulada e vai fazer parte da solução seguinte (SIZA apud ZAERA-POLO, 2015, p. 147).

O Museu Iberê Camargo, nesse sentido, pode ser lido como a síntese de uma trajetória que combina sensibilidade fenomenológica e rigor técnico, tradição e invenção, intuição e análise.

## **APRENSÃO FENOMENOLÓGICA DO ESPAÇO: UNIDADES DE ANÁLISE E EXPERIÊNCIA**

As unidades de análise foram definidas a partir de uma síntese comparativa de referenciais teóricos sobre princípios projetuais capazes de gerar atmosferas arquitetônicas e utilizadas como ferramenta para a apreensão do espaço edificado. O processo articulou as contribuições de Peter Zumthor, em *Atmosferas* (2006), que destaca elementos como materialidade em relação ao corpo, luz, som, escala e percurso; de Natalia Bula (2015), que, a partir de McCarter e Pallasmaa, organizou categorias como lugar, tempo, matéria, silêncio, memória e paisagem; e de Leila Guilhermino (2015), que identificou em Zumthor princípios recorrentes como vínculo com o lugar, tectônica, iluminação poética e percurso como construtor de sentido. A

comparação e compilação dessas abordagens resultou em quatro unidades aplicadas ao estudo de caso: (i) conexão com o contexto físico e cultural — vínculo com lugar, memória, paisagem e gradação de privacidade; (ii) comunicação do objeto com o indivíduo — diálogo entre forma, técnica, escala e percepção; (iii) corpo e espaço — apreensão da materialidade pelos sentidos (tato, som, luz, temperatura); e (iv) tempo no espaço — movimento, percurso e contrastes na vivência arquitetônica.

A coleta de dados se baseou em um protocolo fenomenológico, elaborado para direcionar a percepção e a análise da obra a partir dessas unidades. Diferentemente de uma abordagem de “olhar neutro”, reconheceu-se que os pesquisadores já tinham contato prévio com o projeto, textos críticos e referências gráficas, além de sua formação arquitetônica, o que inevitavelmente condiciona a leitura. O objetivo, portanto, não era simular a percepção leiga, mas descrever a experiência espacial vivida em diálogo com o repertório teórico e projetual.

O levantamento empírico ocorreu em dois dias de visita ao Museu Iberê Camargo, em fevereiro de 2019, sempre no percurso obrigatório do visitante. No primeiro dia, ensolarado e quente, iniciamos o percurso a pé pela Avenida Padre Cacique, no sentido contrário ao fluxo dos automóveis, permitindo uma aproximação gradual da volumetria do edifício. Cada pesquisador percorreu individualmente o trajeto com foco nas unidades de análise. Nossa experiência foi registrada por meio de fotografias, anotações e desenhos sobrepostos, à semelhança da estratégia projetual do próprio Siza. Assim buscamos reproduzir a visão periférica e o dinamismo do olhar em movimento.

No segundo dia, nublado e mais ameno, o percurso foi repetido em uma exploração mais livre, sem a necessidade de registro fotográfico, permitindo uma imersão mais espontânea na experiência do espaço. Começamos a visita diretamente na entrada principal do museu, permitindo observar os efeitos da ambiência sem a mediação da caminhada prévia. Em ambos os casos, as impressões foram transcritas ao final do dia, sem trocas entre os pesquisadores, para preservar a autonomia das percepções.

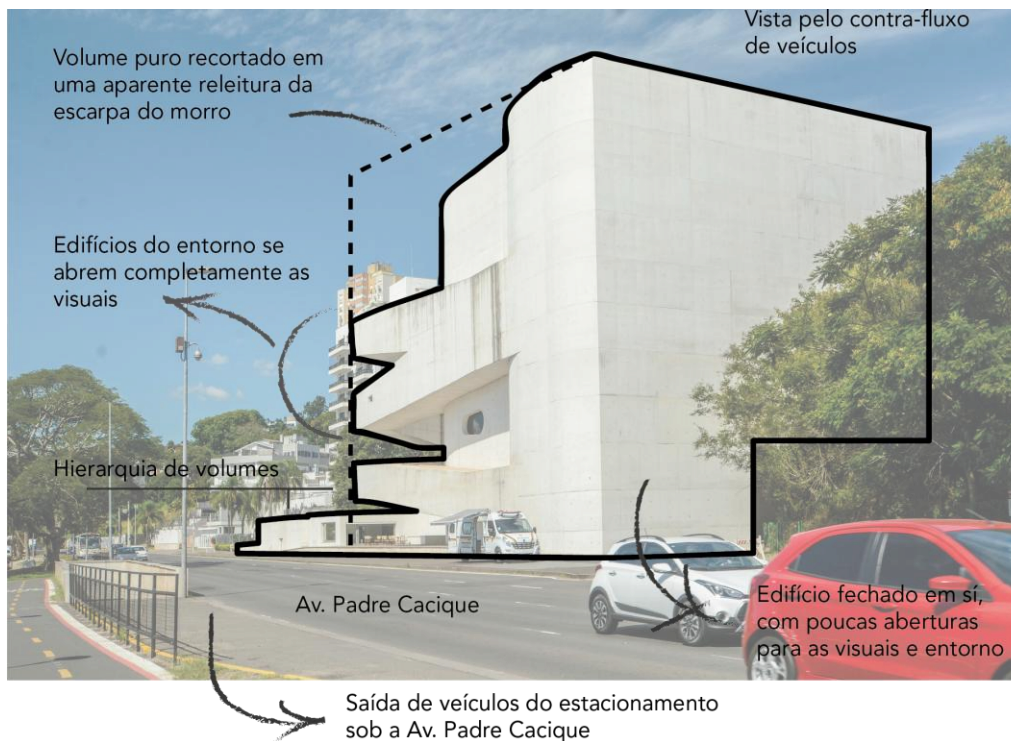
Esse protocolo buscou captar a atmosfera do edifício no tempo do percurso — como o corpo apreende a arquitetura em movimento, como os sentidos são acionados e

como o espaço se constrói fenomenologicamente na relação entre expectativa, percepção e memória. As descrições resultantes, organizadas em linguagem escrita e visual, foram posteriormente confrontadas com os referenciais teóricos, de modo a verificar em que medida as estratégias projetuais identificadas correspondiam às atmosferas efetivamente vivenciadas.

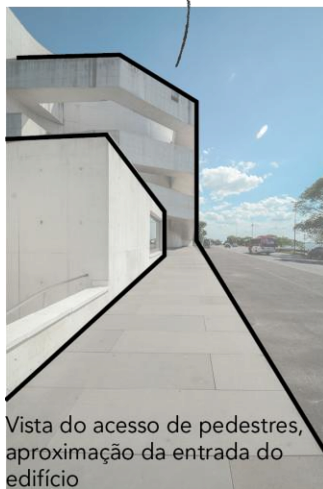
### **Descrição arquitetônica experienciada**

Embora o edifício dialogue com a topografia do terreno — uma escarpa remanescente de pedreira — por meio de sua volumetria curvilínea e da materialidade em concreto, sua relação com o entorno urbano é restrita (figura 01). Diferente de museus como o MASP, que se abrem à cidade através de espaços públicos, o Museu Iberê Camargo adota uma configuração introspectiva, quase monástica.

Ainda assim, seu vocabulário formal dialoga com referências da arquitetura brasileira, como as rampas do SESC Pompeia (Lina Bo Bardi), a *promenade architecturale* de Niemeyer e outras obras que exploram passarelas e curvas em concreto. Essa familiaridade estabelece uma ponte cultural com o imaginário arquitetônico nacional e ameniza a estranheza inicial de sua presença escultórica.



Contraste entre a impressão de pureza das formas e a leve obliquidade das linhas e curvas das paredes



Aparência de um volume puro recortado por curvas de níveis; o volume construído em contraste e diálogo com a encosta do morro

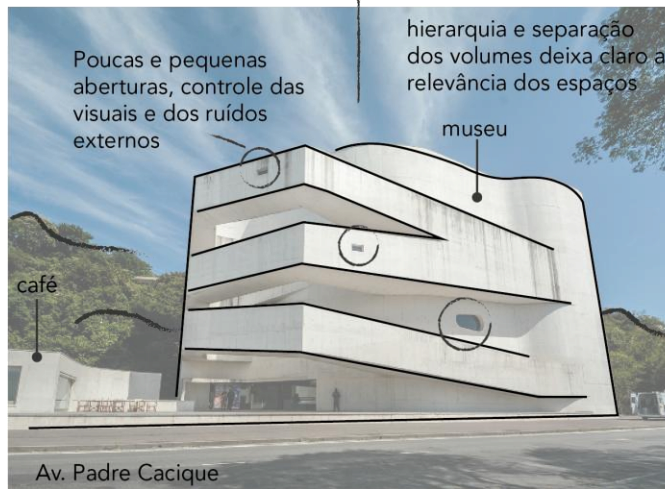


Figura 1, 2 e 3- Esquema de aproximação do Museu. Fonte: Acervo dos autores.

A forma externa — opaca, densa e curvilínea — pode causar estranhamento ou opressão. Sua estética não busca transparência ou leveza, mas sim solidez e

introspecção. Apesar disso, os encaixes precisos, o rigor construtivo e a singularidade da forma despertam curiosidade, convidando o visitante à aproximação (figura 2 e 3).



Janelas das rampas com visuais emolduradas pelas rampas externas ao edifício.

Variações de alturas (sob as rampas, no atrio externo e sob a marquise de entrada) funcionam atraindo o usuário do passeio para o átrio e deste para a entrada.



Figura 4, 5, 6 e 7- Esquema de aproximação do edifício. FONTE: Acervo dos autores.

A entrada é discreta: uma abertura lateral em um átrio descoberto (figura 5). Nada remete ao que se espera de um museu. Ao atravessá-la, a simplicidade se mantém (figura 8 e 9): poucos materiais, um alto átrio coberto e, ainda assim, sem clareza imediata de percurso.



Marcação da entrada se dá pelas transições de materiais e pelas linhas de chamada da parede da escada. Porém, os funcionários avisam que o trajeto sugerido pelo arquiteto Alvaro Siza é pelo elevador com descida pelas rampas, já que a finalização do percurso pela rampa está próxima ao acesso principal, o que intuitivamente nos conduz a subir diretamente pelas rampas, ignorando o elevador aos fundos.



Figura 8, 9 e 10- Esquema do hall do Museu. FONTE: Acervo dos autores.

A ascensão por elevador funciona como transição abrupta. Ao sair da cabine, o visitante é projetado diretamente no último pavimento e surpreendido por uma vista quase natural (figura 11): a luz zenital e a curva da parede criam um espaço de permanência e contemplação.



Vista ao sair do elevador: pé direito inicialmente baixo se amplia, o caminho emoldurado pela curva externa aflui em direção a um remanso, onde é possível admirar a claraboia e o átrio interno. O ambiente interno construído se vale da curva da fachada e da iluminação natural para gerar sensação de etereidade.

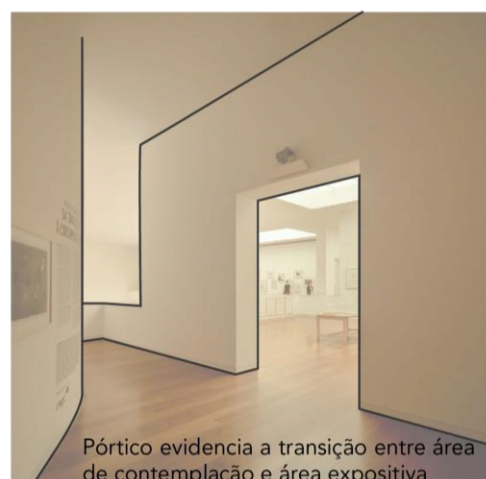


Figura 11, 12 e 13- Esquemas com imagens do início do percurso. FONTE: Acervo dos autores.

Logo depois, surge o primeiro espaço expositivo, separado do seguinte por um pórtico que marca a passagem e organiza a narrativa curatorial (figura 14). A seguir, um corredor escuro conduz pela curiosidade: na penumbra, o olhar é atraído por uma claraboia que se torna ponto de referência, estruturando o percurso de forma calculada.



Área de exposições pura, simples e subdividida em nichos, que facilitam a curadoria das obras.

Acesso as rampas e acesso a escada de incêndio. A curiosidade de descobrir o que está no final do corredor leva ao inicio da rampa.

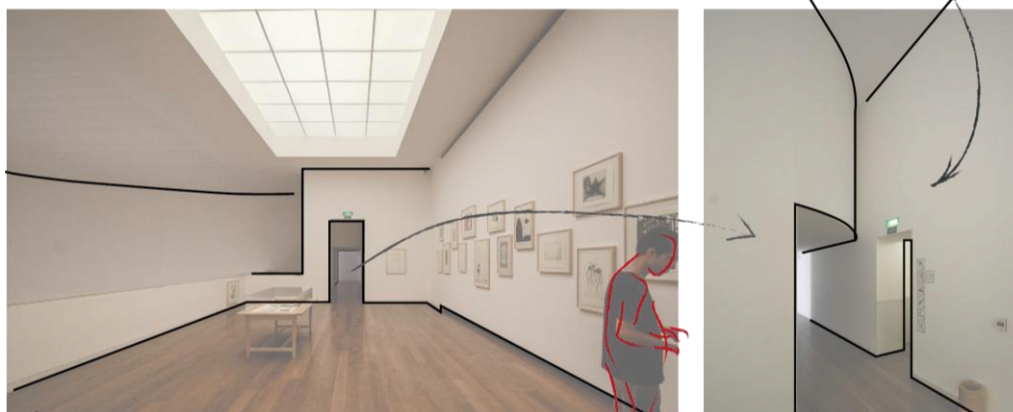


Figura 14, 15 e 16 Esquemas, quarto pavimento. FONTE: Acervo dos autores.

A condução do visitante se dá pela ativação do interesse, explorado como recurso espacial. O arquiteto adota a estratégia inusitada de inserir um corredor escuro (figura 17), onde a ausência de referências visuais imediatas intensifica a percepção da luz. Ao penetrar nesse espaço em penumbra, o olhar é direcionado a um ponto focal luminoso – uma claraboia –, que atua como marcador rítmico do percurso. Sob esse feixe, emerge o próximo ponto de atração (figura 20), organizando estrategicamente a sequência experiencial.

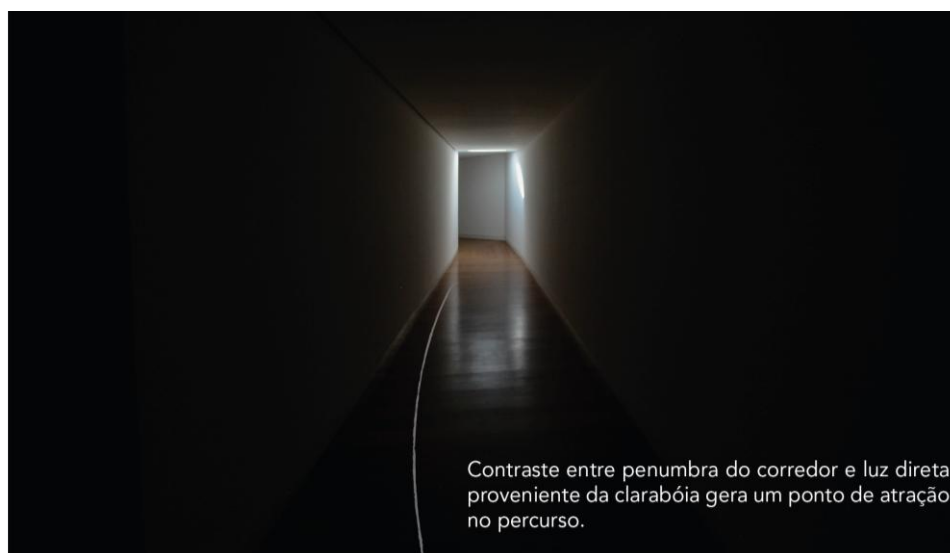


Figura 17, 18, 19 e 20 -Esquemas rampas do pavimento quarto para o terceiro. FONTE: autores

A partir daí, as rampas revelam-se como elementos condutores da experiência: marcam o tempo de fruição, instigam a curiosidade e convidam ao deslocamento contínuo. O percurso proposto pela arquitetura, com ascensão por elevador e descida pelas rampas, induz uma narrativa espacial com ritmo próprio.

As janelas dispostas ao longo das rampas são pequenas e pontuais. Elas não oferecem uma abertura contínua, mas, ao contrário, recortam fragmentos específicos da paisagem externa (figura 21). Esse enquadramento restrito atua quase como uma suspensão no percurso: ao atravessar corredores predominantemente escuros, o visitante encontra, de repente, uma fenda de luz que detém o olhar e cria uma inflexão no tempo da experiência. Diferentemente de uma fachada inteiramente envidraçada — que, embora pudesse oferecer uma vista ampla e permanente, tenderia a diluir a força da percepção —, aqui a paisagem se torna rara e, portanto, elevada em sua potência expressiva.

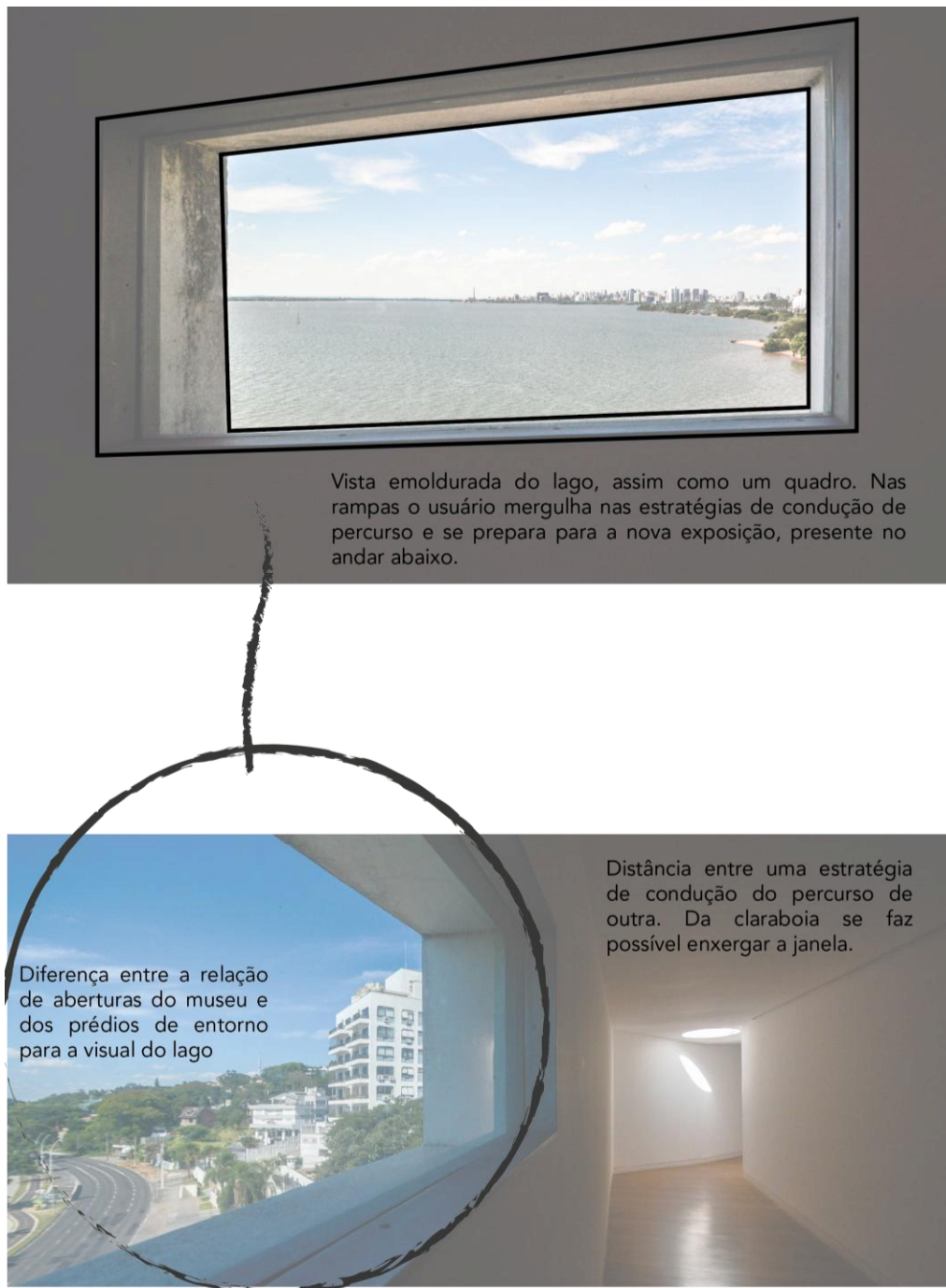


Figura 21 e 22 estratégias de condução dos usuários. FONTE: Acervo dos autores.

As rampas, com variações sutis de largura (figura 23) e aberturas pontuais para o exterior, funcionam como interlúdios contemplativos entre os momentos de maior concentração visual nas salas expositivas.

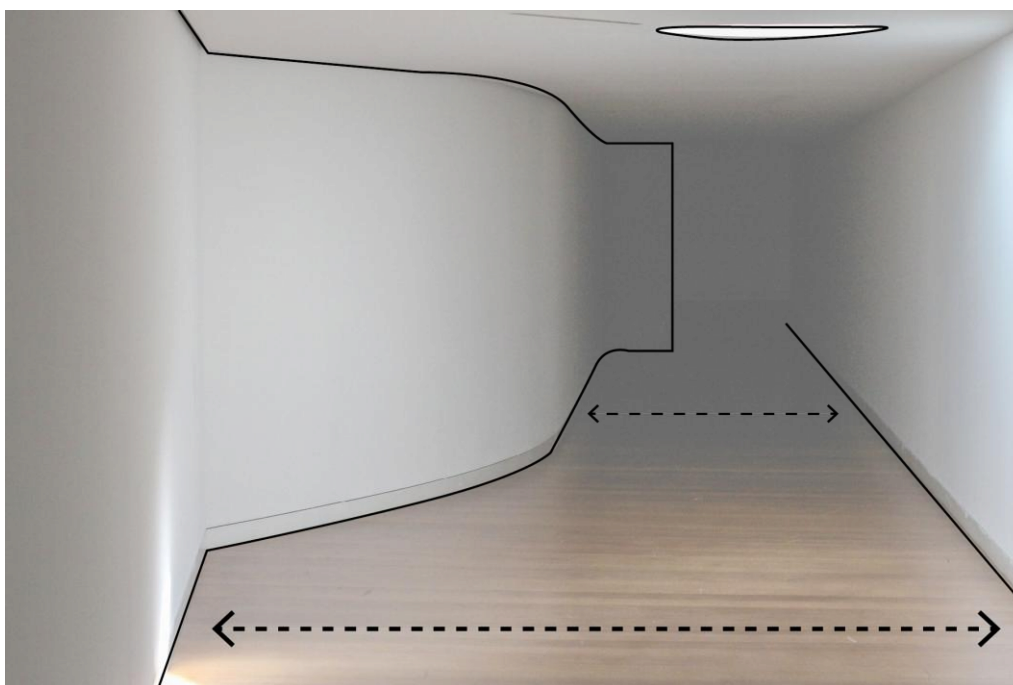
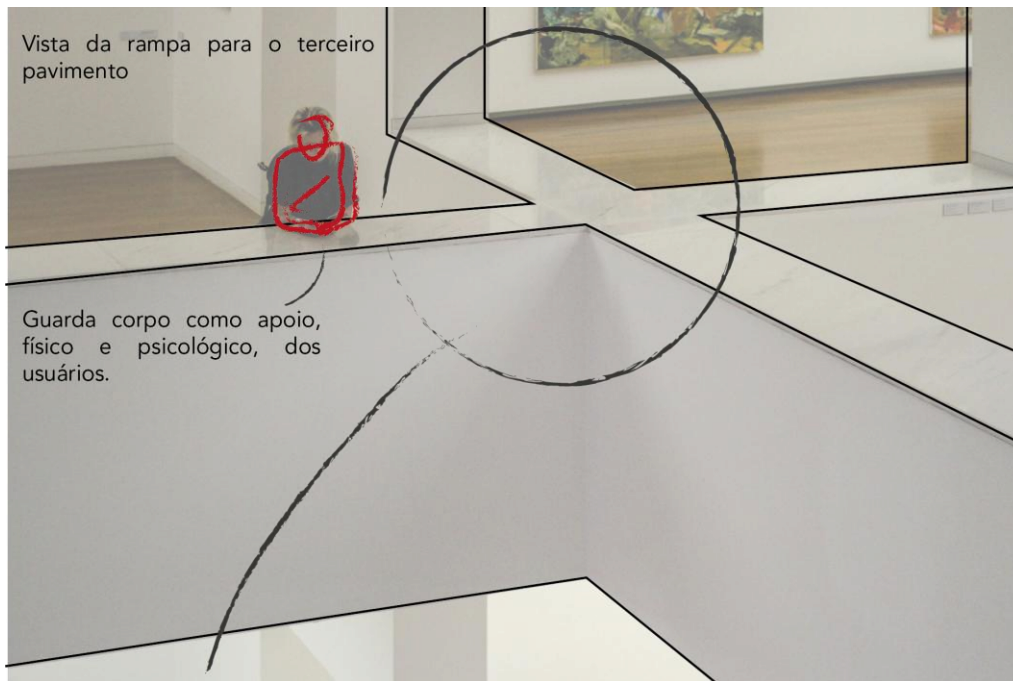


Figura 23- Esquema da rampa do quarto para o terceiro pavimento. Fonte: Autores.

O átrio se revela como um elemento de integração entre duas dimensões distintas da experiência arquitetônica: de um lado, as rampas, com seu percurso imersivo; de outro, as salas expositivas, voltadas à apreensão didática das obras. Nesse papel mediador, o espaço do átrio suaviza a transição. Suas janelas, mais amplas do que as encontradas nas rampas, oferecem vistas generosas da paisagem (figura 26), funcionando como uma pausa deliberada, um intervalo de contemplação antes do mergulho no universo das exposições.

Enquanto o trajeto pelas rampas induz a um deslocamento mais célere, quase inevitável, guiado pela alternância de escuridão e pontos focais luminosos, o átrio se abre como um espaço de respiro. Nele, o visitante não sente a pressão de um caminho necessário, mas é convidado a deter-se, a reconhecer o edifício e a paisagem ao redor, preparando-se para a experiência seguinte.



Ainda em um espaço unificado são criados nichos espaciais, dividindo as exposições, mas ainda mantendo a unidade arquitetônica.

Dinâmica espacial da rampa, vistas diversas e variações no percurso.

Janela com vista externa

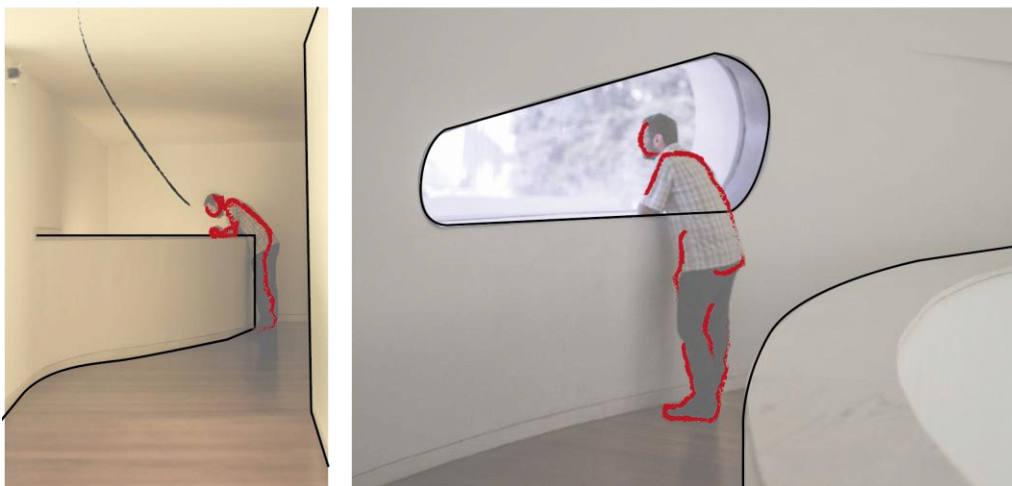


Figura 24,25 e 26 - Detalhes das inflexões espaciais. FONTE: Acervo dos autores

O trabalho com a luz é o elemento que estabelece a cadência do percurso. Nas rampas, a penumbra é quebrada por pontos luminosos que interrompem a escuridão, conduzindo o visitante a uma imersão gradual na experiência

arquitetônica. Esses momentos de clareza tornam-se marcos no deslocamento, preparando o corpo e a percepção até que, de repente, o percurso se abre no átrio. Ali, banhado pela luz natural que desce do alto e filtrado pelas curvas externas da fachada, o espaço assume uma atmosfera que remete mais a uma paisagem natural do que a uma construção arquitetônica: uma espécie de fenda ou clareira, onde o visitante se reinsere no museu e retoma a consciência do edifício. É nesse instante de transição que se anuncia um novo pavimento expositivo.

Ao ingressar na sala de exposição, a experiência muda de chave. O visitante abandona o caráter dramático e sensorial das rampas e do átrio, encontrando um ambiente calibrado para a contemplação da arte. A iluminação, predominantemente artificial, é tão sutil que se confunde com a ideia de uma claraboia difusa. Nesse contraste, a arquitetura se recolhe: o espaço torna-se quase neutro, um suporte silencioso que permite a plena imersão nas obras, ao mesmo tempo em que carrega consigo o eco da experiência arquitetônica anterior (figura 27). Os nichos de chegada e saída dos pavimentos sinalizam mudanças de atmosfera e funcionam como pausas sensíveis no percurso.

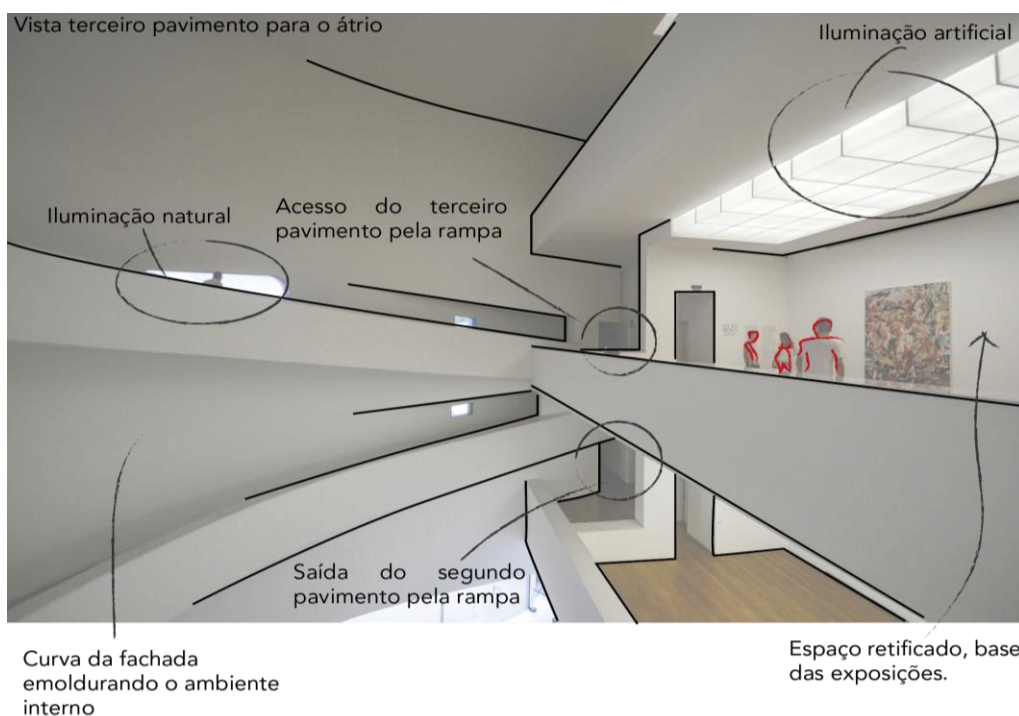


Figura 27- Esquema terceiro pavimento. FONTE: Acervo dos autores

Ao descer pelas rampas em direção aos pavimentos inferiores, a experiência espacial se transforma gradualmente. As rampas passam a se entrelaçar com o átrio, criando uma sensação de convergência que intensifica a percepção do espaço central. Se, nos níveis superiores, as aberturas se voltavam majoritariamente para o exterior — enquadrando paisagens e trazendo o horizonte para dentro do edifício —, nos níveis mais baixos o percurso ganha outra dimensão: o edifício começa a se autoexplicar (figura 28 e 29). As janelas, agora voltadas não apenas para fora, mas também para dentro, emolduram fragmentos da própria arquitetura, revelando suas curvas, cortes e sobreposições. Essa mudança do olhar para a paisagem externa ao olhar para a construção em si reforça a noção de que o museu é, ao mesmo tempo, cenário e objeto de contemplação.

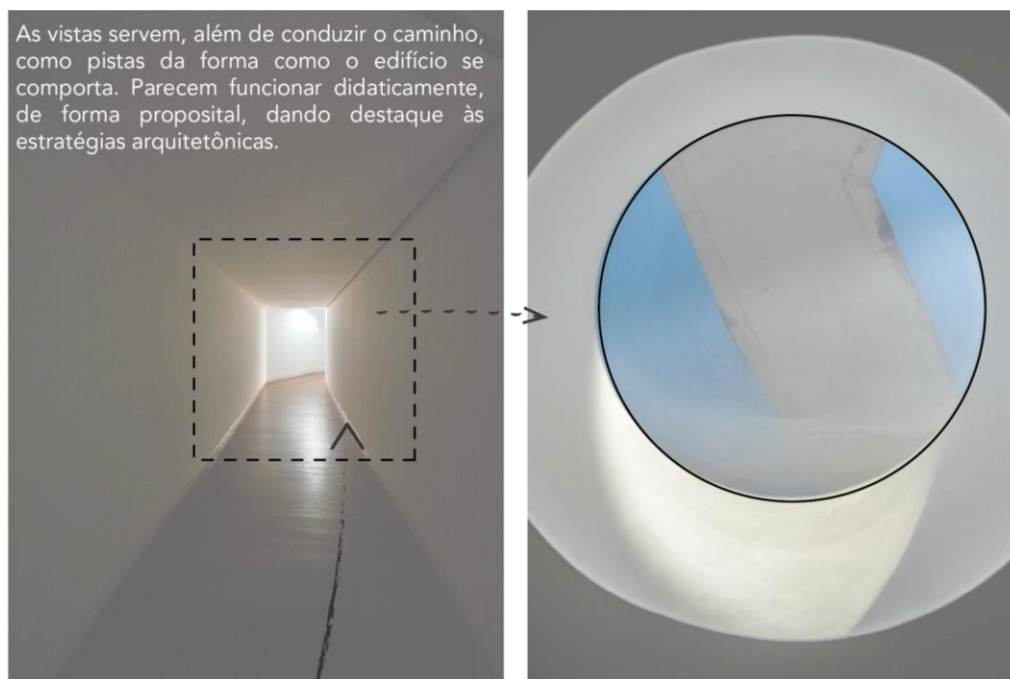
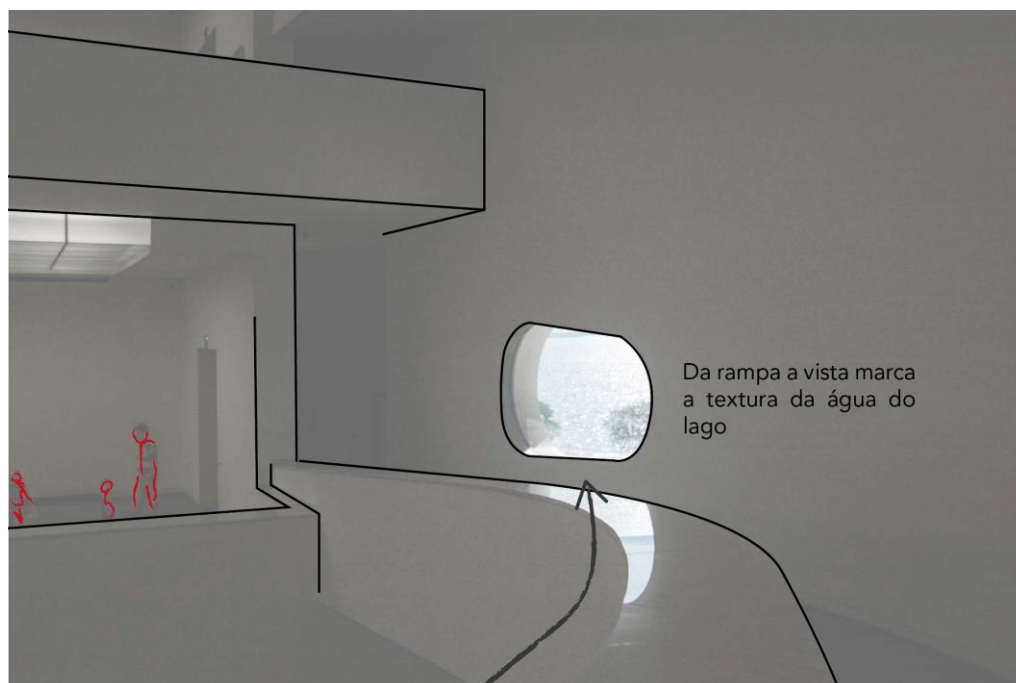


Figura 28 e 29- Detalhes das estratégias espaciais nas rampas. FONTE: Acervo dos autores.

No segundo pavimento — o último antes do térreo —, o percurso encontra sua síntese. Uma grande janela (figura 30 e 31), visível da sala expositiva, reforça a sensação de conclusão. Diferente dos níveis anteriores, não há nicho de entrada: a rampa conduz diretamente ao interior (figura 32), integrando rampas, átrio e exposição em uma totalidade coesa.



O ambiente parece uma mistura de espaço construído com ambiente natural, já que as dinâmicas espaciais e a suavidade das formas são tão precisas e tão complexas que não parecem fruto de projeto.

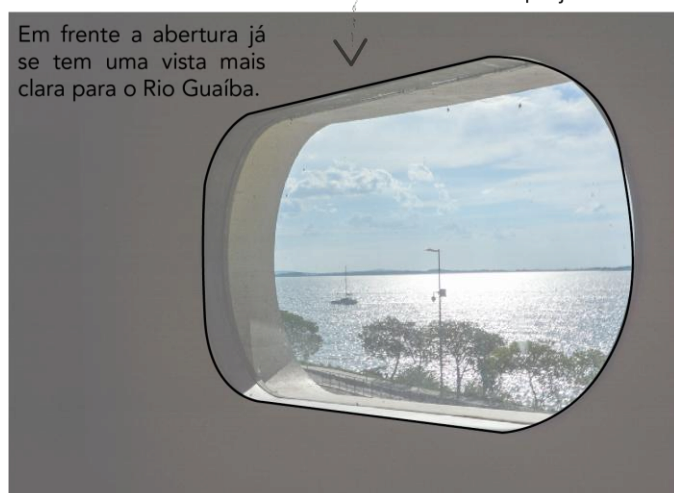


Figura 30, 31 e 32- Esquemas de chegada no segundo pavimento pela rampa. FONTE: autores.

Durante as visitas, foi possível observar que os usuários, mesmo sem consciência crítica, detêm-se intuitivamente em pontos específicos (figura 34) — como as

aberturas das rampas ou o centro do átrio — para contemplar ou fotografar, confirmando a força da condução espacial.



Figura 33 e 34—Esquema pontos específicos do trajeto, rampa final. Fonte: autores.

O átrio (figura 35), espaço central e vertical, atua como eixo de unificação perceptiva, conectando visualmente todos os pavimentos e reforçando a coerência entre interior e exterior.

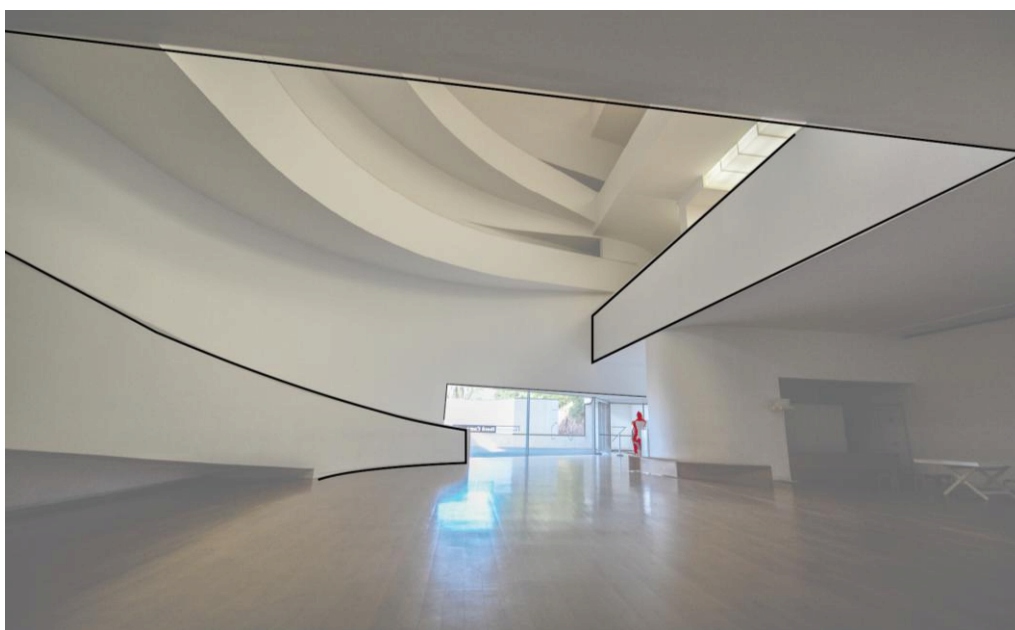


Figura 35—Atrio. Fonte: Acervo dos autores

A experiência corporal no Museu Iberê Camargo é marcada por uma coreografia sensível entre luz, matéria, som e temperatura. A iluminação natural, filtrada pela zenital e aberturas cuidadosamente dispostas, atua como elemento emocional, criando atmosferas diversas ao longo do percurso. A acústica preserva o som ambiente sem tornar-se ruidosa, permitindo uma percepção viva da presença dos outros sem comprometer a contemplação.

Os materiais são utilizados com precisão tátil e sensorial: o mármore dos guarda-corpos, o concreto bruto das superfícies externas, o gesso liso das paredes internas. Essa contenção e coerência material favorecem a imersão e evitam a dispersão sensorial. A temperatura ambiente é mantida dentro de limites confortáveis, sem excessos, reforçando a sensação de domínio atmosférico por parte do arquiteto.

Por fim, organizamos as observações das visitas a partir das quatro unidades de análise propostas:

(i) Conexão com o contexto físico e cultural – O Museu Iberê Camargo se revela de forma gradual a quem se aproxima pela orla: primeiro como um volume branco maciço e distinto, depois como um conjunto articulado de três blocos, em que os menores cumprem funções auxiliares e criam transição entre cidade, morro e edifício principal. A percepção externa varia conforme a luz — mais pesado sob o sol, mais neutro em dias nublados —, mas mantém sua expressividade. O acesso concentrado no hall térreo unifica a experiência de entrada, enquanto, no interior, a fluidez orgânica das rampas contrasta com a solidez das salas expositivas, numa dualidade que remete à encosta e ao lago vizinhos e, ao mesmo tempo, evoca referências da arquitetura brasileira reinterpretadas por Siza no concreto armado.

(ii) Comunicação do objeto com o indivíduo – Apesar de sua aparência monolítica e mineral, o museu revela, na aproximação, um detalhamento preciso de materiais que o torna envolvente. As rampas soltas e o átrio externo criam um espaço de transição, emoldurando o céu e preparando o visitante para a entrada. No interior, contrastes sutis — entre claro e escuro, estreito e amplo, baixo e alto — orientam a experiência, enquanto o pequeno elevador atua como dispositivo de inflexão sensorial. As salas expositivas mantêm rigor e neutralidade para acolher a arte, enquanto as rampas

concentram a dimensão mais sensível, com vistas emolduradas e percursos curvos que seduzem o visitante a seguir adiante. A comunicação se dá, assim, pela orquestração gradual de atmosferas, mais sugerida do que imposta.

(iii) Vivência corporal – A experiência no museu é guiada por contrastes: entradas baixas que se abrem em espaços amplos, trechos em penumbra interrompidos por feixes de luz, percursos estreitos que desembocam em vistas inesperadas. Os materiais — gesso, madeira, mármore e concreto — são contidos, mas táteis e delicados, transmitindo uma sensação de conforto. A luz, natural ou artificial, é cuidadosamente trabalhada para criar atmosferas, enquanto o som interno preserva um silêncio habitado, em contraste com o ruído da cidade. A temperatura, levemente aquecida, e até aromas discretos completam a experiência multissensorial. Nesse conjunto, o corpo se torna mediador ativo do espaço, compreendendo o edifício de forma gradual ao longo do percurso.

(iv) Tempo no espaço – O percurso organiza a experiência em ciclos que alternam imersão, pausa e retomada. Nas salas expositivas, o visitante concentra-se na arte; nas rampas, vive um passeio sensorial guiado por contrastes de luz, enquadramentos e mudanças de escala; nas aberturas, retoma contato com o exterior. Essa cadência — nicho inicial, espaço expositivo, nicho final e acesso à rampa — marca o ritmo humano de apreensão, oferecendo momentos de preparação, foco e reflexão. O elevador atua como atalho temporal, condensando a intensidade do percurso, enquanto o átrio, inicialmente discreto, ganha força a cada retorno, amarrando o edifício em uma totalidade compreensível. A sensação final é a de ter participado de uma experiência integral, semelhante a um espetáculo: mesmo conhecendo o roteiro, apenas a vivência permite alcançar a amarração emocional pretendida pelo arquiteto — evidenciando a intencionalidade sensível que sustenta o projeto.

## CONCLUSÃO

A reflexão fenomenológica sobre o Museu Iberê Camargo evidenciou como a arquitetura pode atuar como mediadora sensível entre corpo, espaço e cultura. A obra de Álvaro Siza demonstra que escolhas projetuais conscientes — como o uso

calculado da luz, a cadência entre rampas e salas, a densidade material e a articulação entre recolhimento e abertura — são capazes de construir atmosferas que induzem estados perceptivos e emocionais específicos. Essa coreografia espacial organiza a experiência do visitante como narrativa, em que cada contraste contribui para a ampliação do sentido expositivo. Organização esta que não apenas potencializa a fruição das exposições, mas afirma a própria arquitetura como obra estética e educacional, revelando a intenção projetual de Álvaro Siza: produzir um edifício que sirva ao conteúdo sem eclipsá-lo, mas que também se afirme como lugar dotado de sentido.

O método adotado, ancorado na fenomenologia e articulado às contribuições da psicologia ambiental, revelou-se eficaz para identificar e interpretar tais estratégias. O protocolo de visitas *in loco*, apoiado em registros escritos, gráficos e fotográficos, confirmou a recorrência das percepções e mostrou que é possível, ainda na fase de projeto, antever atmosferas a partir da manipulação intencional dos elementos arquitetônicos. Esse resultado valida a pertinência da abordagem fenomenológica não apenas como recurso analítico, mas também como instrumento de projeto.

Ao evitar o espetáculo midiático e privilegiar a economia formal, o rigor construtivo, e espaços sensíveis, o Museu Iberê Camargo transcende a função de recipiente de obras: torna-se lugar de memória, contemplação e educação sensível. Ele sintetiza a tradição e a inovação, o rigor técnico e a poética do espaço, confirmando a arquitetura como prática capaz de produzir significados culturais e de ampliar a experiência humana para além da materialidade do objeto construído.

## ANEXOS

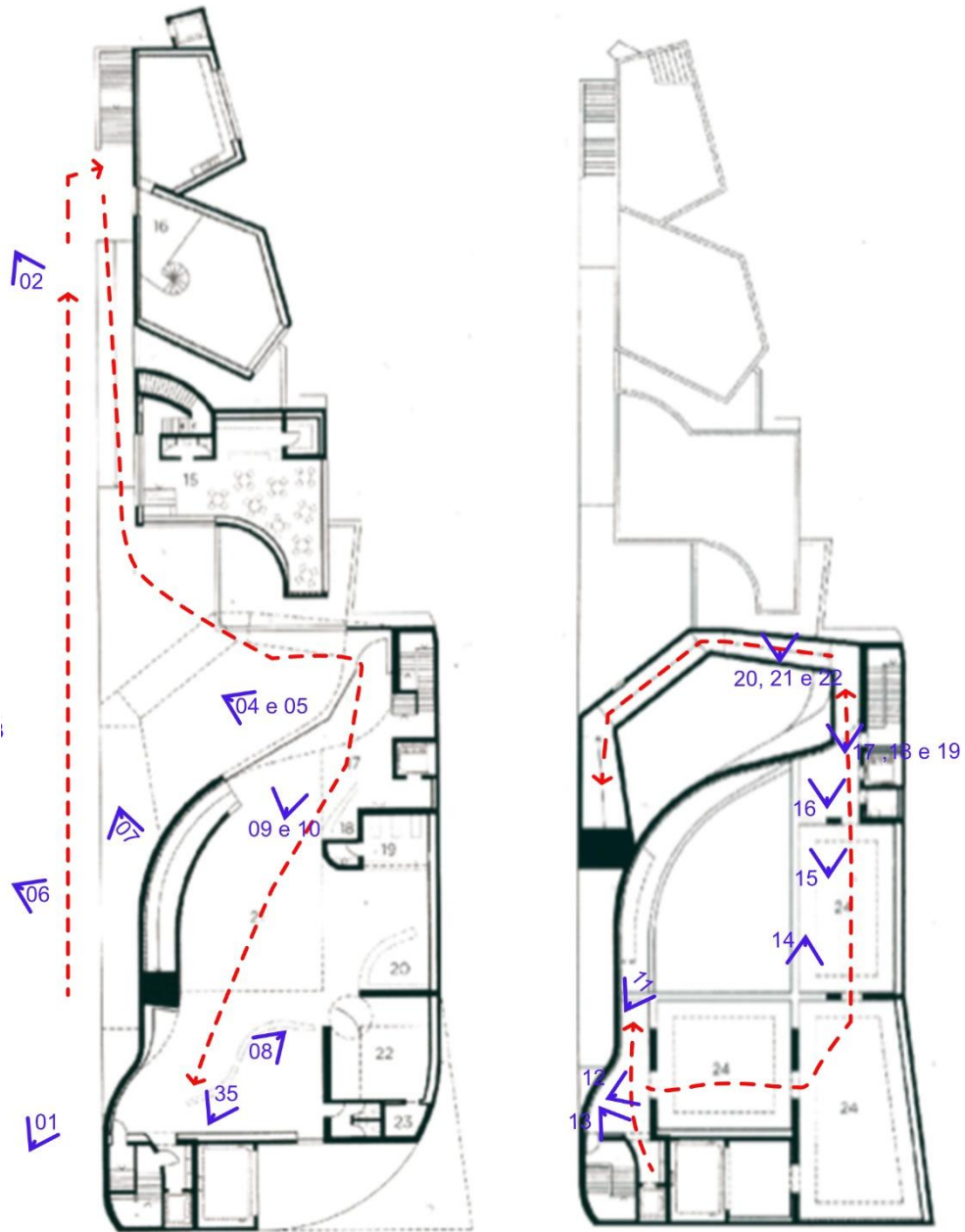


Figura 36- Desenho técnico Museu Iberê Camargo, planta do percurso e marcação as fotos. Plana baixa térreo e quarto pavimento (esquerda para direita). Fonte: FIGUEIRA (2008).  
Elaboração: Autora.

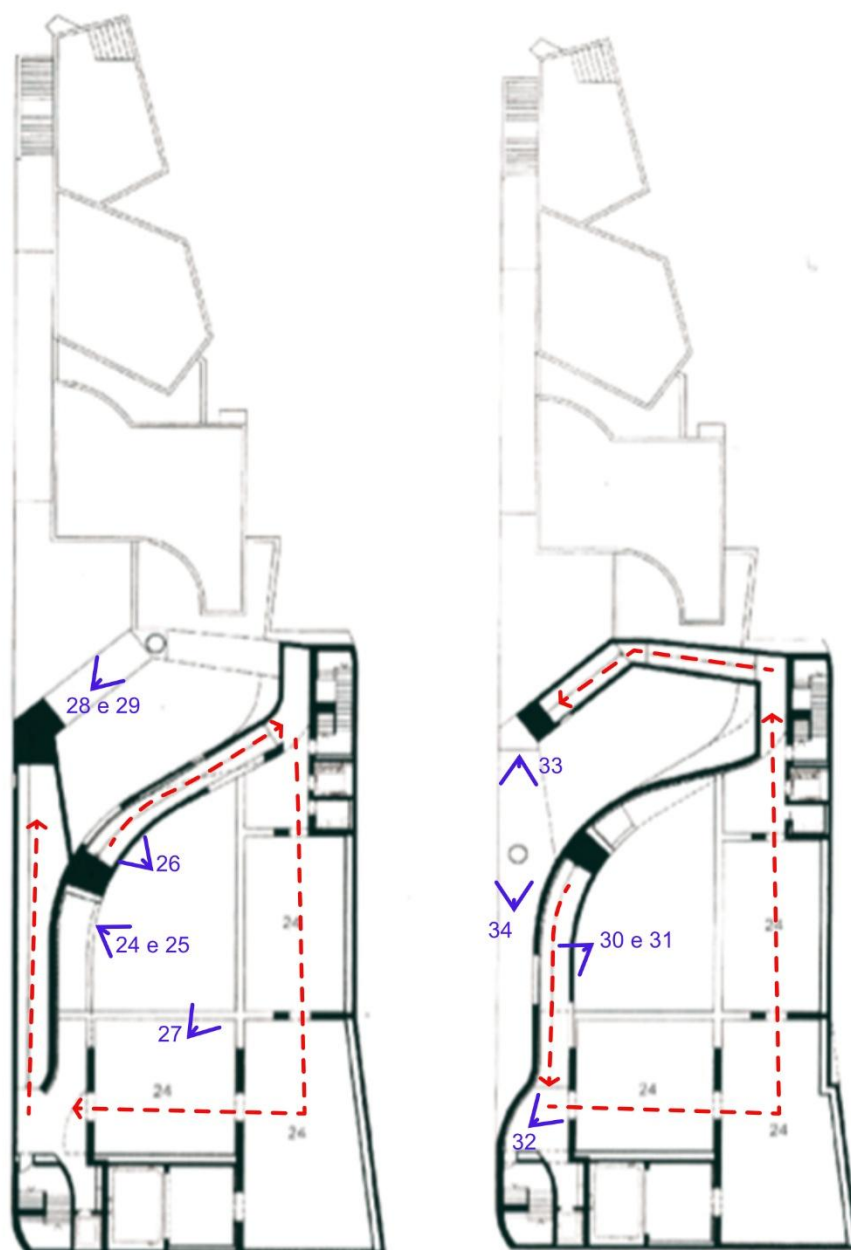


Figura 37- Desenho técnico Museu Iberê Camargo, planta do percurso e marcação as fotos. Plana baixa terceiro e segundo pavimento (esquerda para direita).. Fonte: FIGUEIRA (2008).  
Elaboração: Autora.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- BÖHME, Gernot. Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. Thesis Eleven, n. 36, p. 113-126, 1993.
- BULA, Natalia Nakadomari. Arquitetura e fenomenologia: qualidades sensíveis e o processo de projeto. 2015. 235 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- FIGUEIRA, Jorge; FRAMPTON, Kenneth; KIEFER, Flávio; CANAL, José; SEGRE, Roberto. Fundação Iberê Camargo - Álvaro Siza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- GRIFFERO, Tonino. Architectural affordances: the atmospheric authority of spaces. In: TIDWELL, Philip (a cura di). Architecture and atmosphere. Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2014. p. 15-47.
- GUILHERMINO, Leila Araújo. Atmosferas arquitetônicas: projeto e percepção na obra de Peter Zumthor. 2015. 213 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.
- KIEFER, Flávio. Arquitetura de museus. Arqtexto, Porto Alegre: Departamento de Arquitetura, UFRGS, v. 1, n. 1, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. Tradução: Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- PALLASMAA, Juhani. The eyes of the skin: architecture and the senses. 3. ed. London: Wiley-Academy Editions, 2007 [1996].
- SHIRAZI, M. Reza. Towards an Articulated Phenomenological Interpretation of Architecture: Phenomenal Phenomenology. London: Routledge, 2014.
- ZAERA-POLO, Alejandro. Arquitetura em diálogo: Alejandro Zaera-Polo. Tradução: Cristina Fino; Cid Knipel. Apresentação e organização: Martin Corullon. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- ZUMTHOR, Peter. Atmosferas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

## Fontes eletrônicas e sites

- SCHMID, Aloísio Leoni. Conforto como atmosfera: uma exploração da literatura sobre base da psicologia ambiental e da fenomenologia. Arqtextos, São Paulo, ano 18, n. 214.00, Vitruvius, mar. 2018. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/18.214/6930>. Acesso em: 23 set. 2025.



# **Marianne Nassuno: a linha e a tonalidade do des-aparecer**

***Marianne Nassuno:  
la línea y la tonalidad del des-aparecer***

***Marianne Nassuno:  
the line and the tonality of dis-appearing***

***Yasmin Mota Nascimento***

*Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Brasil.  
221016741@aluno.unb.br, yasminascimentomot@gmail.com.*

## Resumo

Este trabalho discute O Novo Ciclo de Exposições da Casa da Cultura da América Latina (CAL) que, na ausência de um museu universitário artístico formalizado, atua como centro de difusão cultural da Universidade de Brasília (UnB). O estudo foca na relevância desse ciclo por sua capacidade de promover interseções entre artistas, músicos e pesquisadores, refletindo um modelo de produção cultural transversal e colaborativo. A análise desse novo projeto concentra-se na exposição ***Aquilo que Des-Aparece***, da artista Marianne Nassuno (2025), cujas obras, para além do valor estético, suscitam reflexões sobre estereótipos corporais, saturação imagética e desigualdades sociais. A presença de Nassuno na CAL reafirma o espaço como um polo de produção crítica, marcado por densidade conceitual, profundidade teórica e interlocução crítica com as problemáticas socioculturais contemporâneas.

**Palavras-Chave:** Marianne Nassuno. Casa da Cultura da América Latina. Arte contemporânea brasileira.

## Resumen

Este trabajo analiza el Nuevo Ciclo de Exposiciones de la Casa da Cultura da América Latina (Casa de la Cultura de América Latina–CAL), que, en ausencia de un museo universitario de arte formal, funciona como centro de difusión cultural de la Universidade de Brasília (Universidad de Brasília – UnB). El estudio se centra en la relevancia de este ciclo por su capacidad para promover intersecciones entre artistas, músicos e investigadores, lo que refleja un modelo de producción cultural transversal y colaborativo. El análisis de este nuevo proyecto se enfoca en la exposición ***Aquilo que Des-Aparece (Aquello que Des-Aparece)***, de la artista Marianne Nassuno (2025), cuyas obras, más allá de su valor estético, invitan a la reflexión sobre los estereotipos corporales, la saturación de imágenes y las desigualdades sociales. La presencia de Nassuno en la Casa da Cultura da América Latina reafirma este espacio como un núcleo de producción crítica, caracterizado por su densidad conceptual, su profundidad teórica y su compromiso crítico con las problemáticas socioculturales contemporáneas.

**Palavras-Clave:** Marianne Nassuno. Casa de la Cultura de América Latina. Arte contemporáneo de Brasília.

## Abstract

This paper discusses the New Exhibition Cycle of the Casa da Cultura da América Latina (House of Latin American Culture–CAL), which, in the absence of a formal university art museum, functions as the cultural diffusion center of the Universidade de Brasília (University of Brasília–UnB). The study focuses on the relevance of this cycle due to its capacity to promote intersections between artists, musicians and

researchers, reflecting a model of transversal and collaborative cultural production. The analysis of this new project centers on the exhibition ***Aquilo que Des-Aparece (That with Dis-Appers)*** by the artist Marianne Nassuno (2025), whose works, beyond their aesthetic value, provoke reflections on bodily stereotypes, image saturation and social inequalities. Nassuno's presence at CAL reaffirms the space as a hub of critical production, characterized by conceptual density, theoretical depth, and critical engagement with contemporary sociocultural issues.

**Keywords:** Marianne Nassuno. House of Latin American Culture. Contemporary art from Brasília.

## CASA DA CULTURA DA AMÉRICA LATINA: O NOVO CICLO

**E**m uma estrutura permeada por vidro transparente, localizada no Setor Comercial Sul em Brasília- DF, a Casa da Cultura da América Latina estende-se pela cidade, incorporando expressões artísticas que dialogam com questões de desigualdade, trabalho, cultura popular e identidade. Fundada em 1987, a CAL consolidou-se como um espaço de preservação do patrimônio cultural e artístico da Universidade de Brasília, abrigando e promovendo eventos e exposições. Como destaca a jornalista Sara Barreto em sua publicação na *Revista Traços*:

A CAL atua como um centro de formação, produção e difusão cultural, oferecendo atividades abertas ao público, exposições, residências, oficinas, debates e projetos que fortalecem o diálogo entre universidade e sociedade. É também um espaço de acolhimento para artistas, pesquisadores e coletivos que propõem experimentações e abordagens contemporâneas (BARRETO, 2025, s/p.).

A Casa da Cultura da América Latina é um espaço que promove a difusão cultural, sem se pautar em uma arte meramente mercadológica ou que se volta somente à apreensão estética. As galerias ali presentes abrigam obras que permeiam profundidade conceitual, contaminando os espectadores e artistas, promovendo

debates necessários e apontando para as problemáticas reais e sociais de nosso tempo.

No livro *Descolonizar o museu: Programa de desordem absoluta*, Françoise Vergès (2023) promove uma densa discussão, perpassando por uma crítica ao tradicionalismo e abordando a necessidade de novas proposições e estruturas para constituir instituições museológicas. Segundo a autora:

No clima de guerra permanente em que vivemos, é urgente imaginar instituições decoloniais, antirracistas, anticapitalistas e anti-imperialistas que não sejam baseadas no extrativismo, mas incentivem a curiosidade, o desejo de compreender e agir contra as injustiças, as desigualdades e o sexismo. Que nossas derrotas sejam o terreno onde construiremos novos sonhos. Que nossas práticas alimentem nossa imaginação (VERGÈS, 2023, p. 243).

Nesse caso, assim como propõe Vergès, o espaço museológico é responsável por constituir modulações que alimentam o anseio por compreensão e mudança. Por intermédio de espaços como a CAL, isso se desvela. Além da preservação do patrimônio cultural, revela-se também a configuração de um locus de resistência.

A Casa da Cultura da América Latina incorpora diferentes linguagens e expressões artísticas, capazes de impulsionar um pensamento crítico-social que não se restringe à Universidade de Brasília, mas que a atravessa.

Essa forma de preservar e promover o meio cultural, englobando a arte contemporânea e etnográfica, fomenta vínculos importantes entre espaços institucionais e culturais do Distrito Federal. No ano de 2025, Gregório Soares Rodrigues<sup>1</sup> assume a Diretoria de Difusão Cultural do Decanato de Extensão da Universidade de Brasília (DDC/DEX/UnB).

Sob sua gestão, foram implementados novos projetos, entre os quais destacam-se o Ciclo de Exposições, o projeto CAL Sonora e a criação de um laboratório curatorial. O Novo Ciclo de Exposições da CAL integra a programação da atual gestão da Diretoria

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

de Difusão Cultural e tem como objetivo promover mostras trimestrais, selecionadas a partir das inscrições na convocatória Casa Aberta, iniciativa que estimula o diálogo cultural e valoriza a diversidade artística.

A abertura deste novo ciclo ocorreu em 27 de fevereiro de 2025. A casa estava cheia, com todas as galerias ocupadas. A vernissage foi acompanhada por um improviso musical livre, realizado por Kino Lopes e Bruno da Cunha, além da abstração sonora de Dautres Duo.

Na porta de entrada, estava disposta a nova placa do local, inaugurando um novo cenário que promove a interseção entre artistas, músicos e pesquisadores. Situava-se na galeria CAL a exposição ***Aquilo que Des-Aparece***, da artista Marianne Nassuno, cujas obras transcorrem em múltiplas problemáticas contemporâneas e reafirmam o espaço museológico da CAL como um locus de resistência, onde os espectadores são alimentados por um desejo coletivo de transformação.

## **POR UM OLHAR QUE DES-APARECE**

Com curadoria de Dalton Camargos, a composição expográfica de ***Aquilo que Des-Aparece*** dividiu-se em 10 séries, explorando diversos materiais e espaços da Galeria CAL, reunindo fases do trabalho da artista Marianne Nassuno que perpassam pela elaboração de sua dissertação.

Nassuno é artista visual, de descendência japonesa, mestre em Artes Visuais e doutora em Sociologia pela Universidade de Brasília. Recentemente, iniciou o doutorado em Artes Visuais. Enquanto cursou Artes Visuais, a artista manifestou tendências a um desenvolvimento que mescla conceitualização e materialização, fazendo transparecer a indeterminação e a imprecisão.

Em sua monografia *Revelações*<sup>2</sup> (2020), essa construção se desvela por meio da exploração pictórica com tinta a óleo, e ressurge, em sua dissertação *A Imagem Daquilo que Des-Aparece* (2025), na elaboração de imagens a partir de registros fotográficos, partindo de uma investigação do desenho em manchas, que se relaciona com o **desenho vivo**<sup>3</sup> de Soares Rodrigues (2023).

A mostra estabelece uma busca contínua e o amadurecimento da poética de Nassuno, marcada por uma relação mútua entre a produção artística e o aprofundamento conceitual. Em sua teoria, fundem-se fragmentos reflexivos, analogias e textos poéticos que abarcam diferentes obras da literatura, como o conto *O espelho*,<sup>4</sup> de Guimarães Rosa, e das artes visuais, como a série *Silhueta*<sup>5</sup>, de Ana Mendieta.

A pergunta que orienta a dissertação da artista é: “**como aparece em imagem aquilo que des-aparece?**”. Essa indagação abre uma fissura conceitual que desdobra a questão prática: “**como fazer des-aparecer em desenho?**”. Tal reflexão converge para as nuances da possibilidade expressiva de um desenho que transparece o próprio ato de desaparecer. Em suas obras, a artista incorpora o esvaír-se de si, do outro e do universo, explorando essa dissolução em múltiplas dimensões.

A densidade do trabalho de Nassuno expande-se sobre a figura de um dorso borrado explorado de diferentes formas pelo espaço da galeria. O borrão desaparece para um olhar subjetivo e aparece na indefinição e na imprecisão que, em diferentes obras,

---

<sup>2</sup> A monografia busca desenvolver um quadro de referência sobre imagens borradas e desfocadas. A abordagem denominada “sem foco” tenta lidar com essas imagens, através de reflexão conceitual e experiências pictóricas com tinta a óleo, baseadas em imagens de negativo fotográfico.

<sup>3</sup> Na tese *Desenhário: a ciência inexata da linha (desenho vivo e outras coisas)*, Gregório Soares (2023) defende o desenho como um conceito instrumental, poético, político e pedagógico, associando-o à noção de sobrevivência. No entanto, busca distanciá-lo de suas determinações antro- e logocêntricas; ou seja, de sua dependência da linguagem verbal, discursiva e exclusivamente humana.

<sup>4</sup> “*O espelho*” de Guimarães Rosa, propõe uma reflexão sobre a identidade. O narrador, ao buscar sua verdadeira imagem, percebe que precisa se libertar de tudo que é externo, então ele compreende que a verdadeira imagem está na essência, e não na aparência.

<sup>5</sup> A série reúne ações ao ar livre em que Ana Mendieta esculpe a silhueta de seu corpo no solo, evocando temas como identidade, ancestralidade e a ligação entre corpo e natureza.

atingem para além da apreciação estética e se conectam com complexas questões sociais.

A inquietude com a redução da imagem à mera aparência estética, presente na obra e na escrita de Nassuno, encontra atravessamento em sua biografia, principalmente por se tratar de uma mulher oriental que enfrentou, durante sua vida, problemas como a estereotipização. Ressalta-se também sua formação acadêmica em Sociologia, conferindo à sua obra uma abordagem aprofundada das questões sociais e identitárias.

A conjectura expográfica instaura uma inquietude sensível, abrindo um campo de curiosidade e mistério que rompe deliberadamente com preceitos estabelecidos e desafia a previsibilidade imagética. A noção de “finalização” não se encerra na materialidade pictórica, nem busca ser resolvida por ela, como sublinha a artista no catálogo *Entre traços e sombras* (2024), concebido para a exposição realizada no Centro Cultural da Câmara dos Deputados:

De fato, a incompletude do desenho, o fato de ser usado para rabiscar, esboçar, rascunhar, pode contribuir para a indefinição do figurar. Nesse sentido, meu desenho tem um aspecto obscuro que busca tornar o observador um cocriador das imagens, se comprometendo com o artista na invenção de um mundo visual mais pleno de significados (NASSUNO, 2024, p. 28).

## O RUÍDO DA SOMBRA

Ao entrar na Galeria CAL, a série *Escutar a sombra* (2024), como mostra a figura 1, destaca-se, o que é controverso, já que é composta por corpos manchados em queda. Porém, a saturação dos 160 corpos, compostos por lápis sobre papel vegetal, e o fato de estarem soltos e pendurados por uma linha invisível explicam seu brilho dentre as obras, mesmo perante sua opacidade.



Figura 1: NASSUNO, Marianne. *Escutar a sombra*, 2024. Lápis sobre papel vegetal. Dimensões: 80 cm x 15 x 15 cm. Fotografia de 2025. Fonte: CAL/UnB, Instagram (@cal\_unb), 2025.

O espectador pode se posicionar dentro da instalação. A sombra de seu corpo se mistura às sombras da própria obra, projetadas sobre a parede. Posicionado entre um aglomerado e suspenso do real, assim como a instalação, por um fio, ele encara a si mesmo, imerso no ruído da galeria e de seu próprio tempo.

Nassuno, em *Escutar a sombra*, apresenta uma crítica à saturação imagética em que estamos inseridos na contemporaneidade e ecoa, de forma visual, o ruído de nosso tempo. Essa abordagem aproxima-se do que é tratado por Giorgio Agamben: “Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever, nessa parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p. 63-64).

Além do trabalho a lápis, que explora a poética das manchas, a produção de Nassuno também incorpora outros materiais, como se observa na Figura 2. Após a experiência imersiva proporcionada por *Escutar a Sombra*, encontrava-se, ao seu lado, a série *História em quadrinhos* (2025), que igualmente fazia uso das projeções das sombras, quase como uma composição artística.



Figura 2: NASSUNO, Marianne. *História em quadrinhos*, 2025. Algodão, bombril, plástico bolha, luva de lã, pompons, blisters de medicamentos, fio de nylon e moldura de madeira. Dimensões: 24 x 99 cm (*Chuva*) e 32 x 132 cm (*História em quadrinhos*). Fotografia de Dalton Camargos. Fonte: Site pessoal de Dalton Camargos, 2025.

A obra mantinha-se suspensa por um fio de nylon, o qual sustentava os quadros de madeira. Esse fio atravessava o espaço vazio do quadro, formando uma espécie de grade. No centro dessa estrutura, encontravam-se objetos do cotidiano, como algodão, bombril, plástico bolha, luvas de lã, pompons e blisters de medicamentos.

Observa-se, no próprio quadro de madeira, um jogo ilusionista deliberado que, de forma desprendida, sustenta objetos palpáveis e do cotidiano, capturando tanto o mundo quanto o espectador para o interior da obra.

Essa configuração promove uma experiência que suspende o entendimento imediato e convida a um envolvimento sensível e aberto com a imagem, algo que Didi-Huberman (2013, p. 23-24) descreve como: “Uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação terá tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento”.

Assim como as manchas presentes nas demais obras promoviam um efeito de desprendimento da significação imagética, na série *História em Quadrinhos* tal recurso também se manifesta, inserindo o espectador em um estado de cocriação.

No que tange a esses aspectos, o autor Julio Romero (2019), em seu artigo *Arte, interações, olhares e transformação: museus expandidos e práticas artísticas colaborativas*, apresenta uma relevante reflexão ao analisar as relações estabelecidas em espaços museológicos:

A relação de arte e artistas com o espectador é reinventada desde a interação; algumas obras não falam de outra coisa senão do próprio espectador, transformado em colaborador, criador e protagonista; o processo de criação vira processo de transformação dos participantes e de sua realidade cotidiana; e o próprio museu, que era uma instituição distante, torna-se nas mãos de alguns artistas um recurso que pode ser utilizado por todos para voltar a olhar a realidade vivida e compartilhada, para apontar caminhos de intervenção social através da arte (ROMERO, 2019, p. 120).

## ENTREVER A PAREDE

Ainda que situada em uma galeria, a exposição *Aquilo que Des-Aparece* não afastava o espectador do mundo exterior. Pelo contrário, promovia uma experiência imersiva que ultrapassava a contemplação estética, despertando inquietações e convocando o público a se concentrar nas questões de seu tempo e espaço.

O Setor Comercial Sul, onde se localiza a CAL, foi projetado como um espaço de convivência urbana. Contudo, apresenta fragilidades estruturais significativas, como a baixa qualidade da iluminação pública e o apagamento de pessoas em situação de vulnerabilidade social.

Ao lançar novamente o olhar sobre o espaço expositivo, concentrando-se na série *Sundários* (2023), Marianne Nassuno posicionou o espectador diante de difusos tons opacos. Esses tons evocam o des-aparecimento de moradores em situação de rua.

A conjectura da série constituía-se em telas de variados tamanhos, nas quais surgiam imagens que mostravam a vulnerabilidade dos corpos — deitados, encolhidos, eretos, esticados, rígidos. Entre posturas, formas, cores e opacidades, encontravam-se em sofrimento, carregando seus poucos pertences e marcas que se diluíam nas manchas e se interpenetravam através da tela.



Figura 3: NASSUNO, Marianne. *Sundários*, 2025. Dimensões variadas. Fotografia de Dalton Camargos. Fonte: Site pessoal de Dalton Camargos, 2025. a série foi elaborada entre diferentes modos de fazer com lápis e papel. Fonte: Site pessoal de Dalton Camargos, 2025.

Esses corpos são diariamente inviabilizados pela sociedade e não costumam ser abordados em obras de arte. No entanto, no trabalho de Nassuno, ocupavam grande parte do espaço institucional da galeria, conforme apresenta a figura 3.

Nesse sentido, a Galeria CAL pode ser compreendida não apenas como cenário, mas como um agente que influencia e é influenciado pela consciência do espectador, confluindo com a argumentação de Romero e estabelecendo essa abertura expográfica que leva o público a olhar sobre a realidade vivida.

Ao refletir sobre essa ideia, destacam-se as contribuições de Brian O’Doherty (1976), apresentadas em seu ensaio *No interior do cubo branco*<sup>6</sup>. Suas análises sobre a relação entre espaço e consciência contribuem para a compreensão do estado da galeria: “A consciência é agente e meio. Então, possuir um nível mais elevado de consciência torna-se uma permissão para explorar seus subalternos evolucionários. Dessas maneiras, o estado da galeria reflete o mundo exterior” (O’DOHERTY, 2007, p. 118).

A expografia de *Aquilo que Des-Aparece* cria brechas que permitem ao espectador entrever as paredes da galeria e vivenciar, além da contemplação estética, um exercício de alteridade. Esse movimento estimula um pensamento crítico que se expande para além do espaço institucional, colocando-o diante de questões sociais e identitárias.

Retornando à proposição apresentada em *Descolonizar o museu: Programa de desordem absoluta*, Vergès evoca a necessidade de repensar o espaço museológico, o que implica romper com as lógicas históricas de dominação e silenciamento:

A decolonização total, real, concreta do museu não pode ser uma ação benigna. Implica varrer séculos de sujeição, se libertar das ideologias de pacificação e assimilação e ressuscitar uma imaginação largamente reprimida pelas condições de vida sob o capitalismo racial avançado. Exige romper com uma educação que nos cega para o que está diante dos nossos próprios olhos. O

---

<sup>6</sup> Ver Brian O’Doherty, *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*, tradução de Ligia Laguardia e Vera Ribeiro, Martins Fontes, 2002.

poder nos ensinou a reagir à violência cotidiana do capitalismo racial com calma e racionalidade e aceitar com resiliência o abuso de autoridade e o arbitrário. Muito frequentemente não ousamos mais gritar a nossa raiva, não ousamos mais interromper uma reunião, virar uma mesa. Esquecemos até mesmo como se faz isso (VERGÈS, 2023, p. 58).

A Casa da Cultura da América Latina e a artista Marianne Nassuno colocam diante de nossos olhos aquilo que normalmente não se pendura nas paredes de um espaço institucional, aquilo que desaparece. Ao fazê-lo, reforçam a ideia de uma educação que não nos cega, mas promove mudanças e rompe com a convencionalidade.

É um gesto que escancara a dimensão transformadora de um espaço museológico, capaz de fomentar ampla reflexão social e fazer com que mais mesas sejam viradas, instaurando novos olhares e questionamentos sobre as desigualdades. *Aquilo que Des-Aparece* não oferece uma apreciação confortável ou meramente contemplativa, mas que leva a mutações internas e externas.

## CONCLUSÃO

A Casa da Cultura da América Latina é, em si, um espaço de abertura e contaminação da expressão artística na cidade. Em 2025, esse papel se intensifica à medida em que O Novo Ciclo de Exposições amplia a programação cultural da CAL.

A exposição *Aquilo que Des-Aparece* compôs o Novo Ciclo, proporcionando uma trama de saberes que, por intermédio da sensibilidade, da expressão e da cocriação, imergiu o espectador em um processo de interpenetração reflexiva.

A densidade incorporada no trabalho de Marianne Nassuno é perceptível, tanto pelos títulos das séries quanto pela forma como elas estão dispostas. Contando uma história que não pretende ter direção, mas que abre diferentes caminhos para enxergar a si e manter um olhar crítico sobre as sombras que permeiam a sociedade. Esse processo fomenta um espaço expográfico que ensina e transforma.

A escolha de ter uma artista como Nassuno ocupando O Novo Ciclo de exposições da Casa da Cultura da América Latina desperta, de fato, expectativas sobre os caminhos que essa nova fase poderá traçar.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora, 2013.

FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. 1. ed. Coleção Face Norte, n. 9. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

LAPOUJADE, Damien. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MAZZONI, Júlia; NASSUNO, Marianne. *Entre traços & sombras*. Curadoria: Laís Menezes. Brasília: Câmara dos Deputados, Centro Cultural, 2024. Catálogo de exposição.

NASSUNO, Marianne. *A imagem daquilo que Des-Aparece: o desenho de uma dissertação*. 2025. 110 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2025.

NASSUNO, Marianne. *Revelações*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes, 2020.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução de Ligia Laguardia e Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SOARES RODRIGUES, G. *Desenhário: a ciência inexata da linha (desenho vivo e outras coisas)*. 2013. 231 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Brasília, 2023.

VERGÈS, Françoise. *Descolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

## Fontes eletrônicas e sites

BARRETO, Sara. CAL Sonora a música como experimento. *Revista Traços*, 2025. Disponível em: < <https://tracosbrasil.com.br/blogs/materias/cal-sonora-a-musica-como-experimento>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

CAMARGOS, Dalton. *Aquilo que Des-aparece* (exposição de Marianne Nassuno). Disponível em: < <https://daltoncamargos.com/aquilo-que-des-aparece-marianne-nassuno-2025>>. Acesso em: 30 jun. 2025.

ROMERO, Julio. Arte, interações, olhares e transformação: museus expandidos e práticas artísticas colaborativas. Palíndromo, Florianópolis, v. 11, n. 24, p. 118–136, 2019. DOI: 10.5965/2175234611242019118.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Casa da Cultura da América Latina. Disponível em: <<https://ddc.unb.br/cuc/cal>>. Acesso em: 7 jun. 2025.



**Entre o Museu e a Fábrica:  
Práticas Curatoriais e Releituras  
Críticas da Exposição Andy Warhol:  
Pop Art! (2025)**

***Entre el Museo y la Fábrica: Prácticas  
Curatoriales y Relecturas Críticas de la  
Exposición Andy Warhol: Pop Art! (2025)***

***Between the Museum and the Factory:  
Curatorial Practices and Critical  
Reinterpretations of the Exhibition Andy  
Warhol: Pop Art (2025)***

***Priscyla Gomes***  
*Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.*  
*priscylagomes@usp.br*

## Resumo

Este artigo tem como ponto de partida a exposição *Andy Warhol: Pop Art!* (MAB-FAAP, 2025), concebida em parceria com o The Andy Warhol Museum, para discutir o alcance político, estético e cultural da obra do artista no contexto contemporâneo. A análise enfoca os desafios curatoriais envolvidos na apresentação de Warhol ao público brasileiro, considerando os tensionamentos entre legado canônico e abordagens críticas pautadas por estudos decoloniais e revisões historiográficas. São examinados os principais núcleos temáticos da mostra, suas soluções arquitetônicas e expográficas, bem como os dispositivos educativos mobilizados, ressaltando a atualidade da obra de Warhol como ferramenta crítica da cultura de massas e da visualidade na arte contemporânea.

**Palavras-Chave:** Andy Warhol. Exposição. Pop arte. Revisionismo. Arte contemporânea.

## Resumen

Este artículo toma como punto de partida la exposición *Andy Warhol: Pop Art!* (MAB-FAAP, 2025), concebida en colaboración con The Andy Warhol Museum, para discutir el alcance político, estético y cultural de la obra del artista en el contexto contemporáneo. El análisis se centra en los desafíos curatoriales que implica la presentación de Warhol al público brasileño, considerando las tensiones entre el legado canónico y los enfoques críticos basados en estudios decoloniales y revisiones historiográficas. Se examinan los principales núcleos temáticos de la muestra, sus soluciones arquitectónicas y museográficas, así como los dispositivos educativos movilizados, ressaltando la actualidad de la obra de Warhol como herramienta crítica de la cultura de masas y de la visualidad en el arte contemporáneo.

**Palavras-Clave:** Andy Warhol. Exposición. Arte pop. Revisionismo. Arte contemporáneo.

## Abstract

This article takes the exhibition *Andy Warhol: Pop Art!* (MAB-FAAP, 2025), conceived in partnership with The Andy Warhol Museum, as its starting point to discuss the political, aesthetic, and cultural reach of the artist's work in the contemporary context. The analysis focuses on the curatorial challenges involved in presenting Warhol to the Brazilian public, considering the tensions between his canonical legacy and critical approaches based on decolonial studies and historiographical revisions. The main thematic sections of the show are examined, along with their architectural and exhibition solutions, as well as the educational devices mobilized, emphasizing the timeliness of Warhol's work as a critical tool for mass culture and visuality in contemporary art.

**Keywords:** Andy Warhol. Exhibition. Pop art. Revisionism. Contemporary art.

## INTRODUÇÃO

**A**ndy Warhol ocupa uma posição central na história da arte do século XX, sendo um dos principais expoentes da *Pop Art* estadunidense — movimento que tensionou as fronteiras entre arte erudita e cultura de massa, elevando objetos cotidianos ao estatuto de arte. Warhol não apenas representou imagens do cotidiano: ele reinventou a própria ideia de arte ao colocá-la em diálogo direto com o consumo, com os meios de comunicação de massa e com a lógica da reprodução serial.

Nascido Andrew Warhola, em 6 de agosto de 1928, em Pittsburgh, de origem eslovaca e criado em uma família operária católica, Warhol cresceu em um ambiente marcado pela religiosidade, pelo trabalho manual e por imagens devocionais. Sua infância foi marcada por problemas de saúde — especialmente uma febre reumática que o obrigou a longos períodos de reclusão — e pelo convívio intenso com o imaginário da cultura de massas, como os quadrinhos e o cinema popular (KORICHI, 2012, p. 14). Esses dois polos — o místico e o midiático — seriam centrais em sua obra futura.

Depois de se formar em Design pela *Carnegie Institute of Technology* (atual Carnegie Mellon University), Warhol mudou-se para Nova York no final dos anos 1940, onde se destacou como ilustrador comercial de sucesso, trabalhando para revistas como *Glamour*, *Harper's Bazaar* e para grandes marcas como I. Miller cujos anúncios eram publicados nas edições de domingo do *The New York Times*. Suas ilustrações de sapatos já revelavam um interesse pela repetição e pela estilização da imagem, sendo essa trajetória no design fundamental para a construção de sua linguagem visual e de sua aproximação com a publicidade.

Foi apenas nos anos 1960 que Warhol migrou decisivamente para o campo da arte, abandonando o sobrenome “Warhola” e adotando uma postura mais ambígua, distante e performática. A série das latas de sopa Campbell (1962), apresentada na *Ferus Gallery*, em Los Angeles, marca esse ponto de virada, ao elevar um produto banal a ícone artístico e desafiar diretamente os fundamentos da arte moderna.

Warhol é, como afirma o filósofo e crítico estadunidense Arthur Danto (2010), uma figura essencial para compreender as transformações da arte na era da reprodutibilidade técnica. Ao apresentar uma caixa de sabão Brillo como escultura, Warhol lança uma questão perturbadora: o que distingue a arte de um objeto comum? A resposta não está mais na habilidade manual ou no gênio criador, mas na institucionalidade da arte e em sua inserção no sistema de galerias e museus. Para Danto, Warhol é o artista que deu “a volta final no modernismo” e abriu caminho para a arte contemporânea, que se define mais por seus contextos do que por seus meios.

Já o historiador da arte Tiago Mesquita (2009) analisa Warhol como um artista que absorve a lógica da publicidade para criar imagens que não buscam interioridade, mas impacto. Os rostos de Marilyn Monroe, Liz Taylor ou Elvis Presley não são retratos no sentido tradicional, mas emblemas, selos, signos. A repetição, a inversão cromática, a aplicação mecânica da serigrafia — tudo aponta para a despersonalização da imagem. Ao mesmo tempo, há uma violência sutil em sua obra, como se ele nos dissesse: “isso é o que resta de uma pessoa quando ela se torna uma imagem”.

Em *Popism: The Warhol Sixties*, escrito por Warhol em colaboração com Pat Hackett, o artista descreve os anos 1960 como uma época de explosão cultural, onde a distinção entre arte e entretenimento era continuamente posta em questão. Ele relata, com certo distanciamento, como as latas de sopa Campbell foram concebidas não como crítica ou celebração, mas como uma escolha “porque era algo que eu comia todo dia” (WARHOL; HACKETT, 1980, p. 7). Essa naturalização da imagem popular como matéria artística — sem hierarquia, sem julgamento — é uma das grandes revoluções warholianas.

Se a arte pop foi, em parte, uma resposta à saturação imagética do pós-guerra, Warhol a levou às últimas consequências. Diferente de outros artistas que mantinham certa distância crítica em relação à cultura popular, ele a absorveu por completo: apropriou-se de imagens da mídia e tornou-se, ele mesmo, uma figura midiática (GOMES, 2025).

Grande parte da crítica interpretou sua obra como a dissolução das fronteiras entre arte e mercadoria, entre original e cópia, entre autor e processo. Gunnar B. Kvaran (2013), amplia essa leitura ao destacar que Warhol não se limita ao glamour da cultura pop, mas mergulha nos seus aspectos mais sombrios. A renomada série *Death and Disaster*, por exemplo, mostra acidentes de carro, suicídios, cadeiras elétricas — imagens retiradas de jornais sensacionalistas, tratadas com a mesma frieza e repetição com que Warhol retrata celebridades. Para Kvaran, essa estratégia revela o quanto nos tornamos espectadores anestesiados da dor alheia.

Essa ambiguidade — entre fascínio e crítica, entre culto e desencanto — é uma marca profunda de sua obra. Warhol não satiriza o consumo, ele o encarna. Não denuncia a fama, mas a amplifica. E, ao fazer isso, nos coloca diante do espelho: o que vemos, afinal, quando olhamos para Marilyn multiplicada por seis? Um ícone? Um corpo? Uma ausência?

A crise da representação que Warhol encena — e performa — não é uma rendição, mas uma estratégia. A fusão entre fotografia e pintura, entre reprodução técnica e suporte artesanal, desestabiliza as categorias que sustentaram a tradição modernista. Warhol não copia passivamente imagens do mundo — ele as reinscreve

em uma gramática visual estruturada por escolhas precisas de cor, composição e distribuição espacial (GOMES, 2025).

Warhol foi também um artista da multiplicidade de suportes. Produziu filmes como *Sleep* (1963), *Empire* (1964), *Chelsea Girls* (1966), que rompem com a narrativa tradicional e exploram a duração, o tédio e o tempo real. Criou a *Factory*, espaço de convivência e produção coletiva, que unia artistas, músicos, drag queens, intelectuais e pessoas marginais. Produziu a revista *Interview*, que registrava o circuito da moda, da música e da arte nova-iorquina. Lançou discos, fez comerciais, participou de programas de TV, encarnou o papel de celebridade — tudo isso como parte de uma obra que ultrapassa o objeto e se realiza como gesto expandido.

Sua célebre frase — “no futuro, todos terão seus quinze minutos de fama” — não é apenas um aforismo pop, mas uma premonição precisa da cultura digital. Como observa Danto (2010), Warhol não apenas compreendeu o espírito de seu tempo — ele o moldou.

## **A EXPOSIÇÃO DE ANDY WARHOL NO BRASIL: ASPECTOS E DESAFIOS**

A realização de uma grande mostra de Andy Warhol no Brasil representa não apenas um evento artístico de relevância internacional, mas também um desafio curatorial que exige um delicado equilíbrio entre fidelidade ao legado do artista e sua ressignificação em um novo contexto cultural. A exposição, fruto de uma colaboração entre uma curadoria brasileira e o *The Andy Warhol Museum*<sup>1</sup>, propõe justamente esse encontro: entre a matriz institucional, que guarda e organiza a obra do artista em Pittsburgh, e um olhar local, sensível às especificidades estéticas, sociais e políticas do Brasil contemporâneo.

---

<sup>1</sup> A curadoria e pesquisa é uma colaboração de Amber Morgan, diretora de coleções do *The Andy Warhol Museum*, e Priscyla Gomes, curadora independente e pesquisadora brasileira.

Esse gesto curatorial, já em sua formulação, inscreve-se em debates mais amplos sobre a circulação global de narrativas artísticas e a urgência de práticas decoloniais no campo da arte. Trazer Warhol — um artista emblemático do século XX — para o Brasil, em um momento em que se busca justamente desestabilizar hierarquias impostas por uma história da arte centrada nos continentes europeu e estadunidense, exige refletir sobre os modos como sua obra reverbera, choca ou dialoga com o público local.

Como afirmou Danto (2010, p. 47), “a obra de Warhol não pertence apenas a um tempo ou lugar, mas a uma mudança de paradigma”. É essa potência que permite sua transposição para outros territórios, como o Brasil, mas é também essa ubiquidade que exige uma leitura atenta ao modo como sua presença pode ser mobilizada — sem reiterar um discurso colonial, sem apagar a complexidade de seu entorno.

Outro aspecto determinante para o recorte curatorial proposto foi o não ineditismo de retrospectivas dedicadas ao artista no contexto brasileiro. Embora o Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado não tivesse ainda recebido tal recorte, outro museu paulistano, a Pinacoteca de São Paulo recebeu em 2010, sob curadoria de Philip Larratt-Smith, uma retrospectiva dedicada ao artista com cerca de 170 obras, entre pinturas, gravuras, fotografias, instalações e filmes. Uma pesquisa que se debruçasse sobre a produção do artista estadunidense e vislumbrasse novas perspectivas fazia-se não somente necessária, como preponderante dada a historicidade entre as mostras.

Diante do desafio de estabelecer um recorte inédito e instigante, a proposta curatorial da mostra *Andy Warhol: Pop Art!* estabeleceu uma colaboração entre as curadoras que assumiu as seguintes diretrizes: a curadoria brasileira teve liberdade para propor os núcleos temáticos, a distribuição das obras e a criação de eixos de leitura que permitissem uma imersão nas múltiplas facetas do artista, e a curadoria estadunidense desempenhou papel crucial no mapeamento de obras inéditas do artista, identificando no acervo do *The Andy Warhol Museum* [AWM] aspectos ainda pouco explorados da produção do artista.

A dinâmica resultou em um extenso recorte, com mais de seiscentos itens da coleção do AWM. Mais do que um referencial numérico, esse amplo apanhado de obras, documentos, fotografias, publicações e filmes visam dar conta de uma produção extensa e extremamente diversa, nem sempre exposta e explorada em suas vizinhanças. Dividida em duas salas que não obedecem exatamente a uma cronologia linear — diretriz que rompe com as usuais itinerâncias elaboradas pelo AWM no mundo —, o recorte curatorial propõe constelações visuais e conceituais. A primeira sala trata dos anos iniciais da produção de Warhol e da descoberta da serialidade como procedimento artístico e político. A segunda, mais ampla, mergulha no universo da Factory, seu ateliê-estúdio, como espaço de colaboração, transgressão e invenção.

É fundamental reconhecer que, apesar do alcance que envolve o nome de Warhol, a diversidade de sua obra ainda é relativamente pouco conhecida em profundidade pelo público brasileiro. Há um conhecimento difuso — Marilyn, as latas Campbell, a frase dos “15 minutos de fama” — mas, como aponta Mesquita (2009, p. 22), “a força de Warhol está menos na imagem icônica e mais na tensão que ela provoca entre arte, mercado e política”. Assim, expor Warhol no Brasil significa, também, um papel formador, oferecendo camadas de leitura a fim de desconstruir certos clichês que o cercam.

Um dos principais desafios da curadoria foi, portanto, construir uma narrativa que não apenas reiterasse Warhol como ícone pop, mas que desvelasse sua complexidade como artista conceitual, como provocador, como criador de imagens que nos interrogam. A exposição parte da premissa de que Warhol é um artista de nosso tempo — não apenas porque antecipou a cultura das celebridades, mas porque sua obra nos ajuda a compreender os mecanismos de espetacularização que hoje regem tanto a arte quanto a política, tanto a vida cotidiana quanto o mundo digital.

Nesse sentido, a curadoria recusa tanto a hagiografia quanto a caricatura: Warhol não é apresentado como gênio isolado, mas como articulador de redes, como

alguém que soube captar os fluxos culturais de seu tempo e devolvê-los sob a forma de arte.

A escolha de obras representativas de diferentes momentos de sua trajetória, a inclusão de filmes, registros audiovisuais, revistas e objetos variados, visa justamente ressaltar essa multiplicidade de vozes e suportes. Como aponta Korichi (2012, p. 88), “Warhol não produzia apenas imagens: ele produzia situações, encontros, atmosferas. Sua arte é um modo de estar no mundo”.

Outro ponto fundamental da exposição é a tentativa de criar ressonâncias com a história da arte brasileira. A presença de Warhol, nesse contexto, permite retomar os diálogos — diretos ou indiretos — que artistas como Wesley Duke Lee, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Nelson Leirner e Cláudio Tozzi estabeleceram com a estética pop e com os debates sobre consumo, mídia e cultura de massa. Esses ecos, ainda que não se configurem em um módulo específico da exposição, atravessam sua concepção como um todo, convidando o visitante a pensar a pop art como espírito, e não como estilo.

Como lembra Gunnar Kvaran (2013, p. 12), “a arte de Warhol é um espelho, mas um espelho distorcido, que devolve o olhar de uma sociedade fascinada por si mesma”. Ao trazer esse espelho para o Brasil, a exposição propõe uma autoimagem em que o reconhecimento e o estranhamento caminham juntos. E é justamente nesse intervalo que a arte de Warhol continua a pulsar — não como retrato do passado, mas como interrogação viva do presente.

## **A ARQUITETURA E A EXPOGRAFIA COMO ELEMENTO DE APROXIMAÇÃO COM O PÚBLICO E DE TRADUÇÃO CURATORIAL**

De fato, pensar a exposição realizada nos espaços do MAB-FAAP é também um exercício minucioso de elaboração espacial da construção narrativa proposta pela curadoria. Um exercício que envolve inúmeros agentes, principalmente o diálogo

entre o arquiteto responsável pelo projeto<sup>2</sup> e a curadoria, buscando traduzir aspectos determinantes da proposta não somente no desenho dos espaços, mas no trato e escolha dos materiais empregados.

Como já mencionado anteriormente, a primeira sala da exposição é dedicada à fase inicial da trajetória de Andy Warhol, concentrando-se em sua transição da ilustração comercial para as artes visuais e na consolidação da serialidade como um de seus principais procedimentos estéticos. Ao invés de seguir uma lógica estritamente cronológica, o espaço propõe encontros e vizinhanças entre obras que ilustram a ruptura promovida por Warhol em relação à tradição da arte moderna.

A proposta curatorial, ao reunir obras de naturezas distintas — desenhos, objetos, retratos — constrói uma ambiência que remete às primeiras mostras do artista, nas quais os espaços expositivos se transformavam em simulacros de supermercados ou depósitos. Ao fazê-lo, a exposição convida o público a confrontar a radicalidade da proposição warholiana: a arte não mais como expressão de subjetividade, mas como repetição, apropriação e superfície. Como elemento expográfico norteador, baseia-se no uso das latas como elemento de repetição e ordenação: ele articula a centralidade da sala, cria um percurso sinuoso entre períodos distintos da produção do artista e faz referência direta às expografias iniciais de sua carreira.

Além da presença de um grande mobiliário sustentado pela sobreposição e repetição de latas, a sala articula-se por dois eixos demarcados visualmente, mas não identificados pela existência de textos curatoriais. Esses eixos trazem, de um lado, um grande grupo de desenhos e ilustrações do artista em que o gesto e a unicidade se fazem claramente presentes; de outro, uma série de trabalhos em serigrafia em que a repetição é o traço mais marcante. A construção dessa dicotomia visual reforça o argumento curatorial e a construção narrativa da sala. Além disso, visando enfatizar o momento em que Warhol constrói mais incisivamente sua persona mítica, a sala agrupa alguns dos trabalhos mais icônicos do artista, como as latas de sopa

---

<sup>2</sup> A arquitetura da exposição é assinada por Lucas Fabrizzio, arquiteto formado pela FAU-USP, com mestrado dedicado ao tema da expografia e diversas mostras realizadas.

Campbell, as caixas Brillo, e os retratos serigrafados de Marilyn Monroe e Elvis Presley.

A segunda sala busca rememorar seu estúdio em Nova York, a *Factory*. O que começou como uma série de acasos em um loft industrial na East 47th Street. Esse primeiro espaço tinha cerca de quatrocentos metros quadrados. Era um ambiente decadente, com paredes em péssimo estado e janelas com mau-funcionamento; Billy Name foi responsável por decorar o ambiente, e o fez de forma a evidenciar a intenção fabril de Warhol, cobrindo as paredes e os canos aparentes com diferentes tipos de papel alumínio, trazendo o Silver ao nome.

O que era um espaço adaptado e improvisado evoluiu para um modelo revolucionário de prática artística, em que o artista deixa de ser um gênio solitário para se tornar o articulador e gestor de um processo coletivo, inspirado em lógicas industriais. [...] Em pouco tempo, o espaço deixou de ser apenas um local de trabalho para se tornar um híbrido entre ateliê tradicional, estúdio de cinema e música, espaço de encontro social, produtora de vídeo e sede editorial de uma revista. Essa transformação evidenciava a compreensão de Warhol de que o artista não era mais apenas um pintor, mas um produtor multimídia, um empresário e um ícone cultural (GOMES, 2025).

Para referenciar o ambiente da *Factory*, o Salão Principal do MAB-FAAP foi tomado por materiais em que a lógica industrial pudesse tornar-se evidente ao visitante. Grandes núcleos são divididos por painéis metálicos perfurados e a explicitação de estruturas elétricas e de iluminação. A sala também privilegia a fruição livre entre os núcleos, com espaços amplos entre os diversos momentos e atuações de Warhol. As vitrines metálicas, com soldas aparentes, também buscam enfatizar essas diretrizes.

A concepção espacial de duas salas com caráter tão distintos visava instigar ao visitante uma compreensão de ruptura na narrativa, como se o percurso e a ambiência pudessem reforçar uma chave curatorial. Não são somente as escalas claramente distintas entre as salas que marcam essa dicotomia, mas o tratamento que é dado às superfícies e à presença dos corpos no espaço. Recursos esses que só

se fizeram possíveis pelo diálogo contínuo e paulatino entre curadoria e arquitetura ao longo dos meses de pesquisa para a realização da exposição.

Quando a curadoria converte o espaço em argumento e o percurso em método, o museu ativa muitas outras especificidades para além de um lugar de exibição. A arquitetura e a expografia, nesse contexto, assumem-se como campos de pensamento crítico. Ao estruturar percursos que transformam a serialidade em método de leitura, a *Factory* em diagrama social e trabalhos como *Silver Clouds* em experiências participativas, a mostra ativa uma pedagogia do olhar. A disposição das obras, a alternância de escalas, as diferentes texturas e materialidades, o recurso da repetição são capazes de criar uma gramática sensível que convida o visitante a aprender pela experiência.

As constelações visuais propostas pela curadoria extrapolam o fetiche por ícones consagrados — Marilyn, Brillo, Campbell's — e desvelam as engrenagens de produção que sustentam o imaginário pop. Ao tornar visível o processo e não apenas o produto, a exposição transforma a visita em situação de aprendizagem: o público é levado a conectar procedimentos formais (repetição, apropriação, serialidade, mídia) a seus desdobramentos políticos (mercantilização, visibilidade, anestesia do olhar). A cada sala, a espacialização do discurso amplia a compreensão da obra como sistema, e não como objeto isolado, instaurando uma relação formativa entre percepção e reflexão.

A comunicação, aqui, não se dá como transmissão unidirecional, mas como um agenciamento de encontros — entre espaço e argumento, entre obras e novos contextos. É nessa trama — onde arquitetura, expografia, pesquisa e mediação se confundem — que o museu se afirma como lugar de formação sensível e crítica, fundamental para o surgimento de novos modos de ver e compreender o mundo.

## A TRAJETÓRIA INICIAL DE WARHOL E A DESCOBERTA DA SERIALIDADE COMO PROCESSO

Nos primeiros anos da década de 1960, Andy Warhol deu início a uma transformação radical na maneira como compreendíamos a imagem artística. Seu trabalho rompeu com o expressionismo abstrato dominante nos anos 1950 e abriu espaço para uma nova sensibilidade visual: direta, mecânica, repetitiva. Essa virada está profundamente ligada à adoção da técnica da serigrafia, processo que lhe permitia imprimir imagens com rapidez e em larga escala — de maneira semelhante à publicidade e ao jornalismo gráfico que tanto o fascinavam.

Ao abandonar progressivamente os modos tradicionais da pintura e adotar a serigrafia como técnica central, Warhol não apenas incorporou a estética da reprodutibilidade — ele subverteu a lógica modernista que sustentava uma hierarquia rígida entre as artes, entre o gesto subjetivo e o automatismo industrial. Talvez como nenhum outro artista de seu tempo, Warhol compreendeu que a arte do século XX não poderia mais ser pensada sem considerar as condições de sua circulação e reprodutibilidade (GOMES, 2025).

A obra *Campbell's Soup Cans* (1962) talvez seja o marco inaugural mais evidente dessa transformação. Ao pintar 32 latas idênticas de sopa, uma para cada sabor produzido pela marca Campbell, Warhol deslocou o foco da arte do gesto individual para a repetição industrial. Segundo Arthur Danto (2010), o impacto dessa obra reside justamente no fato de ela ser “indistinguível das coisas reais”, e ainda assim estar em um museu. O que está sendo exibido, afinal? A imagem da lata? A ideia de consumo? A própria lógica da arte como sistema?

O mesmo se aplica à série *Brillo Box* (1964). Nesses trabalhos, Warhol reproduz com precisão caixas de sabão industrial, idênticas às encontradas em supermercados. Para muitos críticos da época, como Harold Rosenberg, isso representava uma degradação da arte. Mas para Danto, ao contrário, Warhol estava oferecendo uma crítica filosófica sofisticada: “a diferença entre uma caixa Brillo comum e uma caixa Brillo de Warhol é que uma delas é arte” (DANTO, 2010, p. 35). Essa diferença,

contudo, não está na forma, mas no contexto — uma provocação direta às categorias tradicionais de julgamento estético.

Essa serialidade ganha uma nova dimensão quando Warhol passa a trabalhar com imagens de celebridades. A série *Marilyn Diptych* (1962) foi produzida logo após a morte de Marilyn Monroe, a partir de uma fotografia promocional do filme *Niagara* (1953). Warhol repete o rosto da atriz cinquenta vezes, em duas metades: uma colorida, outra em preto e branco. O efeito é perturbador. A repetição mecanizada não intensifica a presença, mas produz uma espécie de apagamento. Como observa Mesquita (2009), “não se trata de retratar uma mulher, mas de reiterar um ícone até que ele perca sua aura”.

O mesmo ocorre na série de retratos de *Elvis Presley*, em que a figura do cantor é replicada como um pôster de faroeste, com sua arma apontada ao espectador. A repetição cria um efeito de multiplicação da identidade — ou melhor, da sua erosão. De acordo com Gerard Malanga, que era assistente de pintura de Warhol quando os Elvises foram criados, foi ele, e não o artista, quem foi responsável pela sobreposição de múltiplas imagens nessas pinturas, dizendo que ele “deliberadamente moveu a imagem para criar um efeito de salto”, o que Warhol gostou. Novamente, ao aumentar a abstração inerente das formas, essa multiplicidade força a imagética a se afastar de operar apenas em um nível informativo. Naturalmente, também evoca associações com a repetição do movimento cinematográfico. Além disso, o fundo de tinta de alumínio parece prateado e, portanto, introduz lembretes altamente apropriados da tela de cinema.

Como destaca Korichi (2012), Warhol não está interessado na interioridade de Elvis ou Marilyn, mas na forma como seus rostos funcionam como signos, como cédulas de valor simbólico em uma economia da atenção. A serigrafia, nesse contexto, torna-se mais que uma técnica: ela é uma filosofia estética. Permite erros, deslocamentos, sobreposições, falhas — tudo aquilo que nos lembra que não se trata de uma imagem original, mas de uma cópia. Warhol celebra a cópia como linguagem da modernidade, desmontando o mito do artista como criador singular e aproximando-se da figura do designer, do publicitário, do produtor de imagens em série.

Essa primeira sala, portanto, apresenta os fundamentos da linguagem warholiana: a apropriação da imagem mediática, a recusa à expressão subjetiva, o uso da repetição como estratégia de dessensibilização e o flerte com a estética publicitária. A curadoria propõe uma leitura crítica dessa fase não como um exercício de nostalgia, mas como uma chave para entender os mecanismos contemporâneos de construção da imagem.

## **A FACTORY E A MULTIPLICIDADE DE WARHOL: RETRATISTA, EDITOR, DIRETOR, EMPRESÁRIO**

A *Factory*, nome dado ao ateliê que Andy Warhol estabeleceu em Nova York a partir de 1963, não foi apenas um espaço de criação artística, mas um verdadeiro centro propulsor da contracultura e da cena artística nova-iorquina dos anos 1960 e 1970. Mais do que uma oficina de produção, a *Factory* era uma espécie de usina de experimentação estética e social, onde os limites entre arte, vida, espetáculo e subcultura eram deliberadamente borrados. Inspirado no modelo fabril e na lógica da produção em série — tão caros ao imaginário pop — Warhol organizou a *Factory* como uma linha de montagem de obras de arte, sobretudo serigrafias, mas também filmes, fotografias, objetos e happenings. O espaço, inicialmente decorado com papel alumínio e espelhos por Billy Name, refletia a estética industrial que atravessava a obra do artista. Ali, Warhol acolhia um séquito diverso: músicos, drag queens, cineastas, estrelas decadentes de *Hollywood*, jovens artistas, modelos, intelectuais, performers, curiosos e outsiders de todo tipo.

A *Factory* era, nas palavras de Warhol, "um lugar onde todo mundo fazia tudo o tempo todo" (WARHOL; HACKETT, 1980, p. 23). A produção artística se dava em fluxo constante, em meio a conversas, festas, filmagens e ensaios fotográficos. O artista raramente produzia sozinho: ao contrário, incentivava um modelo colaborativo e desierarquizado, em que seus assistentes muitas vezes finalizavam ou mesmo executavam as obras. Essa postura radical desconstruía o mito do gênio solitário, colocando Warhol como um orquestrador de talentos e energias difusas.

Entre os nomes que gravitaram em torno da *Factory*, destacam-se Gerard Malanga, assistente e poeta; Paul Morrissey, cineasta responsável pela direção de grande parte dos filmes de Warhol; Brigid Berlin, musa e performer; além dos músicos da banda *The Velvet Underground*, apadrinhada e produzida por Warhol, que também assinou a icônica banana da capa do primeiro disco do grupo, lançado em 1967. O envolvimento do artista com o grupo teve início por meio da cineasta Barbara Rubin, o que resultou em um acordo de representação. Embora inicialmente mal-recebido, o disco tornou-se um dos mais influentes do rock, conhecido por seu conteúdo provocador e estética sonora experimental.

Essa relação com a música não era fortuita. Warhol compreendeu a cultura pop como um sistema integrado, onde som, imagem, moda, performance e atitude se entrelaçavam. Como produtor de *The Velvet Underground*, Warhol criou o espetáculo multimídia *Exploding Plastic Inevitable (EPI)*, no qual buscava transcender os limites da pintura, combinando arte, cinema e música em uma experiência sensorial imersiva que antecipava práticas artísticas híbridas e interativas.

A entrada de Andy Warhol na indústria musical remonta aos anos cinquenta, quando começou a criar capas de discos, uma atividade que continuou até sua morte. Embora sua parceria com o Velvet iniciou-se em 1965, sua relação com a música já existia através de seus trabalhos em design. Durante sua carreira, Warhol produziu capas icônicas para artistas como *The Rolling Stones*, Diana Ross e John Lennon. Seu estilo inicial, marcado por linhas finas e cores pastel, evoluiu nos anos sessenta para incluir elementos de Pop Art, misturando retratos e técnicas de sua obra na *Factory*. Suas capas mais notáveis, incluindo as para *The Velvet Underground & Nico* e *The Rolling Stones*, frequentemente apresentavam retratos em close modificados com cores vibrantes e traços distintos.

No campo do cinema, Warhol também operou rupturas. Seus filmes como *Sleep* (1963), *Empire* (1964), *Vinyl* (1965), *Chelsea Girls* (1966), entre outros, subverteram as convenções narrativas tradicionais. Filmados em plano fixo, com longas durações, roteiros mínimos e atuações improvisadas, esses filmes desafiavam a paciência do espectador e inauguravam uma nova estética da monotonia e do tempo estendido.

Paul Morrissey, responsável pela direção de obras mais comerciais como *Flesh* (1968), *Trash* (1970) e *Heat* (1972), ajudou a transitar o cinema de Warhol da radicalidade underground para um público mais amplo — sem, no entanto, perder a tensão entre arte e pornografia, marginalidade e espetáculo (SCHERMAN; DALTON, 2012).

Para Tiago Mesquita (2009), a *Factory* funcionava como uma extensão da obra de Warhol: sua produção estética se confundia com sua vida, sua persona pública e sua atuação como animador cultural. Outra faceta essencial da multiplicidade warholiana é sua atuação como editor e empresário midiático. Em 1969, Warhol fundou a revista *Interview*, inicialmente dedicada ao cinema, depois expandida para a cultura das celebridades em geral. Com um estilo informal, entrevistas longas e pouco editadas, a revista se tornou um espelho da cena artística e fashion da época. Como lembra Bob Colacello, editor da revista durante os anos 1970, *Interview* transformou-se numa crônica interna da vida das celebridades, refletindo o cotidiano exuberante de Warhol e sua rede de contatos (COLACELLO *apud* SCHERMAN; DALTON, 2012).

Nos anos 1980, Warhol ampliou ainda mais sua presença nos meios de comunicação, participando de programas de televisão, criando a *Warhol TV* e se tornando um ícone da cultura pop televisiva. Sua figura andrógina, de cabelos prateados e gestos contidos, tornava-se uma marca — um logo humano — que circulava nos circuitos da moda, da publicidade e da cultura de massa. Como afirma Danto (2010), Warhol operava em múltiplas frentes não por dispersão, mas porque compreendia a arte como campo expandido, capaz de incorporar qualquer meio, desde que mediado pelo olhar do artista.

Entre as obras da exposição no Brasil que melhor traduzem esse momento multifacetado da carreira de Warhol, destaca-se *The Last Supper* (1986), grande tela inspirada na célebre pintura de Leonardo da Vinci. A obra marca um importante retorno do artista à pintura em grandes formatos. Warhol realizou mais de cem versões dessa obra entre 1984 e 1986, superando qualquer outro tema reinterpretado por ele. Uma exposição com vinte e duas dessas pinturas abriu em janeiro de 1987 em Milão, confrontando diretamente Warhol com a obra de

Leonardo. De maneira simbólica, essa mostra seria a última da vida do artista, que faleceu pouco após retornar a Nova York.

As obras da série *Última Ceia* refletem questões profundas sobre mortalidade, fé e salvação, temas relevantes na trajetória pessoal de Warhol. Nas pinturas, fragmentos publicitários aparecem sobrepostos a símbolos religiosos, destacando-se a expressão “The Big C” impressa sobre o rosto de Cristo, referência ao termo “cancro gay”, utilizado antes da disseminação dos termos HIV/AIDS. A epidemia da AIDS impactou diretamente Warhol, sobretudo após a morte do seu companheiro Jon Gould em 1986, conferindo à série uma carga pessoal ainda mais forte. Para Kvaran (2013), *The Last Supper* sintetiza a tensão entre o sagrado e o profano que atravessa toda a trajetória de Warhol.

Outra obra emblemática, que ganha destaque e centralidade na expografia da mostra, é a instalação *Silver Clouds* (1966), composta por balões prateados infláveis que flutuam pelo espaço expositivo. Criada em colaboração com Billy Klüver, engenheiro da *Bell Laboratories*, essa instalação dissolve os limites entre escultura, ambiente e participação do público. Klüver apresentou-lhe o *Scotchpak*, um material usado para fabricar bolsas estilo *Ziploc*. O *Scotchpak* era uma solução inovadora para as donas de casa de meados do século armazenarem alimentos, mas Warhol imediatamente percebeu que, com um pouco de hélio, poderia transformá-lo em algo interativo.

Exibidos pela primeira vez em abril de 1966 na *Leo Castelli Gallery*, em Nova York, esses balões cheios de ar e hélio flutuam como travesseiros e ganharam o nome de *Silver Clouds*. Desde então, as instalações do trabalho ocuparam diversas localidades, com arranjos variados. Uma de suas adaptações mais emblemáticas foi realizada por Merce Cunningham em 1968. Após ver a instalação de Warhol, Cunningham decidiu elaborar uma coreografia exclusiva para esse trabalho. A peça de dança *RainForest* contou também com a participação de Jasper Johns para os figurinos e a música era de David Tudor. Sua leveza, sua imprevisibilidade e seu caráter lúdico são uma metáfora perfeita da proposta warholiana: tornar a arte acessível, tangível e, ao mesmo tempo, fugidia.

Por fim, as séries de retratos de celebridades — de Mick Jagger a Debbie Harry, de Liza Minnelli a Muhammad Ali — produzidos durante os anos 1970 e 1980, revelam o alcance de sua personalidade. Combinando glamour e ironia, essas imagens reiteram a lógica de serialização e mercantilização da fama, em que o retrato já não busca capturar a essência de alguém, mas reproduzir uma persona midiática.

Diversos fatores levaram Andy Warhol a ser consagrado como o retratista mais importante da arte americana em meados de 1970, sendo o principal deles sua assídua vida noturna, que lhe permitia criar laços e estabelecer contatos. Warhol se relacionava com facilidade com modelos, políticos, designers, atletas, atores e até grandes nomes da indústria estadunidense. Embora o primeiro uso de retratos por Warhol tenha sido restrito à reciclagem de imagens de mídia publicadas anteriormente — como em suas séries de Marilyn, Elvises, Jackies —, quando o artista transpõe o registro dessas personalidades para o seu domínio, passa a traduzir com unicidade esses rostos. Sua descoberta da cabine fotográfica lhe deu os meios para gerar imagens produzidas por uma máquina pública à qual todos tinham acesso. O artista dirigia seus retratados durante as capturas e, em seguida, tratava as imagens em serigrafia. Logo depois, Warhol adquiriu uma câmera *Polaroid*, que empregaria incansavelmente, deixando sua marca como um dos retratistas mais prolíficos do século XX.

Na Nova York dos anos 1970, sob as luzes das casas noturnas e a marginalidade da vida queer, Andy Warhol também voltou sua lente para um grupo de pessoas que raramente ganhava espaço fora dos guetos urbanos. O resultado, *Ladies and Gentlemen* (1975), é um tributo vibrante à comunidade trans e drag da cidade.

A série apresentada na exposição reúne retratos de modelos frequentadoras do bar *Gilded Grape*, conhecido por sua clientela trans negra e latina. Capturadas primeiro por uma câmera *Polaroid Big Shot*, as imagens eram transferidas para serigrafias. Warhol adotou o mesmo processo utilizado para retratar celebridades. Entre as pessoas retratadas, destaca-se Marsha P. Johnson, ativista fundamental no movimento LGBTQ+ da época. Durante décadas, a identidade das modelos permaneceu desconhecida.

Além de retratar a comunidade queer, Warhol também explorou a questão da identidade em sua série *Polaroid Self-Portrait (in Drag)* (1980-1982), na qual aparece montado como drag queen. Sua obra revela um fascínio pela construção da identidade e pelo jogo entre autenticidade e artifício. Seja ao retratar figuras queer da cena nova-iorquina ou ao se transformar em uma delas, Warhol explorou a fluidez de gênero e a estética do glamour como forma de expressão e resistência.

Outra faceta importante dos retratos de Warhol era a política, já que o artista se interessava em representar líderes, ditadores e até mesmo candidatos políticos, visando um maior alcance de sua arte caso estes obtivessem prestígio futuro e se interessassem em adquirir os retratos em grandes tiragens. Nesse escopo, produziu o retrato do então presidente dos Estados Unidos da América, Richard Nixon. Também produziu diversos retratos do presidente Mao Tsé-Tung, líder da revolução comunista na China e, figura que causava fascínio ao ocidente desde a visita de Nixon, em 1971.

A *Factory*, portanto, foi mais que um ateliê: foi uma fábrica de identidades, um laboratório de mídia, uma vitrine de estilos de vida alternativos e uma manifestação precoce daquilo que hoje chamamos de “cultura das celebridades”. Warhol, em sua multiplicidade — editor, diretor, produtor, retratista, performer, empresário — é menos um artista de obras do que um artista de sistemas. Como escreveu Mesquita (2009, p. 107), ele “trabalhou com o espetáculo sem querer desmascará-lo”, preferindo escancararmos nossa cumplicidade com ele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Andy Warhol permanece, décadas após sua morte, como um dos artistas mais instigantes e paradoxais do século XX. Sua obra, ao mesmo tempo acessível e ambígua, crítica e celebratória, segue oferecendo camadas de leitura que dialogam com os dilemas contemporâneos da imagem, da fama e do consumo. Ao incorporar a lógica dos meios de comunicação, a estética da reprodução e os códigos da cultura popular, Warhol não apenas transformou a arte, mas ampliou seus territórios e suportes, antecipando com precisão aspectos centrais da era digital.

A exposição realizada no Brasil permitiu ampliar o entendimento de Warhol para além do ícone pop. Ela evidencia sua complexidade como criador coletivo, empresário cultural, cineasta experimental e figura pública que soube manipular como poucos os signos de seu tempo. É nesse ponto que sua obra se revela intensamente contemporânea. A “máquina” Warhol, longe de eliminar a subjetividade, a redistribui. Ela está na organização do sistema, na seleção do banal que se transforma em arte. E é precisamente por operar nesse limiar — entre o eu e os outros, entre a máscara e o gesto — que Warhol se mantém como uma figura central da contemporaneidade (GOMES, 2025).

Ao reunir um conjunto expressivo de obras e documentos em torno da trajetória de Andy Warhol, a mostra *Andy Warhol: Pop Art!* propõe mais do que a celebração de um ícone: ela se constitui como uma plataforma crítica para desestabilizar a imagem cristalizada do artista como mito individual. Em vez de reforçar a figura do gênio isolado, a exposição evidencia os processos colaborativos que marcaram profundamente sua produção — sobretudo no contexto da *Factory* — e o modo como Warhol operava como articulador de redes criativas, mediando múltiplas expressões e saberes.

Esse deslocamento curatorial é fundamental, sobretudo em tempos em que a arte contemporânea insiste em tensionar hierarquias autorais, validar práticas coletivas e investigar sistemas de produção da imagem. Warhol, nesse sentido, não é apenas o artista plural, mas um pensador radical da cultura visual, alguém que antecipou com aguda precisão o mundo em que hoje vivemos: saturado de imagens, atravessado por performances de identidade e movido por dinâmicas de visibilidade algorítmica.

Ao enfatizar a serialidade, a reprodutibilidade, o esvaziamento do gesto e a estetização da vida cotidiana, sua obra anuncia muitas das questões centrais da arte digital e da cultura das redes. Seus filmes experimentais, a criação da *Interview Magazine*, suas inserções televisivas e sua postura performática frente à própria celebridade funcionam como ensaios precursores sobre os modos contemporâneos de produção e circulação de subjetividades.

Assim, a mostra não apenas resgata um legado, mas o reativa criticamente, propondo leituras que o desnaturalizam. Apresentar Warhol no Brasil, nesse momento, é também propor um olhar sobre a potência política de sua obra: não no sentido panfletário, mas como exercício de desautomatização do olhar. Sua atualidade não está apenas nas imagens que produziu, mas nos sistemas que desvelou — e que seguimos, em muitos aspectos, ainda tentando compreender.

Mais do que uma retrospectiva, a mostra propõe um convite à escuta de Warhol a fim de compreender sua força política e poética. Warhol, afinal, não retratou apenas ícones como Marilyn, Elvis ou Mao Tsé-Tung. Ao transformar essas figuras em superfícies reproduzíveis, ele nos legou um espelho. E, como todo espelho, sua obra nos devolve aquilo que mais tentamos disfarçar: nossa obsessão por ver e sermos vistos. Dessa forma, a construção narrativa e espacial da mostra reforça e também tensiona esses aspectos. Possibilita ao visitante revisitar momentos cruciais da exibição de seus trabalhos e sentir-se partícipe de um ambiente de produção fértil e convulsivo. Trata-se, de mais uma vez, reforçar o caráter participativo da produção e concepção desse artista que, ao contrário do que muito consolidou a historiografia crítica, esteve sempre atento aos movimentos e pulsões ao seu redor.

## LISTA DE FIGURAS

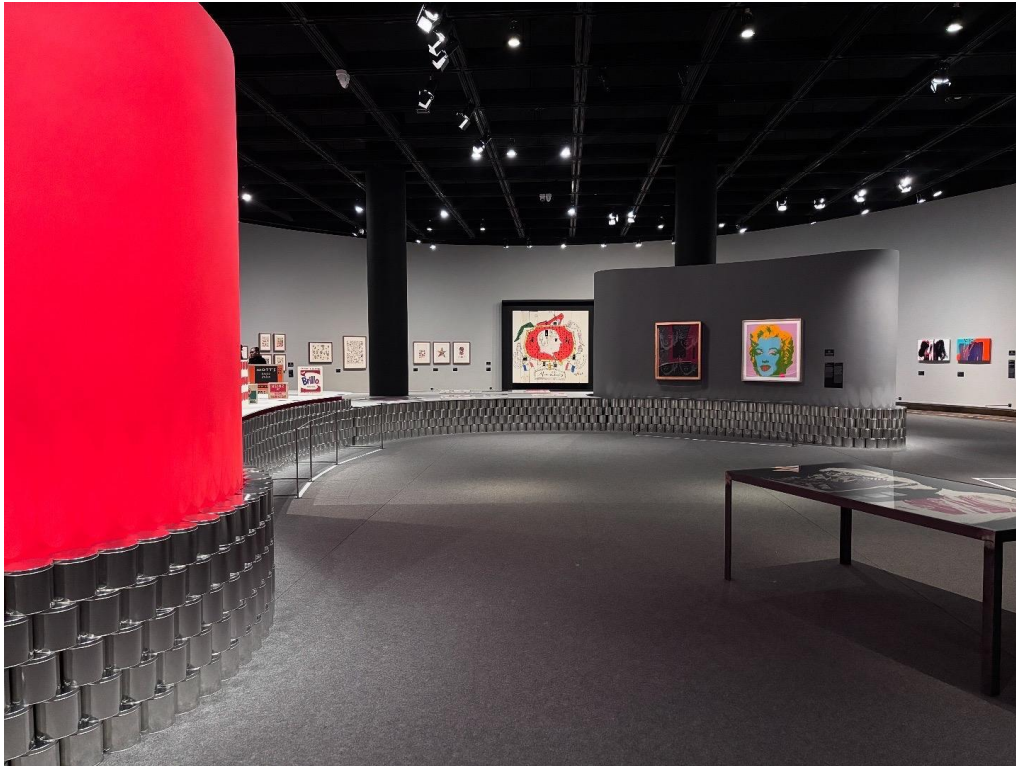


Figura 1: Vista da primeira sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!  
Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.

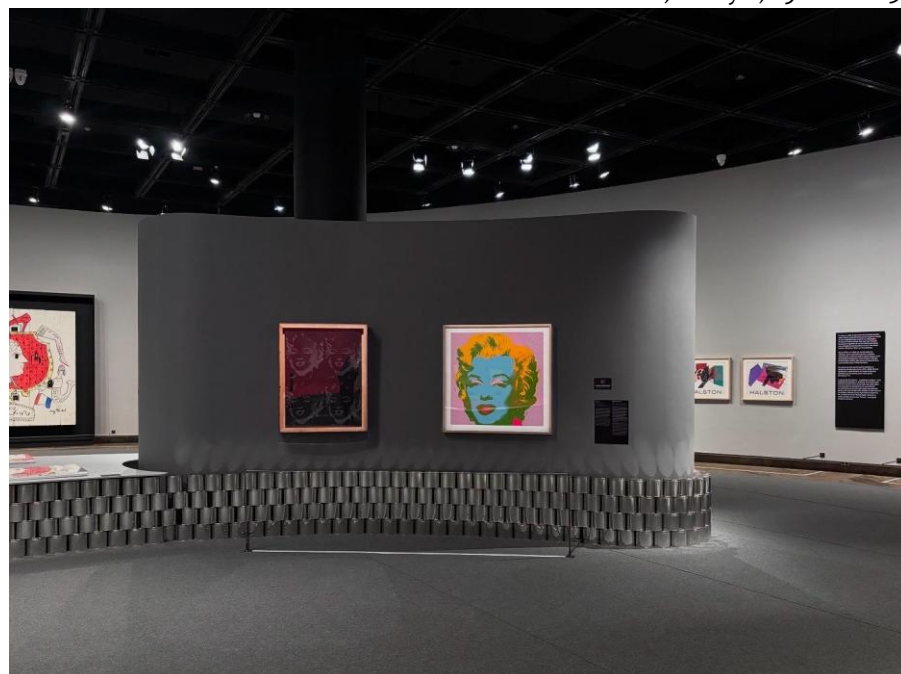


Figura 2: Vista da primeira sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!, destaque às obras Marilyn.  
Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.



Figura 3: Vista da primeira sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!, destaque aos desenhos e ilustrações. Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.



Figuras 4 e 5: Vista da primeira sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!, destaque as caixas Brillo e às pinturas das latas Campbell. Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.



Figura 6 – Vista da primeira sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!, destaque às caixas.  
Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.

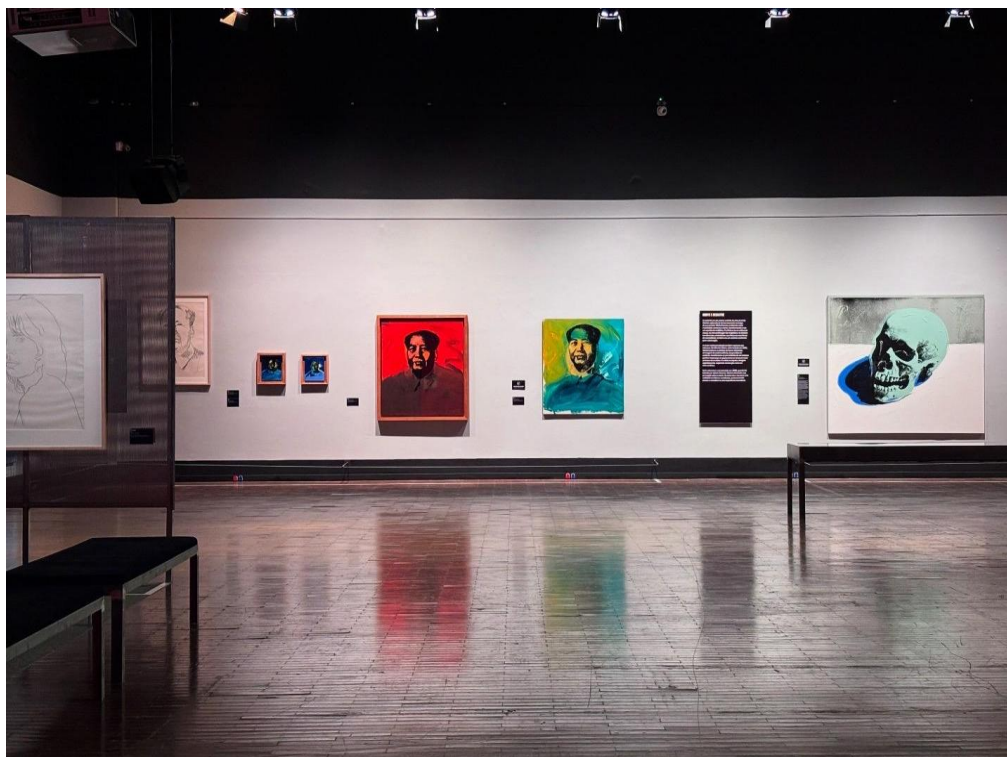


Figura 7: Vista da segunda sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!, com pinturas dedicadas ao Mao, ao fundo. Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.



*Figuras 8 e 9: Vistas da segunda sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!.  
Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.*



Figuras 10 e 11 – Vistas da segunda sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!.  
Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALLOWAY, Lawrence. O desenvolvimento da arte pop britânica (1966). In: LIPPARD, Lucy. *Arte pop*. Lisboa: Editora Verbo, 1973.
- ANGELL, Callie. *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., 2006. v. 1.
- BELTING, Hans. *Art History After Modernism*. Tradução de: Hans Belting, Mitch Cohen e Kenneth J. Northcott. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind. *Art Since 1900*. Nova York: Thames & Hudson, 2004.
- BOCKRIS, Victor. *Warhol: The biography*. Londres: Da Capo Press, 2003.
- BUCHLOH, Benjamin. Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966. In: MICHELSON, Annette (org.). *Andy Warhol*. Cambridge: The MIT Press, 2001. (October Files 2).
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*. Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, 1992.
- \_\_\_\_\_. O filósofo como Andy Warhol. *Revista Ars*, São Paulo, v. 01, n. 04. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.
- SCHELLMANN, Jörg. *Andy Warhol Prints: A catalogue Raisonné 1962-1987*.
- GIDAL, Peter. *Andy Warhol, Films and paintings: The Factory Years*. Nova York: Da Capo Press, 1991.
- GOLDSMITH, Kenneth (org.). *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews: 1962-1987*. New York: Da Capo Press, 2004.
- HARVARD, Joe. *The velvet underground and Nico*. (Coleção O Livro do Disco). São Paulo: Cobogó, 2014.
- HONNEF, Klaus. *Andy Warhol, 1928-1987: commerce into art*. Köln: Taschen, 2007.

- HICKEY, Dave; BLUTTAL, Steven. *Andy Warhol Giant Size*. Nova York: Phaidon Press, 2006.
- KVARAN, Gunnar B. *Andy Warhol by Andy Warhol*. Oslo: Skira, 2008.
- KORICHI, Mériam. *Andy Warhol*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- MCCARTHY, David. *Arte Pop*. (Coleção Movimentos da arte moderna). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- McSHINE, Kynaston. *Andy Warhol: A Retrospective*. Nova York: Museum of Modern Art, 1989.
- MORGAN, Amber; GOMES, Priscyla. *Andy Warhol: pop art!*. [Catálogo de exposição]. São Paulo: Afluente, 2025.
- SMITH, Philip Larratt-Smith (org.). *Andy Warhol: Mr. America*. São Paulo: Queen Books, 2010.
- SYLVESTER, David. Warhol. In: *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TAYLOR, Paul (org.). *Post-Pop Art*. Cambridge: The MIT Press, 2007. 2. ed. (Série New art criticism).
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- TOOP, David. All mix and no master. In: *The Wire*, [s.l.], n° 103, set. 1992.
- WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2008.
- \_\_\_\_\_. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harcourt, 1975.
- \_\_\_\_\_. *América*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- WARHOL, Andy; HACKETT, Pat (org.). *Diários de Andy Warhol*. Porto Alegre: L&PM, 1989. Vol. 1. 799 p.
- \_\_\_\_\_. HACKETT, Pat (org.). *Diários de Andy Warhol*. Porto Alegre: L&PM, 2012. Vol. 2.
- \_\_\_\_\_. *POPismo: os anos sessenta segundo Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- WATSON, Steven. *Factory Made: Warhol and the Sixties*. New York: Pantheon Books, 2003.
- WILSON, Simon. *A arte pop*. Tradução de Marcelo Covián. [S.l.]: Editora Labor, 1975.

### Fontes eletrônicas e sites

CUOGHI, Guilherme Vendramini. *Espaços alternativos em Nova York (1960–1980): rumo a uma nova inserção da arte na sociedade*. 2023. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2023. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-01092021-105431/pt-br.php>. Acesso em: 28 jul. 2025.

MESQUITA, T. *Através do espelho: a constituição da pintura inicial de Andy Warhol (1956-1968)*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-08022010-150757/>. Acesso em: 28 jul. 2025.

