

HIperconECTADOS

museus,
estratégias
e conexões

Rosangela Marques de Britto
organizadora

AUTORES

Lúcia Hussak Van Velthem
Renata de Fátima da Costa Maués
Rosangela Marques de Britto
Susanne Pinheiro Dias
Neder Roberto Charone
Maryori Katherine Cabrita Garcia
Gil Vieira Costa
Marisa Mokarzel
Afonso Medeiros
Janice Shirley Souza Lima
Orlando Maneschy • Keyla Sobral

HIPOCONECTADOS

museus,
estratégias
e conexões

Rosangela Marques de Britto
organizadora

AUTORES

Lúcia Hussak Van Velthem
Renata de Fátima da Costa Maués
Rosangela Marques de Britto
Susanne Pinheiro Dias
Neder Roberto Charone
Maryori Katherine Cabrita Garcia
Gil Vieira Costa
Marisa Mokarzel
Afonso Medeiros
Janice Shirley Souza Lima
Orlando Maneschy • Keyla Sobral

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

REITOR

Emmanuel Zagury Tourinho

VICE-REITOR

Gilmar Pereira da Silva

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)

Maria Iracilda da Cunha Sampaio

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

Adriana Valente Azulay

MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Jussara da Silveira Derenji

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGArtes)

COORDENADORA

Ana Flávia Mendes Sapucaí

MEMBROS DO COMITÊ CIENTÍFICO EDITORIAL

Ana Flávia Mendes Sapucaí (Presidente)

Afonso Medeiros

Áureo Freitas

Giselle Guilhon

Liliam Barros

Orlando Maneschy

Valzeli Sampaio

Programa de Pós-Graduação em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará

HIPERCONECTADOS

museus,
estratégias
e conexões

Rosangela Marques de Britto
organizadora

AUTORES

Lúcia Hussak Van Velthem
Renata de Fátima da Costa Maués
Rosangela Marques de Britto
Susanne Pinheiro Dias
Neder Roberto Charone
Maryori Katherine Cabrita Garcia
Gil Vieira Costa
Marisa Mokarzel
Afonso Medeiros
Janice Shirley Souza Lima
Orlando Maneschky • Keyla Sobral

Belém, 2019

ORGANIZAÇÃO
Rosângela Marques de Britto

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA E PROJETO GRÁFICO
Andrea Pinheiro

CAPA
Andréa Pinheiro
(detalhe da marca do Grupo de Pesquisa
criada por Ramiro Quaresma)

REVISÃO TEXTUAL
Ireneide Silva

FICHA CATALOGRÁFICA
Larissa Lima da Silva – CRB-2/1585

O CONTEÚDO DOS TRABALHOS
É DE INTEIRA RESPONSABILIDADE DE SEUS AUTORES

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFGA

H667h

Hiperconectados [Recurso Eletrônico] : museus, estratégias e conexões /
Rosângela Marques de Britto (Org.). – Belém: PPGArtes / UFGA, 2019. –
165 p.: il. color.

Inclui bibliografias
ISBN (e-book) 978-85-63189-60-8
Acesso: <http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/587>

1. História da Arte 2. Museologia 3. Artes visuais 4. Arqueologia 5. História
6. Patrimônio I. Britto, Rosângela Marques (org.). II. Título.

CDD 23. ed. 709

apresentação

O evento acadêmico *Hiperconectados: museus, estratégias e conexões* integrou a programação da 16ª Semana de Museus, promovida pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/Minc), que teve como tema *Museus Hiperconectados: novas abordagens, novos públicos*, proposto pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), em comemoração ao Dia Internacional de Museus, em 18 de maio de 2018. O evento, composto de palestra e mesas temáticas, foi realizado numa parceria entre o Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA), conjuntamente com o Museu da Universidade Federal do Pará (MUFGPA); e organizado por Rosângela Britto, Orlando Maneschy e Marisa Mokarzel.

As discussões temáticas englobaram reflexões críticas acerca da instituição museu em Belém e na Amazônia, tendo como referência a produção teórico-empírica das áreas de Artes Visuais, Arqueologia, Ciência da Informação, História, Museologia e Patrimônio. Os trabalhos tiveram como eixo temático o estudo da Cultura Material e Imaterial, em especial os processos desenvolvidos em coleções, arquivos e museus de arte ou etnográficos, entre outros temas correlatos.

As questões postas aos participantes das mesas foram: Qual o papel do museu no mundo contemporâneo? Como pensar um território interconectado refletindo

as fricções e fluxos comunicativos encadeados nos museus, em processos articulados com o público, na perspectiva de construção de campos de permeabilidades? Como constituir um território hiperconectado em um país de terceiro mundo, numa dimensão circundada por florestas?

O evento contou com duas conferências, a primeira "*Museu da Universidade Federal do Pará e os 60 anos da Universidade*" proferida por Jussara Derenji, arquiteta e pesquisadora da UFPA, atual diretora do MUFPA. A conferência historicizou o contexto sociopolítico cultural da década de 1960 no mundo. As manifestações estudantis e o movimento inicialmente educativo que se transformou num movimento cultural gerado a partir de Paris, que ficou conhecido como Maio de 1968; e no Brasil o Golpe Militar de 1964, dentre outros eventos. Na Universidade Federal do Pará (UFPA), fundada em 1957, a palestrante destaca a construção do campus do Guamá, no âmbito de uma arquitetura mais isolada e as atividades culturais, que à época eram ligadas ao grupo de arquitetos e engenheiros envolvidos nas obras do Campus Universitário e outros intelectuais, como Alcyr



CONFERÊNCIA: *Museu da Universidade Federal do Pará e os 60 anos da Universidade* Jussara Derenji - Arquiteta, Pesquisadora e Diretora do MUFPA.

Meira, Eneida de Moraes, Haroldo Maranhão, dentre outros. A autora sintetiza: os anos de 1963 e 1965, dois Salões de Arte e a Primeira Cultural, proposta mais ampla para o campo cultural e não somente das Artes Visuais. Destaca a crítica do momento, os participantes dos eventos e sua atualidade; e, fundamentalmente, a função ou papel da universidade como propositora de mudanças de paradigmas da cena artística belenense e paraense da época.

A segunda conferência “A Lógica das Artes Indígenas – povos indígenas e museus: conectividades”, proferida por Lúcia Hussak Van Velthem, pesquisadora e curadora da Reserva Técnica de Antropologia do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG/MCTIC). As palestras foram ordenadas em três mesas temáticas: Trecos e as “Agências das Coisas” – abordagens (inter)disciplinares; Coleções, História e Ciência



Mesa Temática 1: Trecos e as “Agências das Coisas” – Abordagens (inter)disciplinares. Marcia Bezerra, arqueóloga, professora (PPGAS/IFCH/UFPA); Afonso Medeiros, arte-historiador, arte-educador, Professor (PPGArtes/ICA/UFPA); Rosangela Britto, museóloga, artista plástica, professora (PPGArtes/ICA/UFPA). Mediação: Marisa Mokarzel.

da Informação: processos de salvaguarda e comunicação; Arte, Museu e Coleção: limites e esgarçamentos. Foi realizada ainda uma série de comunicações concernentes às pesquisas em andamento nos cursos de mestrado e doutorado em Artes, História Social da Amazônia e Ciência da Informação, vinculados à Universidade Federal do Pará, exceto uma do curso de pós-graduação (Comunicação, Linguagens e Cultura) interdisciplinar da Universidade da Amazônia (UNAMA).

Os registros fotográficos de Maryori Katherine Cabrita Garcia, fotógrafa e discente do Programa de Pós-Graduação em Artes, acompanham as sínteses das conferências e mesas temáticas, além da produção do ensaio fotográfico *Flagrantes Poéticos*.

A organização do livro não segue a ordem da programação do evento, cujos trabalhos estão apresentados de forma independente, tendo como eixo comum as reflexões acerca das temáticas sobre museus e patrimônios. O conteúdo está dividido em duas partes: na *primeira parte*, denominada *Cultura Material, Coleções e*



Mesa Temática 2: Coleções, História e Ciência da Informação – processos de salvaguarda e comunicação. Luisa M.G. de Mattos Rocha (Instituto de Pesquisa Jardim Botânico do Rio de Janeiro); Aldrin Moura de Figueiredo, historiador, professor (PPHISA/IFCH/UFPa). Mediação: Rosângela Britto.



Comunicações de pesquisas em andamento: Coleção Carmen Souza, Sandra Rosa (PPGCI/ICSA/UFGA); Coleção Manoel de Oliveira Pastana, Renata Maués (PPGArtes/ICA/UFGA); Arquivo Geraldo Ramos, Maria Madalena Felinto Pinho (PPGArtes/ICA/UFGA). Mediação: Marisa Mokarzel.

Museus, iniciamos com o artigo *Um Olhar sobre as Artes Indígenas*, de Lúcia Hussak Van Velthem, antropóloga e pesquisadora, curadora da reserva técnica de Antropologia do Museu Goeldi (MPEG/MCTIC), no qual destaca que as “artes indígenas se inserem em uma *história da arte* própria, que remonta a milhares de anos, como evidenciado pelos estudos arqueológicos” (VAN VELTHEM, 2019, grifo da autora). No seu texto, a autora refere-se às “artes indígenas” como uma expressão cunhada na exposição realizada em São Paulo acerca do Redescobrimento do Brasil, e nos apresenta as características da arte indígena baseada em pesquisas de campo e na análise de coleções, e sua categorização quando incorporada aos acervos de museus, os quais “são categorizados como etnográficos e acondicionados em reservas técnicas onde se inserem em sistemas governados por critérios distanciados e exteriores daqueles que regem a sua produção, uso e interpretação,



Comunicações de pesquisas em andamento. Neder Charone (PPGArtes/ICA/UFPa); Gil Vieira Costa (FAV/ILLA/Unifesspa e PPHIST/PPHSA/IFCH/UFPa); Janice Lima, Acervo Paula Sampaio (PPGCLC/UNAMA) Susanne Pinheiro Coleção Amazoniana de Arte da UFPa, Seção Moda - André Lima (PPGCLC/UNAMA). Mediação: Orlando Maneschky.

nas sociedades de origem” (VAN VELTHEM, 2019). Ao final, apresenta as novas relações dos museus antropológicos e as coleções dos povos indígenas, que no cenário brasileiro estão restabelecendo novas conectividades, com ações afirmativas que unem, em parceria, os povos indígenas, museólogos e antropólogos. Já os museus indígenas, criados e gerenciados por eles, são tidos como espaços de ações políticas e de poder desses povos, voltados às suas memórias e identidades.

O artigo sobre a Coleção Manoel de Oliveira Pastana (1888-1984) pertencente ao acervo do Sistema Integrado de Museus e Memoriais da Secretaria de Cultura do Pará (SIM/SECULT-PA), intitulado *A biografia de uma coleção: os desenhos projetuais de Manoel Pastana*, de Renata de Fátima da Costa Maués, mestranda do PPGArtes, apresenta parte de sua pesquisa sobre esta coleção, tendo como recorte a análise das 17 pranchas projetuais de Arte Aplicada e o processo de criação do artista. O



Mesa Temática 3: *Arte, Museu e Coleção: Limites e Esgarçamentos*. Orlando Maneschy, artista, professor e curador independente (PPGArtes/ICA/UFPA); Keila Sobral, artista visual e curadora independente (PPGArtes/ICA/UFPA); Mariano Klautau Filho, artista visual, professor e curador independente (PPGCLC/UNAMA); Marisa Mokarzel, curadora independente, historiadora da arte (UNAMA)., Mediação: Rosangela Britto.

enfoque parte da análise do processo de criação artística e estética e da construção de uma abordagem biográfica de desenhos e projetos de Arte Aplicada, pautados em autores do campo da Antropologia, do estudo da cultura material e do campo da Museologia.

O artigo intitulado *Coleção Armando Queiroz*, reflexões acerca da Agência das Coisas no processo de sistematização da documentação museológica de um acervo de Arte Contemporânea do MUFPA, de Rosangela Marque de Britto, museóloga e docente do PPGArtes, apresenta um texto que parte da reflexão crítica do estudo no âmbito interdisciplinar da Museologia, da Antropologia e da Arte, acerca do processo de Documentação Museológica de uma Coleção de Arte Conceitual de Armando Queiroz sob a guarda do Museu da Universidade Federal do Pará. A aproximação da “agência das Coisas”, conforme adotado nos estudos de



antropologia da arte indígena, com o estudo da Arte Conceitual, tendo como referencial a imaterialidade e as questões contextuais de instauração da obra e de seu processo, assim como os índices e registros audiovisuais.

O artigo *Moda contemporânea na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA: caminhos classificatórios de uma roupa rizomática*, de Susanne Pinheiro Dias, trata do estudo detalhado de uma peça da seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. O artigo analisa e propõe alternativas de classificação de um objeto de vestuário criado por André Lima, que desafia classificações estanques e desobedece a lógicas classificatórias arbóreas, por não apresentar áreas de apoio no corpo previamente demarcadas e por sugerir múltiplas formas de uso.

O texto seguinte, *A Arte como Objeto*, de Neder Roberto Charone, doutorando do PPGArtes, trata-se de um ensaio crítico reflexivo componente dos estudos históricos sobre as obras de arte dos anos de 1970 e 1990, presentes em três coleções particulares em Belém do Pará.



A segunda parte do livro, denominada *História da Arte, museus de Arte e coleções*, reúne textos que envolvem questões epistêmicas, metodológicas e conceituais sobre História da Arte, Museus e informação em Arte. O ensaio *As contradições de historiografar a arte sob a condição da colonialidade*, de Gil Vieira Costa, doutorando em História Social da Amazônia pela UFPA e docente da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), nos apresenta questões epistêmicas acerca da estruturação e desenvolvimento de um campo artístico sob a condição da colonialidade, em especial sobre o controle econômico e do conhecimento. Segundo o autor, “A colonialidade manifestada enquanto controle do conhecimento diz respeito às concepções de mundo, ao imaginário e ao próprio ser das populações colonizadas” (COSTA, 2019). O pesquisador aborda, mais especificamente, a história da arte dos anos 1960 e 1970, em uma cidade economicamente periférica como Belém, a partir dos acervos de museus de arte. Refere-se à constituição e conservação de arquivos e acervos de arte questionados pela ótica de uma possível precariedade institucional, que interfere, sobretudo, no estudo histórico das artes visuais locais.



O artigo *Casa das Onze Janelas e a Coleção FUNARTE: um relato de estratégias, negociações e conexões*, de Marisa Mokarzel, nos apresenta as táticas e estratégias no campo da pesquisa e da informação em arte, a partir do estudo de uma coleção que culminou com a criação de um Museu de Arte. Neste trajeto, a autora nos apresenta duas exposições de arte – a primeira nomeada Panorama da pintura no Pará, que significou um dos raros momentos em que, em Belém, a pesquisa é que propõe a exposição; e a segunda mostra, Traços e Transições da Arte Brasileira, veio a inaugurar o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em 2002. Esta exposição foi gerada a partir da coleção FUNARTE e fez uso de outras coleções, integrando artistas locais com artistas nacionais.

O breve ensaio *Museu e Hiperlink*, Afonso Medeiros, arte-historiador e professor da Faculdade de Artes Visuais (FAV) e do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes/ICA/UFPA), suscita reflexões acerca do museu em termo *link* e *hiperlink* numa dimensão crítica, a partir de uma abordagem histórico e social, reportando-se a “Link significa *atalho*, *caminho* ou *ligação*. Hiperlink é o termo utilizado para o texto ou imagens crivados de marcas que nos levam a outros textos e imagens correlacionados” (MEDEIROS, 2019, grifo do autor).





O artigo de Janice Shirley Souza Lima, intitulado Retratos e narrativas de uma enunciação coletiva agenciada, apresenta os movimentos diaspóricos ocorridos no Brasil com acolhimento no sudeste do Pará e os processos de desterritorialização e reterritorialização vivenciados pelos colonos pioneiros que fundaram o município de Canaã dos Carajás, retratados pela fotógrafa Paula Sampaio. Ao término desta publicação somos brindados com o trabalho Uma multiplicidade de vínculos - Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, com a narrativa sobre as instigantes táticas e estratégias de institucionalização da coleção, com enfoque na criação do Arquivo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, escrito pelo seu curador, o artista visual Orlando Maneschky e coautoria de Keyla Sobral.

Esta publicação vai ao encontro da difusão das ações desenvolvidas pelos grupos de pesquisa *Bordas Diluídas*, coordenado por Orlando Maneschky, e o grupo *Arte, Memórias e Acervos na Amazônia*, coordenado por Rosângela Britto e Marisa Mokarzel, ambos cadastrados no diretório de grupos de pesquisa do CNPq e ligados ao Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA. Ambos os grupos têm o interesse comum de incentivar as pesquisas nos museus e nos espaços em processos de musealização ou não, os estudos de coleções de caráter público ou particular, assim como o objetivo de aproximar as áreas disciplinares da Arte, Museologia e Patrimônio.

Rosângela Britto
Organizadora

sumário

APRESENTAÇÃO | Rosangela Britto

PRIMEIRA PARTE

CULTURA MATERIAL, COLEÇÕES E MUSEUS

Um Olhar sobre as Artes Indígenas | **Lúcia Hussak Van Velthem** 21

A biografia de uma coleção: os desenhos projetuais
de Manoel Pastana | **Renata de Fátima da Costa Maués** 33

“Coleção Armando Queiroz”: sistematização da documentação museológica
de um acervo de arte contemporânea do MUFPA | **Rosangela Britto** 55

Moda contemporânea na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA:
caminhos classificatórios de uma roupa rizomática | **Susanne Pinheiro Dias** 69

A Arte como Objeto | **Neder Roberto Charone** 85

FLAGRANTES POÉTICOS - ENSAIO FOTOGRÁFICO

Maryori Katherine Cabrita Garcia 97

SEGUNDA PARTE

HISTÓRIA DA ARTE, MUSEUS DE ARTE E COLEÇÕES

As contradições de historiografar a arte
sob a condição da colonialidade | **Gil Vieira Costa** 111

Casa das Onze Janelas e a Coleção FUNARTE:
um relato de estratégias, negociações e conexões | **Marisa Mokarzel** 123

Museu e hiperlink | **Afonso Medeiros** 136

Retratos e narrativas
de uma enunciação coletiva agenciada | **Janice Shirley Souza Lima** 142

Uma multiplicidade de vínculos: Coleção Amazoniana de Arte
da Universidade Federal do Pará | **Orlando Maneschy e Keyla Sobral** 157

CULTURA MATERIAL, COLEÇÕES E MUSEUS

PRIMEIRA PARTE



UM OLHAR SOBRE AS ARTES INDÍGENAS

Lucia Hussak van Velthem¹

Os complexos sistemas de saberes das culturas indígenas, tal como o (re) conhecimento de suas artes, práticas e propósitos permanecem assim obscurecidos e ainda não estão plenamente consolidados no Brasil. Refletem, portanto, um desconhecimento geral a respeito do passado e do presente dos povos indígenas, apesar do país se reconhecer como pluriétnico e multicultural a partir da Constituição de 1988.

Nas últimas décadas, a imagem e a cultura dos povos indígenas vêm sendo utilizadas sob as mais diversas formas, para múltiplas finalidades, as quais são

¹ Antropóloga, pesquisadora e Curadora da Coleção Etnográfica - Reserva Técnica Curt Nimuendaju, do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG/MCTIC).

absorvidas pela sociedade urbana brasileira por meio de reportagens jornalísticas, publicação de livros, catálogos, revistas e, principalmente, através de exposições em instituições museais. Este foi o caso da Mostra do Redescobrimento, em São Paulo, que apresentou um expressivo acervo, recente e antigo, de artefatos indígenas musealizados, e que consagrou a expressão “Artes Indígenas”.

Apesar disso, a contemplação das artes indígenas nos museus ainda provoca reações diversas, pois muitos se perguntam se seriam *arte* ou *artesanato*. Tais artefatos são evidentemente objetos artesanais feitos com argila ou penas, madeiras e fibras, porém, não podem ser definidos como artesanato, no sentido de uma atividade manual voltada para o mercado, que tem como referência básica a pessoa do artesão². Outrossim, as criações materiais indígenas expressam complexos conhecimentos que se organizam através de materiais, técnicas, usos, representações, concepções estéticas e contextos que as qualificam enquanto arte, a qual é própria a cada povo indígena. Assim sendo, pode-se afirmar que não existe uma arte comum e geral dos índios, apesar da mídia, dos compêndios escolares e de outros contextos identificarem, invariavelmente, essa diversidade através de uma expressão no singular, *arte indígena*. Ao expressarem preocupações específicas, cada povo indígena desenvolve um estilo próprio e a referência a essas artes requer sempre a pluralidade, a saber, *artes indígenas* para uma correta identificação.

Na apreciação do campo abrangido pelas artes indígenas, o pensamento ocidental estabelece uma escala de valores. Assim, tende a privilegiar categorias que são visualmente de maior impacto, tais como os ornatos de penas e as máscaras de uso ritual. Entretanto, como veremos, o fazer artístico indígena não recai exclusivamente sobre artefatos cerimoniais, mas igualmente sobre os objetos que são empregados na vida cotidiana, os quais podem se apresentar muito mais

² Referências sobre artesanato podem ser encontradas em Frota (2000) e Arantes (2000), entre outros.

elaborados e embelezados do que seria necessário para as suas funções estritamente utilitárias³.

O desconhecimento que cerca as artes indígenas também impede que se considere a sua contemporaneidade, pois a elas atribui-se, quase sempre, um aspecto de imutabilidade. Representariam, assim, obras de artistas incapazes de operar mudanças ou então derivados empobrecidos de uma arte outrora vigorosa. A realidade é completamente diversa, pois se constata que essas artes são constantemente reformuladas, acompanhando as mudanças que ocorrem com as culturas indígenas e com as sociedades humanas em geral. A inovação nas artes indígenas pode ter diferentes origens, tais como a criatividade individual ou ser o resultado de trocas entre pessoas e grupos, ou provir da aquisição de novos materiais, do desaparecimento de determinadas matérias-primas ou, ainda, do surgimento de oportunidades de mercado. As obras produzidas refletem não apenas as mudanças que são efetivadas no decorrer do tempo, mas constituem, elas mesmas, em um arcabouço transformativo que contribui para a adaptação dos povos indígenas às novas realidades.

As artes indígenas se inserem em uma “história da arte” própria, que remonta a milhares de anos, como evidenciado pelos estudos arqueológicos. Efetivamente, em um passado remoto, as sociedades indígenas perpetuaram concepções estéticas em artefatos cerâmicos ou de pedra e nos registros rupestres, pintados ou gravados em abrigos e afloramentos rochosos nos leitos dos rios. Essas evidências se concentram no Centro-Oeste, no Nordeste e na Amazônia e, entre muitas manifestações, constituem obras clássicas os diminutos muiiraquitãs, as urnas funerárias de Marajó ou de Maracá, os vasos com figuras zoomorfas de Santarém e as gravuras da Pedra Lavrada do Ingá.

Descrever os sentidos das artes indígenas em poucas linhas não constitui uma tarefa fácil, pois se trata de uma temática vasta e complexa, para cuja compreensão

³ Como destacado por Ribeiro (1987).

aprofundada faz-se necessário indagar aos produtores e criadores o seu significado e importância. Portanto, este texto, inspirado na literatura antropológica⁴, aborda tão somente alguns aspectos, para indicar pistas a serem futuramente trilhadas pelos interessados.

ARTES INDÍGENAS, INTENÇÃO E CONCEITUAÇÃO

Uma aproximação ao tema das artes indígenas deve destacar estudos antropológicos⁵ precursores. Baseados em pesquisas de campo e na análise de coleções, enfatizaram o importante papel dessas artes como veículo de comunicação ou como expressão de códigos estilísticos. A partir dos anos 1990, os antropólogos voltaram-se, sobretudo, para a compreensão dos significados das pinturas corporais e de outras formas de transformação do corpo humano, com especial atenção aos grafismos, aplicados também em outros suportes. Os sistemas gráficos, conectados à criação artística e à expressão estética são tão significativos porque permitem aos povos indígenas ordenar e expressar sua percepção de mundo e de si mesmos, assim como definir concepções consideradas relevantes sobre os papéis sociais e as relações entre os humanos e os demais seres que povoam o universo.

No início do século XXI os estudos das artes indígenas tiveram grande incremento com a publicação de coletâneas, artigos, catálogos, livros e produção de teses que apresentaram novas perspectivas e lançaram alguma luz sobre determinados aspectos destas artes. Os campos privilegiados referem-se às articulações entre arte e xamanismo e arte e cosmologia, assim como as vinculações existentes entre grafismo e figuração. Outras pesquisas revelaram

⁴ Especialmente Vidal (2001), Lagrou (2005; 2009), Velthem (2000; 2005; 2008; 2010; 2012a; 2012b).

⁵ Ver, entre outros, Heloisa Fénelon Costa (1978), Darcy Ribeiro (1980), Sonia Dorta (1981), Berta Ribeiro (1989), Regina Muller (1990), com destaque especial para a coletânea organizada por Lux Vidal (1992a).

a complexa relação entre ritual e criação artística, particularmente o papel desempenhado pela pintura corporal e pelas máscaras, bem como as performances musicais e as artes verbais. Destaca-se como igualmente relevante, os estudos que consideram a agência atribuída aos artefatos e suas características de elementos corporificados.

Os estudos antropológicos enfatizaram que a experiência estética indígena se expressa de diversas formas, unindo o material e o imaterial. Um importante campo expressivo das artes indígenas é designado pelos antropólogos como “cultura material”, e é constituído por artefatos que resultam de técnicas manufactureiras: cerâmica, entalhe, cestaria, plumária, tecelagem. São confeccionados em contextos específicos e elaborados de acordo com materiais e técnicas locais, obedecendo aos parâmetros da sociedade que os produzem. Muitas dessas obras apresentam estéticas requintadas e múltiplos saberes técnicos, que se revelam tanto em suntuosos adornos plumários quanto em modestos utensílios destinados à produção de alimentos.

Ressalta-se, entretanto, que é reducionista o pressuposto de que as artes indígenas se materializariam quase que exclusivamente através da produção de objetos que podem ser transportados, tais como os cestos, as panelas de barro, as redes de dormir, os arcos e as flechas. Além dos artefatos, a experiência criativa indígena está presente também na composição de efêmeras pinturas corporais e em outras formas de ornamentação pessoal, que atingiu grande refinamento entre determinados povos, como o caso dos Kayapó-Mebengokre, com seus suntuosos adornos plumários confeccionados com penas de arara e arrematados com plumas de gavião real⁶. Esta experiência é encontrada, ainda, nas duradouras casas comunitárias e residenciais e no estabelecimento dos roçados e das aldeias, pois ambos refletem a concepção de espaço e de organização social, estreitamente associadas a uma certa visão de mundo.

⁶ A esse respeito, ver Verswijer (2011).

Na vida indígena, as artes configuram uma expressão do conhecimento que é material, técnico, prático, conceitual e exercido em diversos campos. Trançar um cesto ou tecer uma rede não se constitui propriamente em especialidades, restritas a poucos homens e mulheres, pois estes saberes são acessíveis a todos e assim se recriam através de inúmeras pessoas. Entretanto, as artes indígenas não possuem o caráter de uma *obra coletiva*, enquanto somatório de obras individuais, como pode ocorrer na arte ocidental. Observa-se, contudo, que as habilidades e variações pessoais, sobretudo de gênero, se manifestam nos objetos produzidos, o que permite uma identificação imediata e precisa de um determinado indivíduo-artista. Ademais, em um artefato, função e forma estão intimamente associadas e sua incorporação social só se concretiza quando ele está acabado e, portanto, pode ser utilizado.

Para determinados povos indígenas a audição está associada diretamente com a aquisição de conhecimentos, sobretudo os históricos, mitológicos e musicais, porque são transmitidos oralmente. Contudo, para outros povos a visão e os olhos constituem os elementos que resguardam os saberes, os quais possibilitam a execução de uma manufatura. As mãos, por sua vez, desempenham um papel importante nas formas de avaliação do resultado de uma elaboração técnica, como ocorre com as ceramistas Aparai quando querem comprovar o arredondado de uma vasilha de argila.

As artes indígenas que se exprimem através de artefatos apoiam-se em saberes especializados, referentes às matérias-primas utilizadas: vegetais, animais e minerais, ao local onde podem ser encontradas e à forma de processá-las. Outros saberes referem-se aos locais, momentos e práticas favoráveis para a atividade criativa, e são governados por práticas propiciatórias e por evitações. Conhecimentos específicos remetem às técnicas de manufatura que abrangem as formas de principiar, conformar um objeto, dotá-lo de grafismos e arrematá-lo. Para a confecção de um artefato de uso ritual são exigidas habilidades e saberes especializados que envolvem desde as origens míticas até as técnicas complexas e a adequação material, pois todos esses elementos são essenciais para a valorização e consequente eficácia cerimonial de tal objeto.

Os artefatos indígenas devem ser considerados para além da variabilidade das formas concretas, das matérias-primas empregadas ou do requinte decorativo, pois são igualmente importantes os diferentes significados e as conexões estabelecidas por seu intermédio. A significação que impregna os artefatos é constituída por uma série de relações simbólicas, históricas e sociais, englobando também aquelas que se efetivam em outros patamares, relacionados ao sistema de crenças e valores, e que incluem as relações com os não humanos.

A valorização estética de um artefato indígena nem sempre está contida no objeto em si, mas em sua permuta, nas relações sociais que se estabelecem por seu intermédio. Ademais, muitos objetos indígenas são apreciados através de seu próprio uso, em sua utilidade, e tal qualidade, quando restrita, como ocorre entre os Wayana, com as flechas para a caça aos macacos, acrescenta-lhe valor e amplia o seu apreço. Objetos multifuncionais são sempre menos apreciados, como é o caso de um tipo de cesto cargueiro deste mesmo povo indígena, que se presta ao transporte de muitos tipos de plantas cultivadas.

Entre diferentes povos indígenas, tais como os Kaxinawa e os Wayana, os objetos compartilham com os humanos o fato de possuírem um *corpo*. Tais artefatos-corpos não são necessariamente comparáveis aos dos seres humanos, podendo expressar outros corpos, de animais e de outros não humanos, e reproduzi-los de forma parcelada ou integral. Para determinados povos indígenas, alguns artefatos-corpos apresentam poucos detalhes de identificação do modelo que reproduzem, o que é necessário para que possam ser utilizados na vida cotidiana, como o caso do tipiti, que figura uma serpente sem cabeça. Contudo, quando a reprodução integral do modelo é requerida, o artefato deve apresentar os mínimos detalhes da constituição do um corpo: o aspecto físico, a textura da pele, os ornamentos. Por esse motivo, esse tipo de artefato-corpo é extremamente agentivo e desencadeia processos de revivescência, a exemplo das máscaras Wauja⁷, o que é desejável unicamente durante os rituais.

⁷ A esse respeito, ver Barcelos Neto (2002).

No geral, as artes indígenas se conectam a dois enfoques principais⁸ e, portanto, no plano expressivo, alguns povos privilegiam conceitos relacionados com a vida em sociedade, mas outros dedicam atenção especial às concepções de fundo cosmológico. No primeiro caso, as artes revelam aspectos da organização social e, assim, os significados se conectam às relações estabelecidas entre os indivíduos e os grupos sociais, como ocorre particularmente com os povos de língua Jê, tais como os Kayapó-Xikrin⁹. As artes indígenas diretamente vinculadas aos conceitos cosmológicos refletem as concepções existentes sobre a composição do universo e das entidades que o habitam, o que é uma particularidade dos povos de língua Karib, como os Tiriyó, os Wayana. Neste caso, as artes expressam as características de seres que estão apartados da vida social, os não humanos, os animais, os espíritos, os inimigos, os sobrenaturais. Este aspecto é percebido especialmente nos grafismos que foram vistos e capturados, segundo as narrativas míticas de diferentes povos indígenas amazônicos, da pele de serpentes sobrenaturais.

Os grafismos elaborados pelos povos indígenas podem ser encontrados em diferentes suportes: corpos humanos, artefatos, elementos arquitetônicos e são executados através da pintura, da gravura, da tecelagem. Os contornos dos padrões gráficos expressam, muitas vezes, a articulação existente entre diferentes domínios, e assim, uma única representação pode congrega elementos visíveis e os invisíveis, pois o sentido representacional é múltiplo. No sistema gráfico wayana, este é o caso do desenho de uma onça que tanto figura este felino quanto um sobrenatural de mesmo aspecto, mas de tamanho descomunal. Contudo, os sistemas gráficos dos povos indígenas amazônicos procuram antes sugerir do que representar, o que significa que os grafismos não apresentam propriamente a configuração de um ser humano ou de um não humano, mas seus contornos expressam as concepções que caracterizam e identificam cada um desses

⁸ Como definido por Vidal e Silva (1992c).

⁹ Sobre pintura corporal dos Xikrin, ver Vidal (1992b).

elementos e, por seu intermédio, podem ser estabelecidas relações e vias de acesso entre os seres humanos e diferentes mundos.

POVOS INDÍGENAS E MUSEUS: CONECTIVIDADES

Desde a descoberta do Novo Mundo, artefatos indígenas sul-americanos foram enviados para a Europa, onde passaram a integrar os conhecidos “gabinetes de curiosidades”. Tais objetos eram apreciados pelo exotismo e a raridade das matérias-primas, entre os quais se destacavam os adornos plumários. Contudo, a coleta sistemática de objetos indígenas remonta ao século XIX, quando se disseminaram na Europa e nas Américas, os museus de História Natural¹⁰. Deslocados de seus contextos de origem por cientistas, missionários, militares, uma grande quantidade de artefatos foi encerrada em espaços museais no continente americano.

Nas instituições museais, artefatos de origem indígena são categorizados como etnográficos e acondicionados em reservas técnicas onde se inserem em sistemas regidos por critérios distanciados e exteriores daqueles que regem a sua produção, uso e interpretação nas sociedades de origem. Quando apresentados em mostras de cunho antropológico, causam impacto duradouro devido à variedade das formas e dos materiais que os constituem, pela exuberância das cores que apresentam. Os objetos etnográficos guardam em si uma infinidade de referentes culturais, históricos, técnicos, materiais, estéticos e aguardam o momento de serem, enfim, resgatados e apropriados – sob diversas formas – pelos descendentes de seus produtores.

No cenário brasileiro, novas conectividades estão sendo estabelecidas entre os museus dos centros urbanos e os povos indígenas, pois estes passaram a

¹⁰ No século XIX, foram criados no Brasil os atuais Museu Nacional (Rio de Janeiro), Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém), Museu Paranaense (Curitiba) e o Museu de Arqueologia e Etnologia (São Paulo).

considerar tais instituições enquanto espaços significativos de atuação na garantia do direito à memória e à diferença. Caminhando na mesma direção, estão os *museus indígenas*, tais como o Museu Magüta no Amazonas, o Museu Kuahi no Amapá, o Museu dos Kanindé no Ceará e o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuire em São Paulo. Estes museus representam espaços de construção de identidades e de memórias diferenciadas e são frutos da crescente mobilização e protagonismo dos povos indígenas no cenário brasileiro.

Em relação aos museus antropológicos, as conectividades implicam em um movimento afirmativo, conduzido pelos povos indígenas, para que os bens culturais musealizados se tornem acessíveis e visibilizados. Este movimento incide em questionamentos acerca da autoridade e da legitimidade dos discursos – expositivos e de salvaguarda – que são efetivados por não indígenas nos espaços dos museus. Incluem também demandas específicas, relacionadas aos mecanismos de controle, posse e de gestão patrimonial, pois estes deveriam refletir as formas de mobilização e de atuação política, que são exercidas de modo específico por cada povo indígena.

Em decorrência desta atuação, observa-se em determinados museus um diálogo multifacetado que opõe, de um lado, os interesses classificatórios e documentais dos técnicos e, do outro, as políticas afirmativas das sociedades indígenas. A sua complexidade evidencia, em algumas instituições, a permanência de práticas marcadas pelo distanciamento, pois se constata que raramente as coletividades indígenas detêm o controle do discurso expositivo, assim como nas práticas curatoriais, não exercem os seus conhecimentos especializados sobre os acervos¹¹.

Alguns museus¹², entretanto, conseguem estabelecer ações afirmativas em parceria, que unem povos indígenas, museólogos e antropólogos. As atividades desenvolvidas buscam o fortalecimento cultural e são dinamizadas pelas formas

¹¹ Ver Velthem, 2012a a respeito destas questões.

¹² Como o Museu do Índio, no Rio de Janeiro, e o Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém.

de transmissão de conhecimentos dos povos indígenas. Neste quadro renovador, as coleções conservadas em museus das grandes cidades passaram a desempenhar um novo papel, que visa atender, de modo mais efetivo, as demandas dos povos indígenas, sobretudo aquelas que estão voltadas para a redescoberta e o acesso a seus patrimônios, a sua documentação e divulgação.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, A. A. Posfácio: Além da utilidade. In: MACHADO, A. (Org.). **Mestres-Artesãos**. São Paulo: SESC, 2000.
- BARCELOS NETO, A. **A arte dos sonhos**. Uma iconografia ameríndia. Lisboa: Assirio & Alvim; Museu Nacional de Etnologia, 2002.
- COELHO, Vera Penteado. Motivos geométricos na arte waurá. **Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu**. São Paulo: EDUSP, 1993. p.593-629.
- DORTA, S. F. Pariko. **Etnografia de um artefato plumário**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. (Coleção Museu Paulista, v. 4).
- FENELON COSTA, H. **A arte e o artista na sociedade Karajá**. Brasília: FUNAI, 1978.
- FROTA, L. C. Artesanato: tradição e modernidade em um país em transformação. In: VELHO, G. (Coord.). **Cultura material: identidades e processos sociais**. Rio de Janeiro: Funarte; CNFCP, 2000., p. 23-45.
- LAGROU, E. L'art des indiens du Brésil. Alterité, authenticité et pouvoir actif. In: GRUPIONI, L. D. B. (org.). **Brésil Indien**. Les arts des amérindiens du Brésil. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005. p. 69-81.
- LAGROU, E. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- MULLER, R. P. **Os Asuriní do Xingu**. História e Arte. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.
- RIBEIRO, D. Arte Índia. In: **Suma Etnológica Brasileira**, v. 3. Petrópolis: Vozes; FINEP, 1987. p. 29-64.
- RIBEIRO, D. **Kadiwéu**. Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza. Petrópolis: Vozes, 1980.
- RIBEIRO, B. **Arte indígena, linguagem visual**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- VELTHEM, L. H. van. **A pele de Tuluperê: uma etnografia dos trançados Wayana**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998.
- VELTHEM, L. H. van. Dos primeiros tempos aos tempos atuais: as artes indígenas. In: AGUILAR, N. (Org.). **Artes Indígenas**. Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos, 2000.

VELTHEM, L. H. van. Artes indígenas: outros olhares. In: **O' Brasil: da terra encantada à aldeia global**. Catálogo. São Paulo: FAAP, 2005. p. 44-51.

VELTHEM, L. H. van. Herança viva de outros tempos. In: FURTADO, R. (org.). **Scientific American Brasil**. São Paulo: Duetto Editorial, 2008. P. 56-63 (Coleção Amazônia. Origens).

VELTHEM, L. H. van. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. In: **Textos escolhidos de cultura e artes populares**. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Artes, V.7:1, 19-29, 2010.

VELTHEM, L. H. van. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi**. Ciênc. Hum. Belém, v.7, n.1, 51-66, 2012a.

VELTHEM, L. H. van. As artes indígenas. O cotidiano na ordem cósmica. In: NUNES, A. B. B.; PICCHETTI, V. C. (Orgs.). **Culturas indígenas**. Brasília: MRE/FUNAI, 2012b. p. 36-57. (Textos do Brasil, 19).

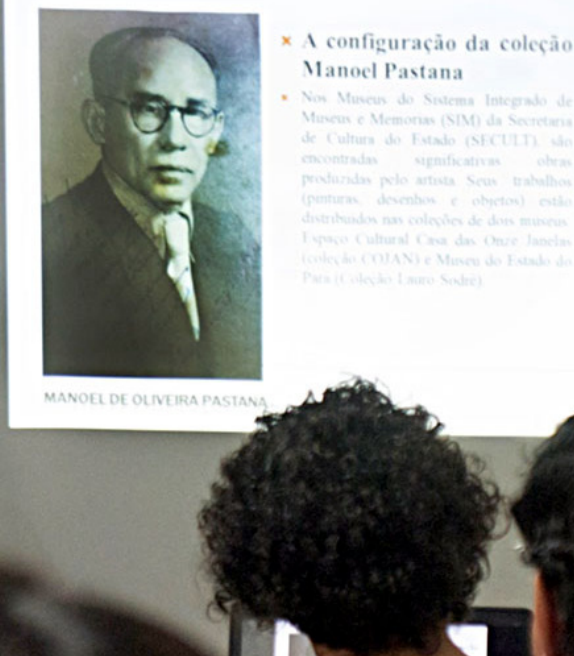
VERSWIJVER, G. Couronne de plumes Kayapó. In: THYS, M. (Coord.). **Índios no Brasil**. Bruxelles: Europalia. Ludion, 2011. p. 120-121.

VIDAL, L. (Org.). **Grafismo Indígena**. Estudos de Antropologia Estética. São Paulo: Nobel; FAPESP; EDUSP, 1992a.

VIDAL, L. A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó Xikrin. In: VIDAL, L. (Org.). **Grafismo Indígena**. Estudos de Antropologia Estética. São Paulo: Nobel; FAPESP; EDUSP, 1992b.

VIDAL, L. B. As artes indígenas e seus múltiplos mundos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 29, p. 10-41, 2001.

VIDAL, L.; SILVA, A. L. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. VIDAL, L. (Org.). **Grafismo Indígena**. Estudos de Antropologia Estética. São Paulo: Nobel; FAPESP; EDUSP, 1992c. p. 279-293.



a Biografia de uma coleção:

os desenhos projetuais de Manoel Pastana – SIM/SECULT¹

Renata de Fátima da Costa Maués²

Quando comecei a trabalhar em museus, nunca havia pensado o que de fato essa escolha representaria na minha vida, quais os caminhos que isso poderia me levar e como seria a forma de me relacionar com esses espaços, com os objetos museológicos; e também de que maneira essas coisas: a edificação, os acervos e objetos, sem eu perceber, teriam influência sobre mim. Para Miller (2013, p. 79), “[...] grande parte do que nos torna o que somos existe não por

¹ Este artigo foi elaborado durante a disciplina Cultura Material, ministrada pela Profa. Dra. Márcia Bezerra, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPA.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), do Instituto de Ciências da Arte da UFPA.

meio de nossa consciência ou do nosso corpo, mas como um ambiente exterior que nos habitua e incita”.

De acordo com François Mairesse e André Desvallées (2013, p.64), “o termo ‘museu’ tanto pode designar a instituição quanto o estabelecimento, ou o lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio”. A definição estabelecida em 2007 pelo International Council of Museums (ICOM) define o museu como:

[...] instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite (ICOM apud MAIRESSE, DESVALLÉES, 2013).

Portanto, uma das funções do museu é a pesquisa, conservação e difusão dos testemunhos materiais do homem. De importância monumental, essa instituição responsável pela guarda, preservação e proteção dos objetos e coisas, acaba exercendo uma agência sobre nós e as coisas e, por conseguinte, exercendo também uma agência sobre ele. Quando ressaltamos que o museu exerce uma agência, isso é perceptível no poder oriundo da edificação, com suas paredes seculares de onde emanam posições políticas e ideológicas, o que nos afeta e direciona a uma resposta de aceite ou recusa, de passividade ou ruptura.

Miller (2013), ao refletir sobre as casas, que ele chama de “elefante dos trecos”, aponta diversas questões referentes à habitação e de que forma as casas são de difícil controle. Em sua teoria, Miller trabalha os vários significados do termo acomodação, sendo um deles conceituado como “lugar para viver”. Esse lugar pode ser próprio ou alugado; um lugar temporário ou talvez permanente, e também pode ser algo imposto ou escolhido. Outro sentido para acomodação seria a “apropriação da casa por seus habitantes”, ou seja, podemos nos adaptar a uma casa fazendo modificações na mesma ou modificando a nós mesmos para podermos nos acomodar na edificação e, por último, a acomodação no sentido de “compromisso no interesse do outro”, neste sentido, a casa não seria vista

como coisa, mas como processo (MILLER, p.143-144). Nesses termos, Miller fala de uma casa morada onde se adapta ou é adaptada; onde exerce influência sobre nós e nós sobre ela.

Ingold (2012, p.30), ao tratar de coisas vivas, fala de uma casa ou prédio real. Porém, ele não se refere ao projeto finalizado do arquiteto. Para o autor, a casa real é aquela inacabada, que nunca fica pronta, pois “Ela exige de seus moradores um esforço contínuo de reforço face ao vaivém de seus habitantes humanos e não humanos [...]”. Por sua vez, essa casa sofre inúmeras influências dos habitantes, do clima que interfere em seus materiais e que pode levar a outros processos de biodegradação, proliferação de fungos, manchas de umidade e desgaste da sua estrutura. Ou seja, a casa real está sempre em construção, em processo, em crescimento, em declínio, invadida, abandonada ou habitada.

Os museus sempre foram, desde a Grécia antiga, espaços estruturados como habitações e, de certo modo, locais criados para preservação da memória e das artes. Não é por acaso que a origem do termo Museu remete ao vocábulo grego *Mouseion*, que significa templo ou casa das musas, era a morada das divindades que possuíam a capacidade de inspirar a criação artística ou científica. Em analogia a ideia de Ingold, podemos falar do museu enquanto “a casa real”, que oferece abrigo, com suas musas ou fantasmas, com normativas governamentais, com imponência arquitetural, cheios de problemas e questões organizacionais, com a diversidade de pessoas e coisas que estabelecem relações diferentes com ela e sobre ela. Refiro-me a uma casa/museu, abarrotada de coisas distribuídas em seus salões decorativos e outras aprisionadas em reservas, sem possibilidade de *Habeas corpus*, onde coisas livres e cativas estão dentro das paredes dessa casa/museu que nos guarda. Trata-se aqui de um museu vivo, apropriando-me das palavras de Ingold ao se referir a casa, posso afirmar que o Museu real “é uma reunião de vidas, e habitá-la é se juntar à reunião”.

Nessa trajetória habitando a “casa museu” ou o “museu real”, acumulei diversas experiências com as coleções de cada espaço, enfrentando todo tipo de adversidade,

o que de certa forma punha em risco todos os objetos com os quais trabalhava. No entanto, não basta falar apenas de episódios ruins; é necessário ressaltar que nesses 20 anos tivemos inúmeros avanços e grandes conquistas no campo da preservação das coleções. Enfrentamos altos e baixos, o que colocava à prova nossa determinação de continuar “habitando” esses espaços. Dos avanços e retrocessos, tudo girava em torno deles. Exatamente isso! Estava cercada de objetos e trechos, interagindo sempre com as coisas, sendo agenciada por procedimentos, decisões, sofrendo influências dos objetos ao meu redor ou apenas me entrelaçando com eles em um fluxo e contrafluxo, pois, segundo Ingold (2012, p. 32) “[...] não pode haver vida num mundo onde o céu e a terra não se misturam”.

Depois de transcorrido todo esse tempo trabalhando com coleções, trechos, coisas em sua materialidade e imaterialidade, tinha a minha frente uma quantidade e variedade de objetos que poderia me remeter a vários campos de pesquisa. Muitos transitaram diante de meus olhos sem que eu pudesse de fato enxergá-los. Outros conseguiram ter uma influência sobre mim, me envolver, me encantar. Talvez este encantamento esteja associado ao que Alfred Gell (2005, p. 45) expõe sobre a arte enquanto sistema técnico, onde “O poder dos objetos de arte provém dos processos técnicos que eles personificam objetivamente: a tecnologia do encanto é fundada no encanto da tecnologia”. Para quem trabalha no campo da conservação e restauração, desvendar esse universo vinculado à tecnologia, associada com a análise do estado de conservação é premissa básica para elaborar uma proposta de conservação e tratamento do objeto. É algo quase natural. Acabamos sendo envolvidos pelo encanto da tecnologia da obra de arte. Talvez tenha sido esse encanto que despertou o interesse em pesquisar a Coleção Manoel Pastana.

Agora, refletindo melhor, não fui eu que escolhi a coleção, mas foi ela que me escolheu. Cornelius Holtorf (2002, p. 53-54), em seu artigo *“Notes on the life history of a pot sherd”*, ao citar Tilley (1999) afirma que as pessoas podem formar parte das coisas, assim como as coisas formam partes de pessoas, pois, quando “Eu toco um objeto com a mão, sou tocado simultaneamente por ele”. Van Velthem (2007, p. 606) afirma que é necessário compreender os objetos “como elementos

capazes de se organizarem socialmente, de articularem e construírem relações que são de diferentes ordens e são operadas pelas coisas, entre si e com as pessoas”. Portanto, é possível falar da história de vida de coisas feitas pelo homem, como o que chamamos de objeto de arte.

Janet Hoskins (2008, p. 81), em seu artigo *“Agency, Biography and objects”*, considera que os antropólogos há muito argumentam que as coisas podem, em certas condições, ser ou agir como pessoas: eles podem apresentar certa personalidade, demonstrar volição e desse modo ter agência. Para a autora, atributos de agência estão ligados ao antropomorfismo, processo pelo qual as coisas são vistas como tendo vidas sociais, assim como pessoas e, desse modo, podem ser assuntos apropriados para biografias.

Hoskins (2008, p. 82) argumenta que o conceito de biografia, extraído da teoria literária, permitiu ampliar as perspectivas sobre a pesquisa da cultura material e possibilitou novos questionamentos sobre o envolvimento das pessoas com coisas por elas construídas e consumidas.

Assim como os objetos arqueológicos, os objetos museológicos possuem uma história, tem uma trajetória, uma biografia, dele pode-se extrair informações intrínsecas associadas a sua constituição material, suas marcas adquiridas ao longo do tempo, sua forma de construção relacionada à sua morfologia, ele também está carregado de informações extrínsecas, sobre histórias e memórias individuais, coletivas e sociais. Desse modo, é possível estudar os desenhos de Manoel Pastana estabelecendo conexões entre eles, o contexto em que estão inseridos e onde foram criados, pois, trabalhando a biografia da coleção pode-se construir a história de vida desses desenhos criados pelo artista. Como nos explicita Igor Kopytoff (2008) acerca da biografia culturalmente informada das coisas.

Ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem às pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerente a esse *status*, à época e a cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa? E quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as

pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as *idades* ou as fases da *vida* reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (KOPYTOFF, 2008, p. 92).

A respeito da biografia da coleção, Marcus Dohmann (2015, p. 84) informa que “deverá incluir todos os significados atribuídos ao artefato, ao longo de sua trajetória material e social, bem como aqueles advindos do diálogo entre os diversos objetos de uma mesma coleção”. Portanto, é preciso estudar todos os aspectos do objeto museológico, sua origem e procedência, conhecer o artista que o elaborou, de que maneira o objeto se preservou e qual o período de sua existência. Dentro dos marcadores culturais é necessário trabalhar questões mais complexas, associadas a sua história e sua constituição enquanto objeto inserido dentro de um museu, fazendo parte de uma coleção. Se esses objetos exercem agências sobre nós, é possível que estejam interligados a nossa biografia e a nossa história de vida, sendo importante na construção da identidade dos indivíduos. Para Dohmann (2015, p. 87), “Interagir com esses objetos torna-se essencial para compreender a sua função e seu papel. A maneira como um objeto é usado, como é movido e sua própria sobrevivência, são indicações de valor e significado”.

Compartilhando dessa abordagem, pensando os objetos como tendo uma história de vida, esse artigo trata de um conjunto de desenhos de arte aplicada elaborados por Manoel Pastana e inspirados na natureza e nas peças arqueológicas, principalmente as oriundas da ilha do Marajó.

A COLEÇÃO MANOEL PASTANA: A CONSTRUÇÃO DE UMA ABORDAGEM BIOGRÁFICA

Manoel Pastana, artista Paraense ainda pouco conhecido no cenário artístico nacional, mais foi uma figura marcante no cenário artístico de sua época, contribuindo na estruturação de uma história da Arte no Pará. Ele nasceu em 26 de julho de 1888 na Vila do Apeú, município de Castanhal, e faleceu no Rio de Janeiro

em 25 de abril de 1984, com quase 96 anos. Pastana desenvolvia e explorava várias técnicas e linguagens artísticas. Foi professor de desenho, pintor, ceramista, escultor, incursionando no campo da arte decorativa. Teve como mestre e amigo o pintor Theodoro Braga, figura marcante, que de certo modo teve grande influência na sua produção de arte decorativa, inspirada na cerâmica arqueológica e na natureza.

No Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM) da Secretaria de Cultura do Estado (SECULT) encontram-se as obras produzidas por Pastana, incorporadas às coleções de dois museus: Espaço Cultural Casa das Onze Janelas (coleção COJAN) e Museu do Estado do Pará (Coleção Lauro Sodré). Apesar dessa alocação em dois espaços museológicos, o conjunto de obras de Manoel Pastana foi tratado como uma única coleção pertencente à Secretaria de Cultura. Tendo claro o conceito de coleção:

[...] como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

Conhecer e traçar a trajetória dessa coleção até ela ser musealizada é primordial, pois são as coisas em movimento, nessa dinâmica intensa, que possibilita a interpretação do seu contexto cultural e social. Portanto, para isso buscou-se informações para constituir a história de vida desses objetos.

Appadurai (2008) reflete sobre os objetos e aponta a necessidade de se conhecer sua trajetória.

[...] Para isto teremos de seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise destas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida as coisas" (APPADURAI, 2008, p. 16).

As peças que compõem a coleção Pastana deram entrada nos museus em diferentes momentos, podendo-se estruturar sua organização em vários

segmentos, agrupamentos ou famílias, levando em conta sua tipologia e técnicas. As pranchas de desenhos em grafite, nanquim, aquarela e guache, pelas características apresentadas, podem ser subdivididas em dois grupos. O primeiro grupo constituído por 98 pranchas de desenhos de observação, que são registros de peças inteiras e fragmentos arqueológicos de importantes instituições museológicas do Brasil e de colecionadores particulares (Figura 1). Esse conjunto de desenhos foi incorporado à coleção do museu no ano de 1982 e tombados na esfera estadual, publicado no Diário Oficial de 25 de março de 1983.



Figura 1. PASTANA, Manoel. "Louça de Pacoval Marajó (da coleção do Dr. Carlos Estevão). Pará/Brasil 1934". Exemplo de um dos 98 desenhos de observação realizado na técnica de aquarela. Fonte: Acervo museológico/ Sistema Integrado de Museus e Memoriais/SECULT-PA. Foto: acervo pessoal da autora.

O segundo grupo de pranchas de desenho, constituído de 17 obras elaboradas em aquarela/guache e adquiridas por processo de compra, da amiga do artista, Sra. Amassi Palmeira, em outubro de 1988, pela Fundação Nacional Pró-Memória, atual Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN). Este segundo grupo é composto de desenhos e projetos de arte aplicada, inspirados na natureza com elementos da fauna e flora, associados ou não a elementos da cerâmica arqueológica.

As pranchas de desenhos constituem um conjunto de 115 obras, que mesclam um rigor de observação acadêmica, com a expressividade das formas escolhidas de objetos e cerâmicas da arqueologia amazônica com processos de apropriação e criação de peças em um *design* arrojado com uma temática brasileira utilizando elementos da natureza.

Além desses desenhos, os espaços museológicos ainda dispõem de pinturas de paisagens, retratos de personalidades, autorretratos além de algumas moedas, fotografias de cunho documental, maleta de pintura e álbuns contendo fotografias recortes de jornais e assinaturas³.

Nesse artigo detenho-me à análise das 17 pranchas projetuais de arte aplicada e o processo de criação do artista Manoel Pastana, associado a um repertório de cunho nacional. Tais desenhos provavelmente foram elaborados para compor um álbum, com objetivo de produzir os mais variados motivos a serem utilizados por diferentes indústrias.

O conjunto de desenhos de arte aplicada existentes no museu, com datação, foram elaborados entre 1928 e 1933 e, como especificado nas próprias pranchas, a grande maioria produzida no Pará. Ou seja, ainda residindo em Belém, Pastana já

³ Em abril de 2018, o Museu do Estado do Pará recebeu significativa doação da neta do artista, Sra. Lilian Pastana, constituída de um acervo documental e artístico (pinturas e esculturas) que ainda estão em processo de catalogação para serem incorporadas à coleção, cuja pesquisa e análise já demos início.

desenvolvia um trabalho singular e com ares de modernidade para os padrões da época. Lembrando que a Semana de Arte Moderna havia ocorrido em 1922, e que Pastana só passa a residir no Rio de Janeiro quando começa a trabalhar na Casa da Moeda em 1936, por empenho do então diretor, Sr. Masueto Bernardi. No entanto, por volta de 1925 Pastana já enviava trabalhos para salões nacionais, dando início a exposições no Rio de Janeiro em 1933. Até então, provavelmente a maioria das pranchas projetuais já existia, e tenha participado de mostras realizadas na década de 1930 tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo.

Dos 17 projetos de arte aplicada que fazem parte da coleção do SIM/SECULT, quatro projetos foram elaborados em 1928 (Figura 2), sendo eles: Terrina marajoara, vaso ornamental, (ambos utilizando o motivo jabuti da mata); Painel decorativo manguba e a grade de ferro forjado. Todos realizados no Pará.

A terrina e o vaso ornamental apresentam o mesmo motivo decorativo como se fossem elaborados para fazer parte de uma mesma família de objetos, sendo que no projeto da terrina, o artista introduz uma frisa marajoara com motivos geométricos e curvilíneos que configuram uma figura antropomórfica. Constam como cores predominantes tons ocres como amarelo e marrom, e na terrina temos o acréscimo do vermelho característico da decoração da cerâmica marajoara. Nos dois desenhos o artista projetou a vista superior das peças.

O painel decorativo enquadra-se em outra categoria de projeto de arte aplicada, lembrando a riqueza dos papéis e pinturas de paredes palacianas. No entanto, com uso de um motivo extraído da natureza brasileira, a fruta e as folhas da manguba, planta nativa da América Latina, também conhecida na região amazônica como cacau-do-mato. O artista simplifica sua forma conferindo-lhe a imponência de um castiçal ou lustre, aplicado sobre um fundo texturizado. Esse padrão poderia ser empregado na indústria de papel de parede, como também nas indústrias de tecelagem, pois se trata de uma padronagem que poderia servir para a fabricação de tecidos, estofamentos de mobiliários e cortinas.

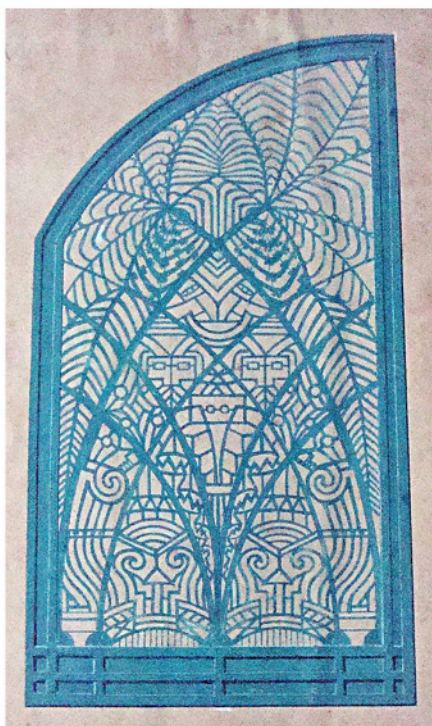
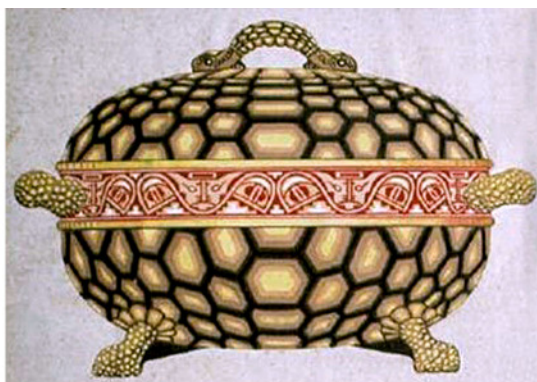


Figura 2. Manoel Pastana (1888-1984). Projetos de arte aplicada e decorativa produzidos em 1928. Vaso ornamental; terrina Marajoara; painel decorativo; grade de ferro. Fonte: Acervo museológico / Casa das Onze Janelas/Sistema Integrado de Museus e Memoriais/ SECULT-PA. Foto: acervo pessoal da autora.

O projeto da grade de ferro possui um primoroso arranjo de formas e linhas inspiradas no açazeiro e nas representações antropomórficas das urnas marajoaras. Apesar de motivos nacionais, sua composição lembra os portões e grades de ferro do *Art Nouveau*, com uma linha mais geometrizada, sem perder sua organicidade.

De 1929, temos apenas um projeto no acervo, nomeado pelo artista de “Decoração mural- Motivo Ciry”. Trata-se de uma frisa decorativa com motivo geometrizado, utilizando formas do siri dispostas lado a lado (Figura 3), com uso de cores complementares em azul e laranja, o que intensifica o contraste na composição do motivo ornamental. Na comparação da figura desenhada com a representação natural do animal, percebe-se que o artista extrai do crustáceo o que considera de mais significativo para a estilização do motivo.



Figura 3. Manoel Pastana (1888-1984). “Decoração mural – motivo Ciry”, 1929. Pará-Brasil. Fonte: Acervo museológico / Casa das Onze Janelas / Sistema Integrado de Museus e Memoriais / SECULT-PA. Foto: arquivo pessoal da Autora.

Do ano de 1930 temos no acervo três projetos de arte aplicada: um desenho de luminária intitulado de “Quebra-luz” (Figura 4) tendo como referência a arara para

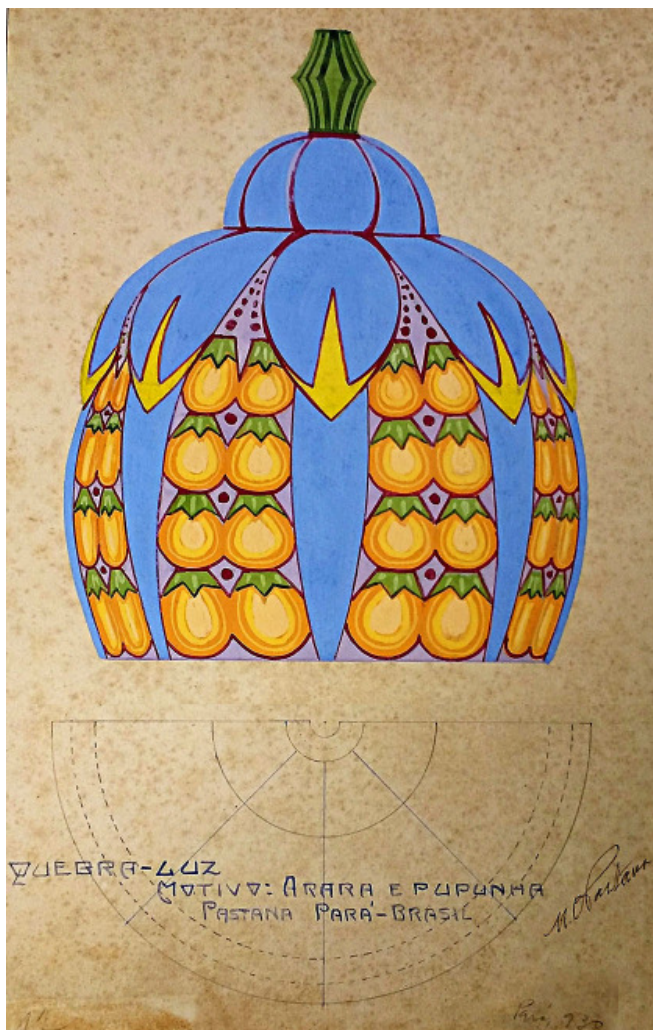


Figura 4.
Manoel Pastana (1888-1984). Projetos de arte aplicada: Quebra-luz. Fonte: Acervo museológico/Casa das Onze Janelas/Sistema Integrado de Museus e Memoriais/SECULT-PA. Foto: arquivo pessoal da Autora.

a configuração do objeto, com cores azul e amarela e o cacho da pupunha e o conjunto de móveis (Figura 5) que utiliza como motivo a figura do jabuti (ambos realizados no Pará); além do projeto “Sugestão para decoração mural (índio)” cuja indicação na prancha, coloca como sendo executado no Rio de janeiro (Figura 6).

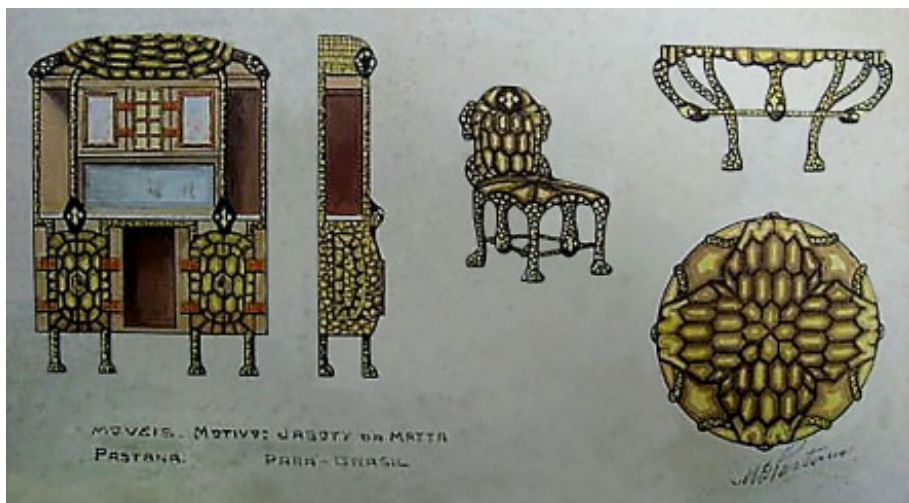


Figura 5. Manoel Pastana (1888-1984). Projeto de arte aplicada “Móveis - Motivo Jabuty da Matta”, 1930. Fonte: Acervo museológico/Casa das Onze Janelas/Sistema Integrado de Museus e Memoriais/SECULT-PA. Foto: arquivo pessoal da Autora.

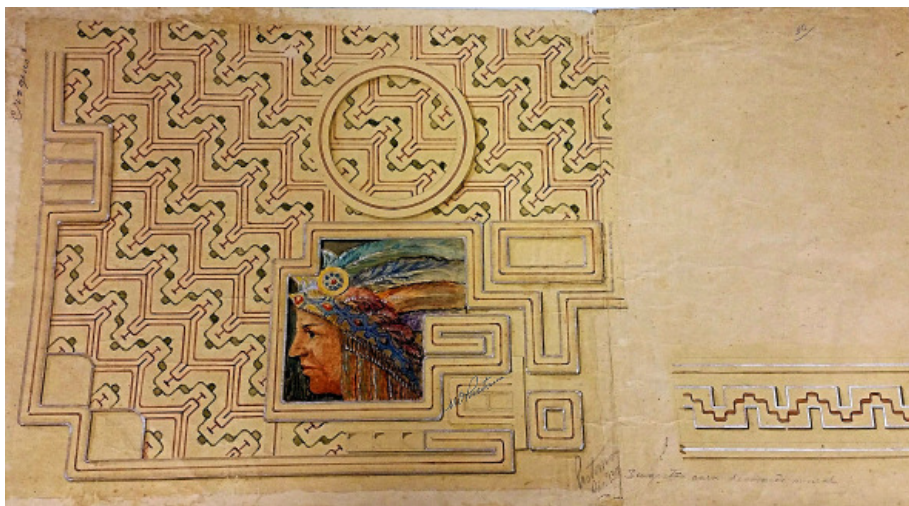


Figura 6. Manoel Pastana (1888-1984). Projetos de arte aplicada: “sugestão para decoração mural”, 1930. Fonte: Acervo museológico/Casa das Onze Janelas/Sistema Integrado de Museus e Memoriais/SECULT-PA. Foto: arquivo pessoal da Autora.

O projeto de mobiliário, de acordo com a característica formal e o motivo ornamental jabuti da mata, bem como a paleta de cores (ocre e marrom), poderia pertencer à mesma família do vaso ornamental e da terrina apresentados na Figura 2, elaborados em 1928. No quebra-luz percebe-se a destreza da incorporação das formas e curvaturas encontradas na natureza (arara) e sua adequação à função de abajur, o artista também traz da natureza as cores azul e amarelo das penas da arara; e o verde, laranja e amarelo do cacho da pupunha.

O painel “Sugestão para decoração mural” apresenta a figura do rosto do índio de perfil, representação naturalista, com diadema constituído de penas coloridas, porém o que mais chama a atenção é o padrão decorativo extraído de uma tanga marajoara também desenhada por Manoel Pastana (Figura 7).

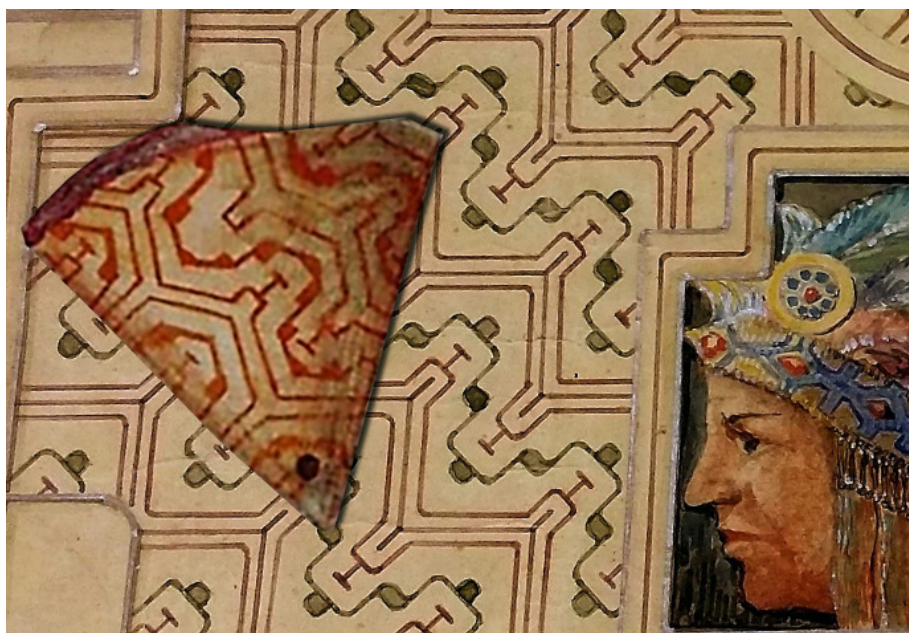


Figura 7. Manoel Pastana (1888-1984). Detalhe da prancha nº 33 “fragmento de tanga de barro das índias extintas do Marajó” com motivo decorativo que possivelmente inspirou o projeto de sugestão para decoração mural. Fonte: Acervo museológico/Casa das Onze Janelas/ Sistema Integrado de Museus e Memoriais/SECULT-PA. Foto: arquivo pessoal da Autora.

De 1931 temos “Aparelho p/ café, leite e chá, motivo tucano e açai” (Figura 8), realizado no Pará. Pelo desenho, pode-se perceber o brilho da porcelana do conjunto, concebido magistralmente através da associação de elementos da fauna e flora tipicamente brasileira: o tucano e a fruta do açai.



Figura 8. Manoel Pastana (1888-1984). Aparelho para Café, leite e Chá. Pará-Brasil. Fonte: Acervo museológico/Casa das Onze Janelas/Sistema Integrado de Museus e Memoriais/ SECULT-PA. Foto: arquivo pessoal da Autora.

Datados de 1933, temos quatro projetos, sendo três elaborados no Pará e um no Rio de Janeiro. Foram feitos no Pará o desenho projetual “Mosaico Ciry”, o “Aparelho p/ café, chá e leite” e o projeto para “Sombrinha” (Figura 9). Com indicação de ter sido concebido no Rio de Janeiro, o projeto de um conjunto de mobiliário. Na elaboração do projeto “Mosaico Ciry” o artista utiliza quatro módulos quadrados contendo uma forma matriz constituída da figura de quatro siris estilizados, que se repete formando um padrão geométrico simétrico cujo



Figura 9. Manoel Pastana (1888-1984). Projetos decorativos e de arte aplicada: Mosaico Siri; Sombrinha; Aparelho para café chá e leite. Fonte: Acervo museológico/Casa das Onze Janelas/ Sistema Integrado de Museus e Memoriais/SECULT-PA. Foto: arquivo pessoal da Autora.

corpo (carapaça) ficam dispostas ao centro, configurando uma forma circular que se destaca do fundo pela utilização das cores complementares contrastantes laranja e azul.

O projeto conjunto para café e chá usa como referência a fruta-pão (folha e fruto), associada com os motivos ornamentais de uma urna funerária marajoara. O projeto para Sombrinha utiliza os mesmos motivos, acrescidos da fruta da manguba, aplicados dentro da forma circular, seguindo um padrão muito comum na ornamentação que é a repetição de poucos elementos que juntos constituem um padrão maior e mais elaborado.

Desse mesmo ano, com a inscrição de ter sido realizado no Rio, o projeto do conjunto de moveis utiliza como elemento ornamental motivos extraídos da cerâmica marajoara e do cacho da pupunha. Este último projeto nitidamente influenciado pelo *art déco* (Figura 10).

Sem datação temos quatro projetos (Figura 11), sendo três com indicação de terem sido executados no Pará: a “Frisa decorativa – motivo caranguejo”, a “Bandeja motivo caranguejo e cofo”, e o “Quebra-luz motivo jabuti da mata”. Executado no Rio de Janeiro, também sem data, temos a frisa “Poraquê”.

Para Cardoso (2005, p. 13), desde o século XIX já havia sinais de atividades projetuais no território brasileiro. No entanto, foi na década de 1920 que teve início a maturação e uso de forma mais ordenada de projetos e composições gráficas com finalidade comercial. Cardoso (2005, p.12) ressalta que [...] “os anos de 1920 foram um período importante para a consolidação da indústria nacional de modo geral, chegando mesmo a constituir, na opinião de alguns historiadores, um surto industrial”. Portanto, conhecer o passado projetual antes dos anos de 1960, período que realmente o *design* se afirma enquanto conceito e profissão, é fundamental para a “compreensão daquilo que pode ser entendido como uma identidade brasileira no campo do *design*”.



Figura 10. Manoel Pastana (1888-1984). Projetos decorativos e de arte aplicada: Conjunto de móveis. Fonte: Acervo museológico/Casa das Onze Janelas/Sistema Integrado de Museus e Memoriais/SECULT-PA. Foto: arquivo pessoal da Autora.



Figura 11. Manoel Pastana (1888-1984). Projetos decorativos e de arte aplicada: Bandeira cofo e caranguejo; frisa caranguejo; quebra-luz e frisa puraquê. Fonte: Acervo museológico/ Casa das Onze Janelas/Sistema Integrado de Museus e Memoriais/SECULT-PA. Foto: arquivo pessoal da Autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os projetos de arte aplicada e decorativa fazem uma incursão no campo do *design*, constituindo módulo de padronagem e projetos de produtos que poderiam ser aplicados em azulejos, vitrais, estampas de tecidos, papéis de parede, peças ornamentais e utilitárias que apresenta em sua organização elementos composicionais presentes no *design* de superfície, de produtos, *design* gráfico, entre outros.

Ao todo, são analisados 17 projeto,s sendo 14 com indicações de produção no Pará e apenas três com indicação de terem sido realizados no Rio de Janeiro. Isso é bastante sugestivo de como a capital paraense teve grande efervescência no desenvolvimento de projetos mais arrojados para a época, vivenciando a influência do Modernismo, que apesar de traçarem caminhos diferenciados, ambos apostavam na produção de uma arte genuinamente brasileira, imbuídos em um espírito de se apropriar do que havia de maior brasilidade em nosso país, que para Pastana era a fauna e flora, associadas ou não com elementos da cultura material encontrada nas escavações arqueológicas na Região Norte, mais precisamente na ilha do Marajó.

REFERÊNCIAS

- APPODURAI, Arjun. **A vida Social das Coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva social. Tradução de Agatha Bacelar. Niterói: Ed. da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- CARDOSO, Rafael (Org.). **O design brasileiro antes do design**: aspecto da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução de Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM, 2013.
- DOHMANN, Marcus. Coleções de objetos: memória tangível de uma cultura material. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (Orgs.). **Coleção de Arte**: fonte, exibição e ensino. Rio de Janeiro: Rio book's, 2015.
- GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p. 40-63, jul. 2005.

HOLTORF, Cornelius. Notes on the life history of a pot sherd. **Journal of Material Culture**, SAGE Publications (London, Thousand Oaks, CA; New Delhi), v. 7. p. 49-71, 2002.

HOSKINS, Janet. Agency, Biography and objects. In: TILLEY, C. et al. (Eds.). **Handbook of material Culture**. New York: Sage, 2008. p. 74-84.

INGOLD, Tim. Trazendo as Coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

KOPYTOF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPODURAI, Arjun. **A vida Social das Coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva social. Tradução de Agatha Bacelar. Niterói: Ed. da Universidade Federal Fluminense, 2008.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro; Zahar, 2013.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. Farinha, casas de farinha e objetos familiares em Cruzeiro do Sul (Acre). **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 50, n. 2, p. 605-631, 2007.



"COLEÇÃO ARMANDO QUEIROZ":

sistematização da documentação museológica de um acervo de arte contemporânea do MUFPA

Rosângela Marques de Britto¹

AGÊNCIA DAS COISAS:

ANTROPOLOGIA, MUSEOLOGIA E ARTE CONCEITUAL NO MUFPA

Nesta comunicação busco aproximar as reflexões críticas acerca das "Agências das Coisas" e sua tensão ou aproximação com o processo de categorização das obras conceituais² de Arte Contemporânea, tendo como objeto de análise a

¹ Docente dos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Arte Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (ICA/UFPA).

² A Arte Conceitual tem como referência o conceito e a ideia e não a materialidade do objeto artístico e estético.

Coleção Armando Queiroz do Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA), atribuição proposta por Britto, em sua pesquisa realizada entre 2015-2017, com as peças do acervo do MUFPA, ordenadas em três arranjos: Quadros de Formatura (1923-1934); Carmen Souza (1908-1942); e Armando Queiroz (Belém, 1963).

Compreendo a definição de uma coleção de caráter descritivo segundo Krzysztof Pomian (1984), que se refere a:

[...] qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim e exposto ao olhar do público. (POMIAN, 1984, p. 53).

O autor diferencia uma coleção particular de uma coleção de museu, que “ao colocar objetos nos museus expõem-se ao olhar não só do presente, mas também das gerações futuras” (POMIAN, 1984, p. 84). Entretanto, a dimensão imaterial do objeto em uma coleção de museu é tratada somente após o reconhecimento do significado cultural e artístico na atribuição de valor ao patrimônio imaterial pela noção geral da coleção. Neste sentido, destaco os termos atribuídos à noção de coleção expostos por André Devallées e François Mairesse (2013, p.35, grifo nosso): “acepção mais ampla de coleção, como uma reunião de objetos que conservam sua individualidade e reunidos de maneira intencional, segundo uma lógica específica”.

Neste sentido mais abrangente de coleção, destacando a sua lógica específica e a reunião de forma intencional do arranjo e informação da documentação das peças de Armando Queiroz selecionadas no MUFPA que propus a aplicação do termo coleção ao conjunto dos referidos objetos do artista, constituindo-se a “Coleção Armando Queiroz”, respeitando sua especificidade de arte conceitual no âmbito da Arte Contemporânea, que foge aos sistemas tradicionais de classificação das obras de arte, por linguagens baseadas numa lógica moderna como pintura, escultura, dentre outros. Neste sentido de contribuição à reflexão de uma estratégia de abordagem para o acervo de Arte Contemporânea, que trago as

reflexões do tema de “Agência das Coisas”, extremamente explorado pelo âmbito da Antropologia e Arqueologia (Estudos de Cultura Material)³.

É fácil reportar-se à agência humana, ou seja, as relações das Pessoas com as Coisas, mas reordenar a reflexão pensando a partir das Coisas em si, requer outra abordagem da própria relação do sujeito e o objeto e os processos de objetivação. Cito Christopher Tilley (2008), no *Handbook of Culture Material*, nos diz que o conceito de objetivação pode ser considerado no centro dos debates e estudos de cultura material, ou seja, “o que são as coisas e o que essas coisas fazem no mundo social: a maneira nas quais objetos ou formas materiais são inseridas no mundo da vida de indivíduos, grupos, instituições, ou, mais amplamente, na cultura e na sociedade” (TILLEY, 2008, p. 60). Também compreendo o termo Cultura Material associado a sua contraparte, a Cultura Imaterial, além da materialidade e as atribuições, indícios e rastros.

Destaco duas peças da Coleção Armando Queiroz, a escultura Mirante (2006), que estava exposta com as demais esculturas no Jardim do MUFPA, e que foi metaforseada em Desapego (2016), *performance* do artista para vídeo. Neste sentido, entendo que a circulação da peça e dos elementos da própria coleção, no seu conjunto ou em partes, exposto mais adiante na comunicação, possibilitou verificar que ao “seguir as coisas em si mesmas [refletimos que] “[...] seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise dessas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas” (APPADURAI, 2008, p. 17). Este momento é o que Tilley (2008) nomeou de objetivação, que envolve a relação discursiva entre linguagem e formas materiais, mas que se refletirmos atentamente há um movimento inverso, em que “são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social” (Idem).

³ Ver o texto apresentado por Britto (2011, p. 2834-2851) no XII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB, Brasília, 2011), intitulado “Cultura material, coleção e museu: notas introdutórias a biografia cultural da coleção de pranchas de Manoel Pastana do Museu de Arte Contemporânea Casa das Onze Janelas em Belém do Pará”.

Els Lagrou (2013; 2010), em seu livro “Arte Indígena no Brasil” (2013) e outros artigos, dentre estes “Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas” (2010) instiga-nos a uma aproximação na interpretação da Arte Indígena e suas agências com a Arte Conceitual:

A obra de arte, portanto, não serve somente para ser contemplada na pura beleza e harmonia das suas formas, ela age sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas diversas. Se fôssemos comparar **as artes produzidas pelos indígenas com as obras conceituais dos artistas contemporâneos**, encontraríamos muito mais semelhanças do que à primeira vista suspeitaríamos (GELL, 1996). Pois muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas são materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados, ou, como diria Alfred Gell, **que levam a abduções**, inferências com relação a intenções e ações de outros agentes. Pois muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas são materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados, ou, como diria Gell, **que levam a abduções**, inferências com relação a intenções e ações de outros agentes. São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo. **São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo.** Se objetos indígenas cristalizam ações, valores e ideias, como na arte conceitual, ou provocam apreciações valorativas da categoria dos tradicionais conceitos de beleza e perfeição formal, como entre nós, por que sustentar que conceitualmente esses povos desconhecem o que nós conhecemos como ‘arte’? (LAGROU, 2010, p. 3, grifo nosso).

Aproximo essa análise de Lagrou, da agência dos objetos indígenas da Arte Conceitual pela perspectiva crítica da Museologia, como uma ciência que se sedimentou a partir da segunda metade do século XX, e que nas suas origens a Antropologia institui-se nesta interfase, em especial na fase denominada “era dos museus”. Neste período, a Antropologia, a cultura material e o Patrimônio vêm sendo amplamente estudados desde a sedimentação desta disciplina no século XX, e um dos objetos de estudo neste campo do conhecimento ainda em formação tem sido o museu. William Balée (2009, p. 28-53), ao apresentar os quatro campos

da Antropologia nos Estados Unidos (Antropologia Social, Arqueologia, Antropologia Física e Linguística), reporta-se à origem desta disciplina no século XIX e seus desdobramentos no XX, no contexto das sociedades estudadas e nos museus, em especial os museus de antropologia ligados às universidades. Cito também Lilian Schwarcz (2011, p. 73-94), que reflete sobre uma antropologia brasileira e a contribuição de Roberto Cardoso de Oliveira.

Segundo José Reginaldo Gonçalves (2002, p. 8-42), os objetos materiais sempre estiveram presentes na história da Antropologia Social e/ou Cultural e na literatura etnográfica. Na fase denominada de a “era dos museus”, em que a concepção de cultura era compreendida como um agregado de objetos e traços culturais, que veio a ser definida como área de pesquisa nomeada de estudos de cultura material, como se fosse possível diferenciar o material e o imaterial na vida social e cultural. A partir dos anos 1980, como parte do processo de historicização da disciplina, em que os objetos materiais, enquanto elementos específicos de museus, arquivos, coleções e patrimônios culturais, passam a ser novamente problematizados como objeto de pesquisa e reflexão da disciplina.

No âmbito disciplinar da Museologia, reflito sobre os conceitos operatórios de musealização e musealidade como linguagem especializada da Museologia, e sua contribuição à categoria patrimônio e as coleções de museus. Nesta perspectiva de análise, a noção de valor estudada no âmbito da teoria e prática museológica está associada ao conceito de musealidade, que é o objeto de estudo da Museologia como um campo disciplinar autônomo, desde a segunda metade do século XX. Um dos autores fundamentais para a sistematização teórica deste campo é Zbynek Zbyslav Stránský (1979), que define o “Museu como fenômeno”, “tendo como objeto de estudo a musealidade”. Stránský (1980) afirma que a musealidade é “um aspecto específico da realidade”.

A contribuição deste autor é importante no âmbito da teoria museológica, pois possibilita um via conceitual ao objeto de estudo da Museologia, enquanto “relação entre homem e a realidade” e em “museu como fenômeno”, estabelecida a partir de 1965 (BARAÇAL, 2008).

A Museologia, considerada como ciência, na visão de Teresa Sheiner (2005, p. 95), baseada em Stránský e nas suas pesquisas (SCHEINER, 1998, 2004), define-se como “fenômeno, identificável por meio de uma relação muito especial entre homem, espaço, tempo e memória”, o qual a autora denomina de musealidade, que é um valor atribuído (ou assignado) e que se transforma no tempo e no espaço, ajustando-se aos diferentes sistemas representativos de cada grupo social.

Retornando ao “objeto de museu”, como documento e memória, como atribuição do seu valor de musealidade, pode e deve ser ressignificado e transformado no espaço e no tempo. E, no caso em estudo, reporto-me a um museu de Arte Contemporânea de uma UNIVERSIDADE pública, ou seja, um museu universitário que deve ser compreendido nas suas funções do processo de museológico de salvaguarda, que envolve pesquisa, estudo, registro, documentação, conservação, preservação e guarda em reserva técnica de seus acervos, assim como a função comunicacional de expor, educar e desenvolver ações socioeducativas a partir de suas coleções. O museu universitário também tem o compromisso de acionar estratégias voltadas ao ensino, pesquisa e extensão, em especial na temática de estudo e de guarda das coleções e do patrimônio musealizado sob sua responsabilidade.

A Documentação Museológica configura-se como um dos elementos mais relevantes para a gestão de acervos, funcionando como fio condutor entre as informações sobre os objetos e os setores do museu, ou seja, essa atividade está alinhada à estruturação e à recuperação da informação contida no acervo, gerando novos conhecimentos para as próprias ações desenvolvidas na instituição, tais como curadoria, pesquisa científica, ações culturais e educativas, publicações, entre outras ações (PADILHA, 2014, p. 35).

O contato com uma obra conceitual específica, salvaguardada em um museu universitário como MUFPA, estabelece o vínculo com a concepção de museu e suas funções decorrentes de sua atribuição, que inclui: preservação, pesquisa, comunicação, educação, exposição, mediação, gestão, arquitetura (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

COLEÇÃO ARMANDO QUEIROZ: MIRANTE E DESAPEGO

Na Coleção Armando Queiroz, de arte conceitual, destacam-se as obras que foram incorporadas ao acervo do MUFPA de formas diferenciadas, seja pelas exposições (Traços Locais II e Amazônia Lugar da Experiência), por doação do artista ou aquisição das obras via compra pelo MUFPA, que detém as criações originais do artista em diferentes períodos, quais sejam: “Tempo” (objeto, 2005); “Urubu-Rei” (indumentária da *performance* para vídeo, 2009); “Aparelhos para escutar sentimentos e segredos” (instalação, 2008); “Auto da Devassa”, “Cartório de Óbitos” e “Lista de Morte” (instalação, 2010); “Ouro de Tolo” (objeto, 2010); “Casa sega” (objeto, 2012); “Máscara I, II, III, IV e V” (esculturas, 2012); 25 Objetos de vidro (2012); “Leque para Borboletas” (gravura; 2012); “Mirante” (escultura, 2006); “Desapego”(vídeo, 2012).

A trajetória artística de Armando Queiroz insere-se no segmento da arte na cidade em 1993. Nesta fase, o artista expressava criando pequenos objetos a partir do culto ao universo de bricabracque e produção de *ready-made*. Inicialmente, Armando propôs ao museu a criação da obra “Mirante”, uma escultura de grande verticalidade, composta por módulos quadrangulares de madeira afixados uns aos outros, que funcionariam como uma espécie de observatório no qual, ironicamente, era vedada a observação. Na entrevista de Queiroz, evidencia-se a idealização do projeto do Mirante:

Então, essa obra, ela foi concebida, percebida como mirante, porque até então eu não sabia que fazia parte do projeto da professora Jussara, de abrir aqueles muros que até então eram muros que impediam a visibilidade dali, de quem passava na rua, que depois ela colocou um gradio. E aí eu acho que foi uma opção muito boa dela, de uma possibilidade que a cidade ganhasse esse jardim, e as pessoas percebessem esse fluxo [...], dela comentando comigo que o MUFPA é um espaço muito privilegiado da cidade, e que ela teve informação de uma pesquisa que aquela esquina é a esquina de maior fluxo de Belém, de trânsito de pessoas e carros (Entrevista Armando Queiroz, 2014, grifo nosso).

O processo de criação da obra Mirante só foi possível após a interlocução do artista com vários funcionários e com a gestora do espaço museológico. A ideia

inicial de construir o Mirante em sua grande verticalidade foi inviabilizada devido à interferência visual que provocaria na fachada do prédio. Em razão disso, o artista buscou uma nova concepção, a partir de módulos soltos, que poderiam compor formas variáveis (Figura 1). A intenção do artista era buscar um diálogo da obra com os diversos públicos que podiam interagir com os módulos e articulá-los de diferentes formatos, com posterior inauguração do espaço expositivo e paisagístico, em maio de 2006. A Figura 2 demonstra a interação de um visitante anônimo e sua proposta de remodelar a obra.

Após um longo período de exposição da obra em área livre, sujeita às intempéries, a deterioração da madeira foi inevitável. Por essa razão, em 2010, Queiroz resolveu desdobrar o princípio conceitual e fazer o enterro da obra Mirante, mediante a aprovação da diretora do MUFPA. O artista só colocou em prática o seu novo projeto “Desapego” durante a programação especial do 20º Salão Arte Pará (2012),



Figura 1. Mirante, escultura 2006. Armando Queiroz. Foto: acervo do artista.



Figura 2. Montagem de um autor anônimo no jardim do MUFPA. Foto: Patrick Pardini. Acervo: MUFPA.

quando houve uma *performance* registrada em vídeo e fotografia, constituída em uma cerimônia de enterramento da obra, realizada ao amanhecer, no jardim do MUFPA (Figura 3).

Nos relatos de Marisa Mokarzel (2011, p. 37-53), a curadora da ação de Queiroz descreve o cenário do ritual artístico:

Naquele dia em que acompanhávamos o enterramento, no meio do ritual soou o som dos pássaros, e ele nunca mais saiu de nossos ouvidos. A despedida da obra foi acompanhada de um ritual matutino, no qual se presenciou o nascer do dia: o espetáculo da natureza. Quando o cotidiano citadino teve início, o vazio da terra aguardava uma por uma das peças. Separados pela grade de ferro, encontravam-se o jardim, a cidade e o prédio eclético [...].

A *performance* ritualística desteceu a matéria, as imagens sobrepuseram-se para que as lacunas fossem preenchidas por outras histórias, reais e imaginárias [...]. Em uma atitude de desapego, propõe compartilhar um bem coletivo que tanto atrai os olhos do mundo (MOKARZEL, 2011, p. 53).



Figura 3. Desapego, 2010. Vídeo (frame da *performance* do artista para vídeo). Foto: Acervo do artista.

Nesse ritual, outros tempos da história e da memória do lugar afloraram a partir dos fragmentos de louças e objetos encontrados no sítio, por ocasião da escavação para sepultamento a obra. Hoje, há apenas uma placa com a datação de um Mirante que nunca existiu, ficou no trânsito da escultura modular, na imagem ora ausente, na matéria abrigada na terra. Desse cerimonial de enterramento da obra no Jardim do MUFPA ficaram os registros do ato performático que gerou o vídeo e o registro fotográfico. Esses produtos artísticos fazem parte das coleções geradas a partir da *performance* do artista Armando Queiroz.

As informações das etapas de metamorfose da obra *Mirante* em *Desapego* e suas questões conceituais não estão registradas nos processos de documentação museológica da obra, nem mesmo o vídeo da *performance* foi tombado como acervo do MUFPA. Na pesquisa realizou-se o arrolamento de todas as obras do artista, assim como a proposição de criação da “Coleção Armando Queiroz”, que contempla as fases de seu fazer conceitual, incluindo a proposta de criação de

uma ficha catalográfica, com registro das fases da obra, desde o projeto inicial e suas metamorfoses, além de entrevista com o artista e sua recomendação para salvaguarda e comunicação da sua obra “Desapego”.

AS QUESTÕES SUSCITADAS E AS CONSIDERAÇÕES FINAIS

No intuito de adentar nos desafios gerados na gestão dessas obras, investi no estudo de alguns autores acerca da função de salvaguarda da Arte Contemporânea no Museu. Marina Estellita Lins e Silva (2014, p. 186-192) reflete sobre a Documentação Museológica e os novos paradigmas da Arte Contemporânea, e apresenta dois caminhos de estudo e interfaces entre a Arte Contemporânea e a Museologia. Um é a documentação, estando estruturada em uma lógica moderna, hierárquica e linear que veicula a noção de documento da obra de arte a partir do suporte, sendo as obras identificadas segundo as suas características materiais, simbólicas e contextuais. O outro, no caso da Arte Contemporânea, há uma demanda de novas estratégias da Documentação Museológica, visto que frequentemente ela depende deste processo para existir, mesmo sendo somente como memória ou informação de uma obra, que existe desvinculada de sua materialidade. Neste sentido, a autora destaca a importância do “registro” (LIMA, 2003, p.191 apud LINS E SILVA, 2014), que pode ser visual, audiovisual, dentre outros. Nesta via, concluímos que a partir dos documentos/registros gerados será possível a recuperação da informação nos processos de Documentação Museológica.

Neste sentido, a obra contemporânea geralmente é experienciada inicialmente a partir das fotografias, projetos, vídeos, dentre outros, sendo importante que se conserve o conceito da obra, desvinculando-se de sua materialidade. Sendo assim, esses registros fornecem os índices em que a relação ocorreu, contribuindo para a conservação da obra. “Assim, mais uma vez, a conservação e o restauro se limitam à tarefa de manter os objetos materiais, sejam eles físicos em sua condição material ou físicos, em sua condição indiciária” (FARIAS, 2015, p. 28).

Cristina Freire (1999), no seu livro “Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu”, estudou a coleção de Arte Conceitual da década de 1960-1970 do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, em que apresenta questionamentos acerca da instituição museu no trato ou mesmo de ter deixado essas coleções no limbo nas instituições museológicas. A autora propõe a criação de um Arquivo de Arte Contemporânea, que se situe entre a reserva técnica e a biblioteca do museu. Em outro texto, intitulado “Por uma Arqueologia das Exposições”, Freire (2017) aprofunda a noção de arquivo como um dispositivo, partindo da concepção de Michel Foucault “Arqueologia do saber”, de que a arte e os processos sociais não sejam separados, compreendendo as obras como enunciados, ou seja, “preservar não significa manter a materialidade, mas principalmente conservar o sentido, reconstruir um contexto histórico e social próprio” (FREIRE, 2017, p.83).

A Coleção Armando Queiroz, em grande parte adquirida por meio de doações, encontra-se deslocada em relação à política de preservação do MUFPA, sobretudo nas ações de pesquisa e documentação museológica, visto que o tratamento dado ao sistema de documentação está atrelado a uma classificação tradicional das categorias das Artes Visuais, considerando-se que a Coleção do Artista não se caracteriza pela sua materialidade física, por ser arte conceitual, sobrepõe-se a estas questões. A partir das contribuições dos autores aqui citados, as estratégias sugeridas são de se organizar um Arquivo, como um dispositivo que reordene e interprete os processos de instauração das obras, que na maioria são instalações realizadas pelo artista. Outra estratégia consiste em realizar o registro de entrevistas, um audiovisual, com o roteiro estruturado para dialogar sobre o princípio essencial que deve ser mantido em cada uma das instalações e dos objetos utilizados nestas obras. Em extensão, recomenda-se que todos os registros fotográficos e outros suportes sejam organizados num mesmo local, prioritariamente no Setor da Documentação Museológica.

A compreensão da Coleção Armando Queiroz como conjunto foi fundamental para basear as indagações lançadas no âmbito da pesquisa, que possibilitou indicar pistas e direcionar interpretações do artista e do público. A nova lógica a ser

apreendida pela Documentação Museológica de Arte Contemporânea não poderá seguir a lógica cristalizada do Moderno, sendo necessário que o museu esteja aberto às interrogações desencadeadas pelas obras de natureza conceitual. Em especial, pela “agência das Coisas”, seguindo os índices, como os objetos indígenas que cristalizam ações, valores e ideias, como na arte conceitual. “A possibilidade da coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente é a lição ainda a ser apreendida com a arte dos ameríndios” (LAGROU, 2013, p.105).

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. Introdução: Mercadorias e a política de valor. In: _____. **A vida Social das Coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Tradução Agatha Bacelar. Niterói: Ed. UFF, 2008. p. 15-87.
- BALÉE, William. The Four-Fiel do Model of Anthropology in the United States. **Amazônica** - Revista de Antropologia, v.1, n.1, p.28-53, mar. 2009.
- BRITTO, Rosângela Marques de. **Os usos do espaço urbano das ruas e do patrimônio cultural musealizado na “esquina” da “Jose Malcher” com a “Generalíssimo”**: itinerários de uma antropóloga com uma rede de interlocutores no Bairro de Nazaré (Belém-PA). 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.
- _____. **Coleções e Artistas Plásticos e Visuais do Acervo do Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA)**: pesquisa sobre arte e pesquisa em arte. *Projeto de Pesquisa*. Programa Especial de Apoio a Projetos de Pesquisa – Acervos da UFPA (PE- Acervos). Belém: PROPESP/UFPA, 2015.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf>. Acesso em: abr. 2015.
- FARIAS, Humberto Farias de Carvalho. Uma Metodologia de Conservação e Restauro para Arte Contemporânea. In: FREIRE, C. (Org.). **Arte Contemporânea - Preservar o quê?** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 2015. p. 17-29. Disponível em: www.mac.usp.br/geacc/preservaroque.pdf . Acesso em: 23 abr. 2018.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. São Paulo: Iluminuras. 1999.
- _____. **Poéticas do Processo**: Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FREIRE, C. (Org.). **Arte Contemporânea - Preservar o quê?** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 2015. Disponível em: <www.mac.usp.br/geacc/preservaroque.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2017.

_____. Por uma arqueologia das exposições. In: COCHIARALE, F.; SEVERO, A.; PANITZ, M. (ORG.). **Artes Visuais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017. p. 81-87.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Garamond Ltda, 2007.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LAGROU, E. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [on-line]. Ano 2, v. 1, n. 0, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>. Acesso em: 16/05/2018.

MORKAZEL, Marisa. **Catálogo do Salão Arte Pará: Sala Especial Armando Queiroz**, Curadora especial Arte Pará. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2010.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo**. Florianópolis: FCC Edições, 2014. p. 14-24. (Coleção de Estudos Museológicos, v. 2).

SILVA, Maria Estellita Lins. A Documentação Museológica e os Novos Paradigmas da Arte Contemporânea. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. III, n. 5., p.186-192, 2014. Disponível em: <periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/viewFile/10166/7834>. Acesso em: 24 abr. 2018.

SCHEINER, Teresa Cristina M. Políticas e Diretrizes da Museologia e do Patrimônio na atualidade. In: BITTENCOURT, J. N.; GRANATO, M.; BENCHERIT, S. F. (Orgs.). **Museus, ciência e tecnologia**. Livro Seminário Internacional. Rio de Janeiro: MHN/MINC, 2007.p.32-48.

_____. **Imagens do ‘Não-Lugar’: comunicação e os novos patrimônios**. 2004. 294f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

_____. Museologia e pesquisa: perspectivas na atualidade. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. dos (Orgs.). **Museus e instituições de Pesquisa**. Rio de Janeiro: MAST, 2005. p. 85-100. (MAST Colloquia, v. 7.).

_____. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas. Belém, v.7, n.1, p.15-30. jan-abr. 2012.

_____. **Museu e Museologia: definições em processo**. Rio de Janeiro: ICOFOM, 2005. p. 1-11.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Uma Antropologia Brasileira em finais do século XIX: Ou um discurso sobre “a pré-história”.In: RUBIN, C. R. (Org.). **Iluminando a face escura da Lua: homenagem a Roberto Cardoso de Oliveira**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 73-94.

STRÁNSKY, Zbyněk. Para uma Definição de uma teoria dos Museus. **Cadernos Museológicos**, Rio de Janeiro, n. 3, p.79-84, out., 1990.

TILLEY, C. Objetification. In: TILLEY, C. et. al. (Eds.). **Handbook of Material Culture**. New York: SAGE, 2008, p.60-73.



MODA CONTEMPORÂNEA

na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA:
caminhos classificatórios de uma roupa rizomática

Susanne Pinheiro Dias¹

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta um recorte da dissertação intitulada *Documentação museológica de moda contemporânea: catalogação de roupas desobedientes de André Lima na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*², que teve como ponto de partida o

¹ Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC/UNAMA). Especialista em Gestão Cultural (SENAC). Bacharela em Moda (UNAMA). Integrante do grupo de pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia. Atua como assistente curatorial voluntária na Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

² Desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia, sob a orientação do Prof. Dr. José Mariano Klautau de Araújo Filho. Defendida em 26 de fevereiro de 2018.

exercício de assistência curatorial na Seção Moda da *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA* ao longo dos processos iniciais de documentação de uma série de objetos doados em 2014, pelo estilista paraense André Lima à *Amazoniana*³. A pesquisa dedicou-se à análise e à proposição de caminhos classificatórios para três itens de vestuário adquiridos na ocasião, além da disponibilização de suas fichas catalográficas.

Considerando o controle terminológico como uma das ações elementares do tratamento documental e o privilégio de um método de classificação que pressupõe classes e nomenclaturas estáveis, os três objetos impulsionadores da investigação não se encaixavam no vocabulário de termos adotado pela *Amazoniana* em sua seção Moda e embaralhavam classes e subclasses do esquema classificatório ali empregado, ao sugerirem múltiplas funções, exibirem uma estrutura híbrida e/ou se encontrarem ‘inacabados’. Como classificá-los?

Nesse recorte, compartilhamos uma síntese da análise da peça registrada na *Amazoniana* como ‘RTM.AL.I.229’⁴ (Figura 1). Trata-se de um objeto vestível de formato retangular crivado por buracos randomicamente distribuídos por sua superfície que sugerem diversas formas de vesti-lo. Estes buracos seriam cavas? Funcionariam como passantes? Seria uma peça de uso inferior ou superior? Onde estariam localizadas a parte da frente e as costas da peça? Como vesti-la?

De acordo com Volpi (apud ICOM/BENARUSH, 2014), a classificação de uma peça de vestuário se dá pela identificação das:

[...] zonas de apoio no corpo – a cabeça, o pescoço, os ombros, os seios, as ancas [quadris], os cotovelos, os joelhos, as mãos e os pés – combinadas com dois modos básicos de se confeccionarem as peças – vestuário direito [reto] e vestuário cortado [enviesado] (VOLPI, 2014, p. 6).

³ ‘Amazoniana’ faz referência a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*.

⁴ O sistema de identificação adotado pela Seção Moda da *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA* é alfanumérico e divide-se em quatro partes, onde: RTM = Reserva Técnica de Museologia; AL= André Lima; I= categoria vestuário; 229 = ordem de registro dos objetos em sua respectiva categoria.



Figura 1. Objeto RTM.AL.I.229. Fonte: pesquisa da autora.

Mas, como proceder quando a peça não apresenta essas zonas de apoio no corpo pré-determinadas? Como classificá-la? Aí reside o cerne da problemática com o qual nos deparamos a partir do contato com o objeto 'RTM.AL.I.229' e que nos acompanhou ao longo da trajetória de estudo da peça.

Tendo em vista que um objeto de vestuário mobiliza tanto questões materiais quanto simbólicas que – quando observadas em contexto – evidenciam narrativas pessoais e coletivas de um período, a abordagem metodológica que guiou a pesquisa foi o método interpretativo de objetos de vestuário elaborado por Ingrid Mida e Alexandra Kim (2015) em *The Dress Detective: A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion*.

Tal método envolve três fases de análise: a primeira consiste na observação e descrição meticulosa das características intrínsecas do objeto tais como material, técnica, cores, medidas, marcas de alteração e/ou desgaste. A segunda etapa concentra-se na experiência sensorial e subjetiva do pesquisador perante o objeto examinado e na coleta de informações contextuais em fotografias, *croquis*, peças similares, artigos científicos etc. Por fim, a última fase inclui o entrelaçamento dos

dados reunidos nas etapas anteriores com as teorias, objetivos e problemáticas da pesquisa em desdobramento, ou seja, a associação da experiência empírica com as paisagens teóricas adotadas.⁵

Durante o processo de pesquisa, buscamos priorizar como fontes complementares outros objetos doados pelo estilista à *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, tais como peças parecidas, *releases* de desfiles, *clippings*, fotografias, cartelas de estampas etc. Sendo assim, nosso aporte teórico-metodológico também foi atravessado pelas perspectivas da crítica de processo de Cecilia Almeida Salles (2006; 2010), compreendendo que:

[...] todos os registros deixados pelo artista são importantes, na medida em que podem oferecer informações significativas sobre o ato criador. A obra [roupa, coleção, desfile] não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso. (SALLES, 2006, p. 36).

ANDRÉ LIMA NA SEÇÃO MODA DA COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA: AÇÕES DE DOCUMENTAÇÃO

Julho de 2014. Esboços, restos de tecido, aviamentos não utilizados, pastas de referências imagéticas, recortes de jornais, acessórios, roupas de desfiles, peças em construção. Ateliê de um dos estilistas mais importantes da história recente da moda brasileira⁶. Diante do desejo de expandir seus caminhos de criação para além do campo da moda e de compartilhar sua experiência de mais de vinte anos de carreira, André Lima decidira fechar seu ateliê mantido desde 2002 em São Paulo (Figura 2). “Quero repassar o que minha raiz, as minhas antenas e

⁵ Os dois primeiros estágios da análise são orientados por um formulário de 60 questões proposto por Mida e Kim (idem.). A tradução desse formulário está disponível na dissertação supracitada.

⁶ Ver Queiroz e Botelho (2008); Braga e Prado (2011).



Figura 2.

André Lima em seu ateliê em São Paulo. Fonte: GARCIA, Cynthia. Pororoca Criativa (Entrevista com André Lima). **Jornal do Brasil** (RJ), Revista Domingo, 15 de fevereiro de 2009, p.26 / Coleção Amazoniana de Arte da UFPA (RTM.AL.IV.66).

o meu ofício me permitiram criar”⁷, “a moda segue sendo um filtro que tenho para olhar o mundo, mas meu desejo de expressão já não está apenas na roupa”⁸, anunciava o estilista paraense.

Em articulação com Orlando Maneschy – curador da *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA* e parceiro de trabalho do estilista desde o início de sua carreira nos anos 1980 em Belém, André Lima realiza a doação de grande parte desse acervo pessoal para a *Coleção de Moda Estilistas Contemporâneos Brasileiros* do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB-FAAP), para o arquivo da Graduação em Moda da Universidade Anhembi Morumbi (UAM), para o Museu de Arte do Rio (MAR) e para a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*.

⁷ André Lima fecha marca que leva seu nome após 15 anos. Entrevista concedida pelo estilista ao site Glamurama em 25/09/2017. Disponível em: <<https://glamurama.uol.com.br/andrelima-fecha-marca-que-leva-seu-nome-apos-15-anos/>>. Acesso em: 20 out., 2016.

⁸ André Lima, a marca, encerra suas atividades na moda após 15 anos. Entrevista concedida pelo estilista ao site da revista Vogue Brasil. Disponível em <<http://vogue.globo.com/moda/modanews/noticia/2014/09/andre-lima-marca-encerra-suas-atividades-na-moda-apos-15-anos.html>>.cesso em: 20 out., 2016.

Conforme relata Yorrana Souza (2015), a seleção dos objetos incorporados pela Amazoniana foi realizada por ela – que anos antes desenvolvera sua pesquisa de mestrado em torno do processo criativo de André Lima⁹ – e pelo próprio estilista em seu ateliê recém-fechado. Souza informa, ainda, que a eleição desses objetos se deu com a preocupação de abranger as trajetórias criativas do estilista paraense desde o início de sua carreira em Belém até seu último desfile apresentado na São Paulo Fashion Week (Verão 2013).

É, portanto, a partir da aquisição desses objetos provenientes do ateliê de André Lima que a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, antes mais voltada para a arte contemporânea na/em torno da(s) Amazônia(s) brasileira(s)¹⁰, abre uma seção dedicada a moda (MANESCHY, 2017). Considerando a necessidade de formação de uma equipe interdisciplinar para dar início ao tratamento dos objetos adquiridos, o projeto de extensão *Ações de curadoria de acervo na Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA* nasce por meio de uma parceria entre a *Amazoniana*, o Bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA) e a Graduação em Moda da Universidade da Amazônia (UNAMA).

Sob a coordenação das professoras e pesquisadoras Yorrana Souza (Moda/UNAMA) e Marcela Cabral (Museologia/UFPA), o conjunto de objetos doados foi recebido e acondicionado no Laboratório de Conservação Preventiva de Patrimônio Móvel do Instituto de Ciências da Arte da UFPA (Prédio da Museologia) em 2015. Contando com um grupo de cerca de dez pessoas entre professoras, bolsistas e voluntários¹¹, o arrolamento dessa série de objetos se estendeu por cerca de um ano e contabilizou 1050 objetos que foram divididos em cinco categorias: 256 itens de vestuário; 56 amostras de estampa e tecidos; 239 acessórios; 382 itens referentes ao acervo documental; 117 aviamentos.

⁹ Ver referências.

¹⁰ Ao utilizarmos Amazônia(s) Brasileira(s), reforçamos a noção de que a região é composta por múltiplas vozes e realidades culturais distintas.

¹¹ Graduandos dos cursos de Museologia (UFPA) e Moda (Unama). Meu ingresso no projeto se deu a partir de um convite das professoras Yorrana Souza e Marcela Cabral para atuar como assistente curatorial voluntária.

Após o arrolamento, tanto o modelo de ficha catalográfica quanto os moldes classificatórios dos objetos de vestuário da Seção Moda da *Amazoniana* foram definidos a partir do trabalho de conclusão de curso em Museologia de Sammya Daniele Paixão dos Santos¹² – primeira bolsista do Projeto – a qual propôs que a classificação e subclassificação dessa tipologia de objeto fossem dadas pelo *Thesaurus para acervos museológicos* (FERREZ, BIANCHINI, 1987), enquanto que os termos padronizados seguissem a publicação *Termos básicos para a catalogação de vestuário* (ICOM COSTUME/BENARUSH, 2014) (Quadro 1).

Quadro 1. Esquema classificatório da categoria Vestuário

Classe	Subclasse	Termos (nome de objetos)
Objetos pessoais	Vestuário	Bermuda, blusa, calça, camisa, macacão, short, saia, vestido, blazer, bolero, capa, casaco, colete, jaqueta, paletó, suéter, calcinha, cinta-liga, combinação, sutiã, corpete, estola, xale, <i>body</i> , biquíni.

Fonte: Santos (2017, p.38).

Porém, conforme exposto anteriormente, alguns objetos suscitaram questionamentos quanto à atribuição de classificações e nomenclaturas, por não corresponderem à descrição de nenhum termo referido na publicação *Termos básicos para a catalogação de vestuário* (ICOM COSTUME/BENARUSH, 2014) e/ou desestabilizarem a lógica classificatória podendo, por exemplo, pertencer a mais de uma categoria simultaneamente – questões, estas, que apontaram para a necessidade de discutir e analisar essas peças de maneira mais aprofundada.

¹² O TCC “Documentação de acervos museológicos: um estudo de caso do acervo de vestuário do estilista André Lima na seção moda da Coleção Amazoniana de arte da UFPA”, concluído em 2017, foi orientado pela Profa. Marcela Cabral (UFPA) e co-orientado pela Profa. Yorrana Souza (UNAMA).

RTM.AL.I.229: PENSANDO SUA CLASSIFICAÇÃO NA SEÇÃO MODA

Com mais de dois metros de largura, o objeto RTM.AL.I.229 consiste em uma peça de vestuário confeccionada em malha (tricô) e estampada por meio da técnica *tie-dye*. Sua superfície é crivada por buracos e fendas verticais de diversos tamanhos que sugestionam que ela pode ser vestida de diversas formas. Não apresenta zonas de apoio no corpo pré-determinadas, fato que instiga o olhar acostumado com formas prontas para vestir. Como ela poderia ser vestida? Como classificá-la dentro do esquema classificatório da *Seção Moda*¹³? A peça não portava nenhuma etiqueta identificadora da marca, da origem dos materiais empregados tampouco de instruções de uso e recomendações de conservação.

A primeira possibilidade de uso da peça foi identificada em uma fotografia de autoria de Debby Gram, contida no volume *André Lima* da *Coleção Moda Brasileira*¹⁴, disponível para consulta na *Seção Moda* (Figura 3). Na imagem, o objeto RTM.AL.I.229 é vestido como uma espécie de capa. Nesse momento, verificamos também que nosso objeto de análise compunha a coleção¹⁵ “Um desejo só não basta” da marca *André Lima*, apresentada na São Paulo Fashion Week (SPFW) na temporada Verão 2005.

A publicação – que continha as imagens e textos referentes a coleções de André Lima, editados pelo próprio estilista em conjunto com a fotógrafa Cláudia Leão¹⁶

¹³ ‘Seção Moda’ faz referência a Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

¹⁴ QUEIROZ, João Rodolfo; BOTELHO, Reinaldo (Orgs.). **André Lima** (Coleção Moda Brasileira). São Paulo: Cosac Naify, 2008.

¹⁵ É importante esclarecer que em termos museológicos, “uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.32). Já para a moda, “coleção” diz respeito a uma seleção de peças de vestuário e/ou acessórios que guardam certos aspectos em comum – como cor, forma, textura etc. – organizadas segundo critérios estabelecidos por um criador de moda/uma marca (SEIEWRIGHT, 2015, 172).

¹⁶ Ver Souza (2013).

– informava que as inspirações que guiaram o paraense no desenvolvimento da coleção Verão 2005 de sua marca tinham sido: “Clara Nunes. Cristina Franco. Bahia. África. Japão. Kaftans. Obi. Flores de palha. Tie dye. Tricô. Linho” (Ibid., p.62). No livro constavam, ainda, quatro referências visuais: duas imagens que mostram criações do estilista italiano Rocco Barroco (Figura 4), uma fotografia do francês Daniel Lainé que retrata um monarca africano (Figura 5), além da capa do álbum ‘A deusa dos orixás’ da cantora mineira Clara Nunes (Figura 6).



Continuando a pesquisa no acervo documental da *Seção Moda*, localizamos o *press release* da coleção ‘Um desejo só não basta’¹⁷, elaborado pela assessoria de imprensa *Suzana Schreiner*. O documento destaca que a peça foi criada por André Lima em colaboração com a estilista especialista em tricô Juliana Gevaerd, sendo confeccionada a partir de um fio misto de poliamida e algodão e estampada por meio da técnica *tie-dye* ‘ronjan’ – que forma padrões através do processo de descoloração de áreas específicas da superfície

Figura 3.
RTM.AL.I.229 em fotografia de
Debby Gram. Fonte: Queiroz;
Botelho (2008, p. 63).

¹⁷ Objeto ‘RTM.AL.IV.218’.



Figura 4. Referências visuais da coleção Verão 2005 retiradas do livro *Rocobarroco*, de Barroco e Fabrizio Pasanisi (1998). Fonte: Queiroz; Botelho (2008, p. 62, 65).



Figura 5.
Referência visual da
coleção Verão 2005
,retirada do livro *Rois
d'Afrique* de Daniel
Lainé,1991.
Fonte: Queiroz;
Botelho (2008, p. 66).



Figura 6.
Capa do álbum 'A deusa dos orixás'
de Clara Nunes, 1984.
Fonte: Queiroz; Botelho (2008, p. 70).

têxtil trabalhada. O *press release* informa, ainda, que as inspirações para a coleção Verão 2005 compreendiam também: Fogo; Terra; Chifre; Samurai; Candomblé; Dia e Noite; Mar; Figa; Estrela; Florinda Bolkan e Marisa Berenson; Búzio; Concha; Corda; Guia; Palha; Marina Schiano e Naomi Sims; Japonismo e Babado.

Percebemos, assim, que o universo inspiracional de 'Um desejo só não basta' entrelaçava referências da cultura japonesa e africana (especialmente da tradição afro-religiosa candomblé), elementos da natureza (como o fogo, a terra e o mar), materiais e processos têxteis (como a palha, o tricô, o babado e o *tie-dye*), além de personalidades femininas tais como as atrizes Florinda Bolkan e Marina Schiano, a cantora Clara Nunes e a consultora de moda Cristina Franco. Quando o estilista paraense refere o Japonismo¹⁸ como uma de suas referências, entrevemos, ainda,

¹⁸ No campo da moda, Japonismo refere-se à estética desconstrucionista proposta pelos estilistas japoneses nos anos 1980, que desafiou os cânones da moda ocidental, tais como simetria e perfeição de acabamento. Seus principais representantes são Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto e Issey Miyake (MACKENZIE, 2010).

uma possível citação a um suéter de tricô perfurado por buracos randômicos (Figura 7) – tal como o objeto RTM.AL.I.229 – exibido pela estilista japonesa Rei Kawakubo em sua histórica coleção 'Holes' (*Comme des garçons*, Outono-Inverno 1982/1983).



Figura 7.
Suéter de tricô
desenhado por Rei
Kawakubo para *Comme
des Garçons*, 1982.
Fonte: Banco de dados
online do Museu
Victoria & Albert.¹⁹

¹⁹ Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O73390/jumper-kawakubo-rei/>>.
Acesso em: 22 jun., 2017.

Acessando o vídeo do desfile da coleção na SPFW²⁰, verificamos que a performance na passarela foi ritmada pelos sons tanto de tambores africanos quanto dos *taikos* japoneses, intervalos de silêncio e a leitura de uma narrativa escrita por Cristina Franco especialmente para a ocasião. O texto transitava entre as conexões criativas do estilista paraense e alternava referências relacionadas ao Japão (tais como samurai; Tóquio; quimono; Shibuya) e à cultura africana (tais como Ogum; Iansã; Angola; Nagô; Ketu). Sugeriu também relações que transgrediam a lógica clássica, admitindo interações entre opostos que se complementam e estados nos quais dualidades são reconhecidas como o som do silêncio, o conflito de forças (opostas e complementares) do Yin-yang e a coexistência de tradição e modernidade no Japão contemporâneo.

Os sentidos de hibridismo, multiplicidade e ambiguidade também se manifestavam nos 39 *looks* desfilados. Os caftãs misturavam-se aos quimons japoneses, as amarrações dos *obis* encontravam os nós das cangas africanas, Tóquio visitava a Bahia, Ogum se transfigurava em samurai. O objeto RTM.AL.I.229 compunha 27º *look* apresentado (Figura 8). Vestido de maneira distinta, quando comparado com a fotografia de Debby Gram, já citada, alguns buracos da peça funcionavam como cavas e outros como passantes para uma faixa de corda que ajustava a peça na cintura. Observando outros *looks* do desfile da coleção Verão 2005 *André Lima*, peças semelhantes constituíam os *looks* 3, 7 e 29 e indicavam outras três formas de uso.

De volta ao ambiente do Laboratório de Conservação Preventiva de Patrimônio Móvel do Instituto de Ciências da Arte da UFPA, cruzamos os dados coletados anteriormente e realizamos uma comparação entre o objeto estudado e outras peças similares pertencentes a *Seção Moda*²¹. Nesse momento, tornou-se evidente

²⁰ Disponível no Portal UOL (Seção Estilo): <<http://mais.uol.com.br/view/bfc3becnpbdr/17-sao-paulo-fashion-week—andre-lima-040270E09983E6?types=A>>. Acesso em: 20 jun., 2017.

²¹ A saber: RTM.AL.I.36; RTM.AL.I.40; RTM.AL.I.41; RTM.AL.I.50; RTM.AL.I.125; RTM.AL.I.126; RTM.AL.I.127.

que a dificuldade de inclusão do objeto RTM.AL.I.229 no esquema classificatório praticado na *Seção Moda* não se dava somente pela ausência de um termo que correspondesse a seus aspectos físicos e conceituais, mas, sobretudo, pelo fato de que ele se comportava como um sistema aberto para experimentações de diversos arranjos vestíveis a partir do deslocamento desses espaços vazios dos buracos pelo corpo, aproximando-se da noção de rizoma proposta por Deleuze e Guattari (2000).

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo 'ser', mas o rizoma tem como tecido a conjunção 'e...e...e...'. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.38).

Figura 8.
Visão frontal do *look* 27
da Coleção Verão 2005.
Fonte: FFW.²²

²² Disponível em: <[http://ffw.uol.com.br/](http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2005-rtw/andre-lima/2832/colecao/1/)
[desfiles/sao-paulo/verao-2005-rtw/andre-
lima/2832/colecao/1/](http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2005-rtw/andre-lima/2832/colecao/1/)>





Figura 9. Looks 3, 7 e 29 da Coleção Verão 2005 André Lima. Fonte: FFW.²²

Diante do exposto, portanto, entende-se a importância de escolha de moldes classificatórios que preservem o caráter desmontável, provisório e múltiplo do objeto estudado. Destacamos, porém, que apesar do objeto não possuir zonas de apoio no corpo pré-estabelecidas, todos os modos de uso mapeados até o momento de fechamento da pesquisa indicam que se trata de uma peça de uso superior. Sendo assim, propomos que sua inserção no atual esquema classificatório da Seção Moda da *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA* seja efetuada da seguinte maneira: Classe - 'objetos pessoais'; Subclasse - 'vestuário'; Termo - peça múltipla (superior).

REFERÊNCIAS

BRAGA, João; PRADO, Luís André do. **História da Moda no Brasil:** das influências às autorreferências. Barueri: Disal, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia (Volume 1). Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Eds.). **Conceitos-chave de Museologia.** São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

²¹ Disponível em: <<http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2005-rtw/andre-lima/2832/colecao/1/>>

FERREZ, H. D.; BIANCHINI, M. H. S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: MINC/ SPHAN/PróMemória, 1987. (v.1; v.2)

ICOM COSTUME; BENARUSH, Michelle. **Termos básicos para a catalogação de vestuário**. Tradução de Michelle Benarush. Rio de Janeiro: Casa da Marquesa de Santos – Museu da Moda Brasileira, 2014.

MACKENZIE, Mairi. **Ismos: para entender a moda**. São Paulo: Globo, 2010.

MANESCHY, Orlando. **Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, desafios, processos e subversões para um campo alargado e decolonialista**In: In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA, 3. 2017. Belém. **Anais ...** Belém: Universidade Federal do Pará, 2017. No prelo.

MIDA, Ingrid; KIM, Alexandra. **The dress detective: a practical guide to object-based research in fashion**. London; New York: Bloomsbury Publishing Plc., 2015.

PINHEIRO DIAS, Susanne. **Documentação museológica de moda contemporânea: catalogação de roupas desobedientes de André Lima na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Universidade da Amazônia, Belém, 2018.

QUEIROZ, João Rodolfo; BOTELHO, Reinaldo (Orgs.). **André Lima**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. (Coleção Moda Brasileira).

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Sammya D. P. D. **Documentação de acervos museológicos: um estudo de caso do acervo de vestuário do estilista André Lima na Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA**. 2017. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Museologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

SEIVEWRIGHT, Simon. **Fundamentos do design de moda: pesquisa e design**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

SOUZA, Yorrana P. M. **Da roupa ao processo: reflexões sobre o acervo do estilista paraense André Lima**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 7., 2015, Maringá. **Anais ...** Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2015. p.2071-2083. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2015/trabalhos/1410.pdf>>. Acesso em: 21 dez., 2016.

SOUZA, Yorrana P. Maia. **Cartografia de si: territórios particulares e compartilhados do processo de criação do estilista André Lima**. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Universidade da Amazônia, Belém, 2013.



a arte como objeto

Neder Roberto Charone⁴²

AS COLEÇÕES DE COISAS E OBJETOS DE ARTE

Os museus são espaços geralmente implantados com o objetivo de valorizar a história, a cultura e o meio ambiente. O seu planejamento deve estar baseado em um diagnóstico, que servirá de referencial para o desenvolvimento de ações artístico-estéticas, educacionais, históricas, sobretudo preservacionistas voltadas ao desenvolvimento e promoção individual e social da comunidade. Não esquecendo que as expressões e bens culturais, para que sejam qualificados como memória, o grupo social deve reconhecê-los como verdadeiros e incorporando-

⁴² Aluno do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da UFPA; professor da Faculdade de Artes Visuais e da Escola de Teatro de Dança da UFPA.

os ao seu cotidiano, de alguma forma, como patrimônio cultural de sua identidade. Nesse sentido, o Museu torna-se fonte importante para a cultura e história.

Durante trajetória do homem, este sempre esteve atento ao registro de suas ações e posses, desde o acúmulo de gravetos, aos traços riscados na pedra, passando pelos nós dados em uma tira de couro até as paredes das cavernas de Lascaux e Altamira, como forma de contabilizar, de falar de suas pretensões e também da sua presença. Assim como hoje o livro é empregado como suporte do registro de sua presença naquele ou em outro momento de sua vida, as coleções e agrupamentos de coisas artísticas, objetos estéticos e exóticos também dizem por onde este homem andou e de que maneira essas coisas marcaram num processo ativo de produção de significado.

A História predisse que a formação de coleções de objetos é tão antiga quanto o homem, e que sempre trouxe consigo significados bem diversificados, dependendo do contexto de sua criação, e a existência destes objetos e coisas são como recolher pedaços de mundo que se quer fazer parte, perpassados de fluxos vitais, integrados aos ciclos e dinâmica da vida e do meio ambiente (INGOLD, 2012), com o beneplácito de Mnemosine, a divindade grega da memória.

Ao conceber que, as obras de arte são formas expressivas do pensamento humano (LANGER, 2002) estas se presentifica no universo material das arte plásticas ou visuais se tornando meros objetos físicos, e que ao serem identificados como coisas artísticas possuem um estatuto quando estudados à luz de um juízo de valor, para além de sua materialidade e o que elas podem nos contar.

Assim percebo a formação de coleções, em sua possível função social, como um campo de trocas simbólicas, através de figura do mecenas – este burguês, nobre ou religioso, surgido no século XVI – atitude provocada por uma riqueza acumulada em diversos setores da economia e que deram ao mundo momentos e monumentos que perpetuam à criação e criatividade do homem, se considerar a obra de arte como filha de seu tempo. Não podemos deixar de lembrar Michelangelo sem as cobranças do Papa Júlio II ou em Lourenço de Médicis; da Companhia das

Índias Ocidentais e as produções de Rembrandt; de Luiz XIV ao cobrar de Bernini, principalmente seu busto em mármore e que nos séculos XV e XVIII, as coisas artísticas e objetos de arte são gerados a partir dos desejos de encomendantes levando a certa autonomia do artista (POMIAN, 1984, p. 80).

Enquanto, coleções de pintura e outras obras significativas incentivaram a criação do espaço das galerias e os artefatos arqueológicos a sala de antiguidades dos palácios juntamente com as salas de leitura com acervo encomendado, foram o gerador da modalidade dos museus enquanto espaço de reunião de objetos de arte.

As coleções surgidas em gabinetes de curiosidades desse período emergem como imagem de poder quer financeiro ou intelectual assumindo aura de espaços de êxtase ou de deleite algumas vezes, porem configura-se também num espaço de feições ideológicas e de construção de identidade. Hoje, se considerarmos o desenvolvimento das praticas do colecionismo, temos a ideia de que alguém a tenha possuído e deixa nela sua marca como historia da recepção e circulação dos objetos em determinados contextos revelando a vida social das coisas.

Contudo, a atitude de colecionismo se dá através do valor construído em torno do objeto e pressupõe mecanismo de fruição e aquisição em que cada etapa da história se relaciona de maneira clara e direta com os objetos que produziu, como as construções e monumentos que construiu com as coisas artísticas que expressou.

As coleções de objetos de arte ou coisas artísticas em sua formação, podemos aproximá-las conceitualmente, aos fundamentos do juízo de gosto e o de conhecimento segundos Kant e pode até parecer pueril dizer, mas os “ajuntamentos” estão assentes em um destes dois pressupostos, considerando por *juízo*, segundo Kant, como sendo aquele ato de efetuar, de formular um pensamento lógico sobre as mais diversas coisas ou situações deparadas pelo indivíduo. O processo desse conhecimento estabelece pensamentos (juízos) referentes ao objeto que o homem deseja e pode conhecer e que segundo ele há juízos que não são determinados pelas leis do processo metodológico de obtenção

do conhecimento, e muito menos pelas leis que dirigem o comportamento humano. À capacidade julgar ele denomina *juízos estéticos puros*, ou mais simplesmente, *"juízos de gosto"*; trata-se de um "juízo apreciativo" que não alarga o conhecimento, mas somente aprova ou desaprova o objeto analisado. Para Kant é importante a fruição estética e não a formulação de julgamentos racionalmente elaborados. Está em jogo o processo no qual o sujeito percebe as coisas a partir de suas sensações, sem as intermediações preditas pela razão (DUARTE, 1998).

Partindo do princípio de que objetos de arte contidos nas coleções, em seu conteúdo figurativo não há apenas uma temática, mas muitas vezes mostra uma posição definida diante das agitações do mundo, e onde o artista (ou artífice) se "sente impelido a participar, com sua produção, de eventos que o chocam vivamente..." (AMARAL, 1984, p.4) busco justificar a obra de arte enquanto objeto de memória e história – seja social, educativa ou estética – e os autores como sujeitos de um presente (agora distante) cuja responsabilidade social implica na escritura de uma história, considerando, ainda, que a "sociedade não foi feita para o artista, mas o artista para a sociedade" (PLEKANOV *apud* AMARAL, 1984, p.7) e que obras são "testemunhos de etapas passadas do desenvolvimento do espírito Humano" e objetos "através dos quais é possível ler as estruturas de pensamento e representação de uma determinada época" (BRUKE, 2004, p. 13), que assim podem ser consideradas documentos da memória coletiva.

Aqui levanto a hipótese de que a formação das coleções se concretiza pela relação social do colecionador com seu meio e ante a obra de arte no ato de gostar ou não gostar de sua configuração plástica, ou seja, a sua tecnologia construtiva – a relação existencial entre forma (*morphé*), conteúdo e a matéria (*hyle*) que lhe dá visibilidade, onde dar forma é vida (INGOLD, 2012). Daí comumente dizer-se no cotidiano da arte que suas formas não evoluem, mas sim se transmutam.

Com base em Ingold, quanto à conceituação dessas instâncias, e ao insistir que o mundo que habitamos é composto não por objetos, mas por coisas e, ao diferenciá-los, caracteriza o que nomina por *objeto*, aquele artefato de existência prática, manual e utilitária que nos convida a uma ação. Ao definir o que nomina por *coisa*, cita como

exemplo a existência de uma árvore e sua relação com o universo onde vários acontecimentos se desenvolvem e se entrelaçam, como uma reunião de significados, isto o diferencia do objeto, que diz ser este um fato consumado. A coisa é um “acontecer”, um devir. “Um certo agregado de fios vitais” (INGOLD, 2012, p. 9).

Ao investigar sobre o que é a arte e seus objetos, Wollheim busca descrições específicas para o que considera obra de arte, partindo da hipótese de que estes sejam objetos físicos. No universo criativo das artes plásticas e visuais percebemos a caracterização de objetos de arte e coisas artísticas – um emaranhado de entes que se expandem. Diante desse universo há gêneros artísticos com uma materialidade objetual exacerbada como a escultura, a pintura, e arquitetura e outros como a literatura, o cinema e a música, em que não há essa fisicidade.

Em considerar a arte e seus objetos, Wollheim (1994) atribui a hipótese do objeto físico, e isso representa um ponto de partida para uma resposta ao inquisidor problema da cultura – a natureza da arte, ao supor que as coisas sejam objetos físicos, salvo se obviamente não o forem. Entretanto, há casos de que nalgumas artes essa hipótese de serem objetos físicos é incorreta, podendo ser contestada diante de certas manifestações em que – “não há objeto existente no tempo e no espaço” como, por exemplo, uma peça musical ou um romance e que, comparando com outras artes como pintura e a escultura existem como objetos físicos, e é reconhecível como obra de arte (WOLLHEIM, 1994, p. 12).

Mas algumas obras de arte se identificam por sua contraparte material, apresentando algumas propriedades que não são encontradas nos objetos físicos empregados pelos artistas na concepção de seu trabalho, como por exemplo, os pedaços de madeira e os recortes e rasgos de papel em seu estado original, que em outro momento, quando usados, por exemplo, por Pablo Picasso em suas colagens, apresentam assim uma formatividade e expressividade identitária. Um mero objeto físico não representa nada além dele mesmo, no entanto, uma obra de arte, por seu conteúdo, sim. O material manipulado pelo artista não pode ser considerado como artefato, pois este é tomado pela coisa artística – Michelangelo já “via” no bloco de mármore a figura humana a ser libertada, ou os *ready-made* de Duchamp.

FORMA, CONTEÚDO E MATÉRIA

Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem a fim ler as pinturas nas “entrelinhas” e aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando (BURKE, 2004, p. 19).

Considerando a obra de arte um objeto físico e testemunhal e, partindo desta citação, utilizo-me de três eixos para classificar obras de arte na categoria de documento. O primeiro deles diz respeito ao universo específico das artes visuais, ao embate entre forma e conteúdo, que norteia os questionamentos quanto à concepção, recepção e compreensão da obra como produto de uma sociedade, como objeto de arte e uma coisa artística; o segundo, por aproximação, enquanto categoria de documento que detém, em si, princípios estéticos, formais e técnicos reveladores de sua temporalidade; e o terceiro, a atitude de historiador que considera que “independentemente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como evidencia histórica (BURKE, 2004, p. 20-21)

Quando contemplamos uma obra de arte, quer seja ela bidimensional ou tridimensional, distinguimos ou percebemos, sem nos dar conta, dois aspectos: a forma e o conteúdo. A forma é o modo pelo qual o artista utiliza os seus elementos específicos da expressão, isto é, as linhas e as cores no caso de desenhos e pinturas, quanto à escultura a massa, argila, o mármore, a madeira a associação de meios². A forma é poder de expressão que o artista confere instintiva ou intuitivamente na criação. Quanto ao conteúdo, refere-se àquilo que o artista quer expressar, descrever ou narrar.

² Associação de meios é o modo de construir uma obra de arte tridimensional, volumétrica empregando materiais e suportes de várias naturezas, como metal e madeira, papelão e tecido, caixas, cadeira etc., deslocados de sua função com o objetivo de dar um sentido (conteúdo) a uma criação artística. Ver obras de Naun Gabo, Brancusi e do brasileiro Farnese de Andrade. Quanto à pintura e ao desenho, emprega-se a colagem e aí usa-se o termo *misto*.

Diante destes dois conceitos de forma e conteúdo, o problema se resume em saber onde esta realmente o “valor” de uma obra de arte, pois a matéria de seu suporte em algumas situações é decisiva em sua valoração.

Forma e conteúdo são aspectos fundamentais para considerarmos a obra de arte enquanto documento. Assim, percebemos o conteúdo servindo como suporte aos valores expressivos da forma e que é a roupagem da contemporaneidade com que se veste aquele impulso vital para melhor comunicar-se e que possibilita à arte a tarefa de realizar seu destino social de instrumento de expressão e comunicação. Pareyson (1989) afirma que estes dois termos possuem significados muito diversos na história da estética e que por longo período, o conteúdo foi tratado como simples assunto ou argumento, enquanto que a forma era considerada a perfeição exterior. Afirma, ainda, que a arte, por ter uma “dimensão significativa e espiritual, aliando-se com outros valores em conúbio inseparável, contém a vida de onde emerge” (Ibid., p. 54). Entre o que mostrar e o como mostrar, forma e conteúdo podem ser compreendidos inseparavelmente, por entender que o conteúdo nasce no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo.

Estilos, tendências e padrões estéticos formais não aparecem por acaso, nem são individualmente inventados pelos artistas, mas surgem como decorrência de fatores sociais e históricos e, dessa forma, servem como documentos de uma época. É o que se pode dizer, por exemplo, das apropriações que Osmar Pinheiro fez dos tapumes das construções de cidade de Belém no período dos anos 1980 (sem considerá-los simplesmente como arte abstrata), que também são reflexos do *boom* imobiliário paraense. Esse “olhar documental” sobre a obra de arte é fundamental, sobretudo se observarmos certa característica da história da arte muito bem assinalada por Cauquelin (2005): “a maior parte dos teóricos da arte ‘moderna’ se interessa pelo conteúdo das obras, pelo reparte das tendências no interior dos movimentos que estão analisando e pela avaliação das características que os marcam” (CAUQUELIN, 2005, p. 24), ou seja, sem maiores preocupações com o contexto sociocultural, que faz significar o fazer do artista e ressignificar

tanto o conteúdo quanto a forma presentes na obra. As coisas artísticas e objetos de arte usados como cristalização da forma e do conteúdo através de uma materialidade surgem na rede de agência dos seres humanos que lhe dá concretude, gerando uma caracterização de cultura material, provocando um encanamento por sua tecnologia.

O ENCANTO DA TÉCNICA

A relação entre o elemento estético e a técnica de feitura da obra de arte reconheceu a necessidade de expressão artística que o homem possui e que parece ser tão biológica e universal como a necessidade de alimentar-se. Enquanto necessidade de expressão artística ela é permanente no tempo e no espaço, e se transmuta, promovendo estilos de arte enquanto técnicas, o que não se faz por simples acaso, mas sob a influência direta de fatores históricos e sociais, senão, lembremos a primeira mudança de estilo, que foi a passagem do figurativismo realista da pedra lascada para o geometrismo abstratizante da pedra polida.

O emprego de outros materiais através da apropriação pelo artista quando da elaboração de uma obra, como no caso de elementos impressos, imagens da publicidade e propaganda, e tecidos, que colados na superfície do quadro apresentam possibilidades inventivas e expressivas, numa técnica universalmente conhecida como *colagem*, criando um excesso de ilusionismo, que no dizer de Gell (1992, p. 45) sobre a arte como um sistema técnico a considera um componente da tecnologia, por ser resultado/produto desta, no qual os artistas são peritos e não reconhecidos pela sociedade.

Ao contextualizar as reflexões aqui expostas, ante as atividades nas artes plásticas e visuais, sabemos que na cidade de Belém houve o intervalo durante a decadência da economia gomífera, seguida do projeto do intendente Antonio Lemos, que contratou artistas como Antonio Parreira para registrar em suas telas, ainda em técnica ou estilo acadêmico, as “cenas” e paisagens do espaço urbano – cenas consideradas como um “registro” visual daquela época, a pintura usada como

objeto físico de caráter documental. Nos anos das décadas 1960-1970, artistas manipulando materiais, técnicas e suportes oferecidos pela tecnologia – como tintas sintéticas e automotivas, assumiram aspectos conteudísticos e formais. Ao fazer esta afirmação, podemos buscar compreender esta materialidade e seu significado dentro do contexto social da época determinada e no estudo dos objetos de arte e das coisas artísticas ali produzidas como projetos humanos, compreendidos, apropriados e envolvidos através do caráter material do mundo (INGOLD, 2012).

Até a abertura da rodovia Belém-Brasília, Belém estava mais ou menos conectada com a realidade político-cultural do restante do Brasil, mas ainda ciosa de sua herança luso-parisiense. Entre os anos 1950-1960, o movimento modernista do século XX produz reflexos mais intensos no estado do Pará, com a primeira exposição de pintura abstrata, esculturas e, na fotografia, a instalação do Fotoclube por Gratuliano Bibas, o Cine clube por Pedro Veriano e a promoção de salões locais, dois deles promovidos pela UFPA (SOBRAL, 2002).

Nos anos de 1970, observa-se os reflexos da herança da semana de 1922 em obras de artistas como Benedicto Melo, Rui Meira, dentre outros que, com técnicas espatuladas, pinceladas grossas e por vezes aguadas, de motivos abstratos, assumiram aspectos inovadores mais ou menos ao que se fazia em núcleos urbanos mais afinados com as correntes contemporâneas daquele momento nas artes plásticas nacionais. Trata-se de uma geração claramente calcada nos reflexos das estéticas modernas, principalmente em relação ao suporte – construções com materiais sintéticos ou alternativos, fazendo jus ao apelo das experimentações técnicas em busca da expressão como nas construções volumétricas de Rui Meira, gerando uma forma de arte sustentada no encanto da tecnologia.

Esta aparição nacional deu-se com a seletiva de Belém para a Bienal de 1970 em São Paulo, através da obra de Sarubbi intitulada “Xumucuis” (Figura 1), de caráter regionalista e dentro da linha de pensamento do seminário sobre a visualidade amazônica, promovido pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).



Figura 1. Valdir Sarubbi, 1970. "Xumucuis". Fonte: Bitar (2002, p. 27).

Usando técnicas bastante artesanais e materiais populares como papéis e fibras naturais, Sarubbi criou um objeto composto por bastões em fibra naturais envoltos com papéis coloridos franjados, tendo como forma geratriz um instrumento indígena conhecido por "pau de chuva", que ao girá-lo provoca sons de água, e tendo por base uma espiral em ferro que lhe servia de apoio e solicitava a manipulação do espectador, alcançando seu efeito lúdico pelo encanto de sua técnica construtiva. Este experimento atesta que o encanto da tecnologia, no fazer arte "tende a lançar uma fascinação sobre nós, de modo que vemos o mundo real de forma encantada" (GELL, 2005, p.45).

Assim, refletindo no atual estágio provocador do estudo sobre a relação conceitual entre objetos de arte e coisas artísticas, termo por mim definido para uma melhor compreensão do que seja a arte e seus componentes, onde a aceitação tende

para o emprego dos termos objetos de arte para aquele contingente humano, no caso os colecionadores, que consideram o elemento material definido como obra de arte, como um produto comercial, mesmo que sua aquisição tenha sido motivada por um juízo de gosto, determinado pelo mercado de arte, esta como produto para investimento comercial, “oferecido pelo objeto desejado [...] e que o dinheiro é a forma pura do meio, tendo como objetivo empenhar-se na troca e realizar o desejo” (GELL, 2005, p.49), onde é a dificuldade de acesso a um objeto que o torna valioso.

Quando a aproximação de uma compreensão para coisas artísticas são aquelas em que sua existência é provocativa – a criação das coisas artísticas tem por base um conhecer arte, um fazer relativo ao domínio de uma técnica (forma) para poder exprimir-se através dos signos (conteúdo) do meio criativo escolhido como bem, disse Ingold – as coisas são transpassadas de intenções vitais e que criam extensões a partir de sua existência matérica.

A arte e seus componentes, quer seja ela concebida como produto estético de bases antropológicas, são entes criados pela representação ou pelas propriedades de representação e, como bem disse Marx, que a ciência é o corpo da vida e a arte sua alma.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy A. **Arte pra quê?** A preocupação social na arte brasileira - 1930 a 1970. São Paulo: Nobel, 1984.
- BITAR, Rosana. **Sarubi**. Belém: Estacon Engenharia S.A., 2002.
- BOURDEIU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Bauru: EDUSC, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea – uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUARTE, Rodrigo (Org.). **Belo, sublime e Kant**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- GELL, Alfred. A Tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. Trad. Janson Campelo. **Revista Horizonte Antropológicos**, Ano 6, v. 1, n. 8, jul., 2005.

HOBBSAWM, Eric. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

INGOLD,. Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Revista Horizonte Antropológico**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, jan/jun., 2012.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 2002

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

POMIAN, K. ColeçãoEinaudi 1. **Memória/História**. Portugal: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

SOBRAL, Acácio de Jesus Souza. **Momentos iniciais do abstracionismo no Pará**. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2002.

WOLLHEM, Richard. **A arte e seus objetos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PLAGRANTES POÉTICOS
ensaio fotográfico

MARYORI KATHERINE CABRITA GARCIA



As imagens representam dinâmicas e descobrimentos tanto pessoais como profissionais

Por isso ao registrar o evento hiperconectados, procurei concentrar-me nos rostos dos personagens que coexistem nessa rede humanística e cientificista da vida acadêmica e na não acadêmica das artes. Olhar suas lutas por nos mostrar o mundo amplo e complexo que rodeia as vidas do que significa criar novos olhares na história, na cultura, na arte atual. Os pesquisadores são a resistência necessária que movimenta o ante feito e o que está por vir. Os pesquisadores constantemente lutam numa realidade social, econômica e política que dificulta as vezes o trabalho, mais sua vontade é muito mais grande e como podem, tem esse jeito de ficar convencidos que navegar nas águas do saber que se reflita e sempre dar um outro jeito ao que sabermos sobre as artes e as culturas.

Acho em seus rostos me mostram essa complexidade de dar significado a suas pesquisas, cujos processos falam das transformações, pegadas pelas quais caminharam.

Retratar os rostos de cada conferencista no evento Hiperconectados -foi para mim me conectar a eles, pois se o importante que é se comunicar e falar aquilo que trouxeram para a gente conhecer. Posicionar um lugar de fala, não é tarefa fácil, chegar a como eles estão agora em sua pesquisa? o como foi que a pesquisa os levou a eles a que chegaram ali? Olhar como eles entre sorrisos, picardias e as vezes muito sérios entregam-se com amor a suas pesquisas e mostram com muito fervor o apaixonamento que se respira em seus questionamentos.

Por isso enquadrar e retratar a eles, foi entrar na cumplicidade que me dá olhar através da câmara como fotografia de rua no campo das artes é sentir como meu olhar intentar pegar o que eles são e representam para mim; que é essa profunda admiração que eu sempre tenho para quem decide ser pesquisador e mais se falamos dentro das nossa terras sul-americanas e latino-americanas, caribenhas, andinas e amazônicas. Pesquisadores que pertenciam a várias partes de Brasil e esse dia se encontravam numa terra quente amazônica, chamada Belém do Pará.

Documentar o evento hiperconectados, foi deixar um pouquinho dessa transcendência humana que significa ser pesquisador (a). Deixar as pegadas que acolheram a reflexões também de um público que desde cedo pela manhã esteve sentado aí, para ser acolhidos por pessoal do MUFPA, organizadores do evento e os pesquisadores.

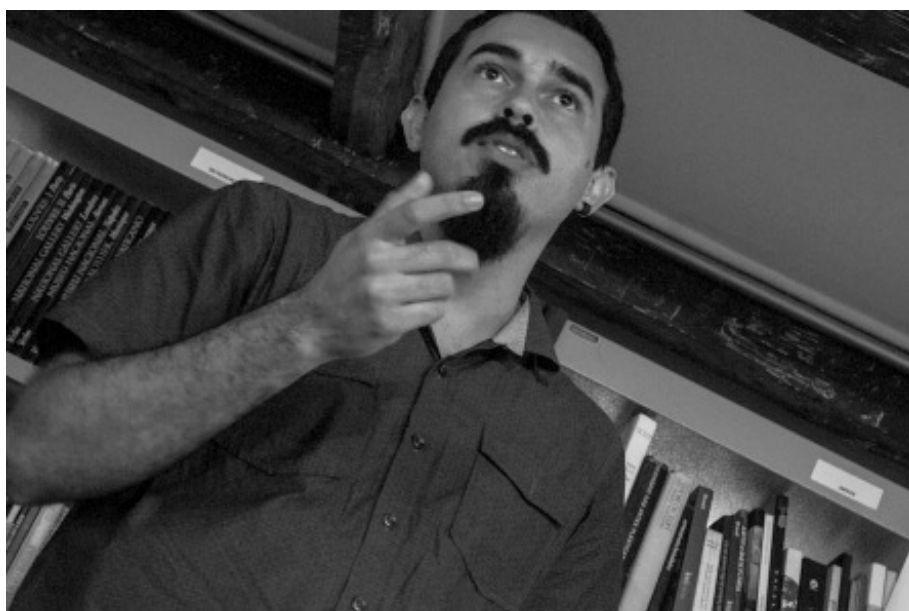
Um público que também comunicou suas dúvidas; um público disposto a escutar e se escutar para fazer perguntas sobre o papel que hoje em dia tem e precisa ter os museus e as pesquisas no campo das artes e as culturas sul-americanas, latino-americana, amazônicas, caribenhas e andinas.

Hoje trazer este escrito, olho as imagens fotográficas, e me deixa como experiência de vida o que sem dúvida somos, uma rede americana que ao ser tão complexa pelas múltiplas lutas que tem como povos que fomos colonizados faz tempo, e passamos por processos de independência fortes que nos fazem ser sempre terras em resistência, e dia a dia a luta para refletirmos o que somos, para onde vamos e porque é importante criar novos conhecimentos mais perto dos nossos sentires e pensares como sul-americanos e latino-americanos.

















História da arte, museus de arte e coleções

SEGUNDA PARTE



AS CONTRADIÇÕES DE HISTORIOGRAFAR A ARTE

sob a condição da colonialidade

Gil Vieira Costa¹

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O tema do isolamento do campo cultural em Belém, em relação ao país e ao mundo, não é recente. Em 1959, direcionado à sociedade paulista, um intelectual como Benedito Nunes (1959, p. 4), chegou a falar do “insulamento” das atividades culturais surgidas na cidade, fadadas a serem como “irrupções efêmeras [...], pequenas ilhas que se incrustam, como organismos estranhos, no meio de uma sociedade que não está preparada para contê-las”.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da UFPA e docente da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA).

Mais de duas décadas depois, participando do Seminário *As artes visuais na Amazônia*, em Manaus, o artista Osmar Pinheiro dedicou palavras bastante duras para se referir às artes plásticas no Pará durante o século XX. No lugar de um desenvolvimento coerente e orgânico, ele via:

[...] uma sucessão de episódios isolados sem nenhuma organicidade, que reproduziram tardiamente os ecos distantes da arte moderna [...]. A formação do artista plástico nesse contexto se deu de forma diversa; nas condições apontadas anteriormente, seu contato com a contemporaneidade se fez superficialmente. Discutia-se questões de arte sem obras [...] tendências e caminhos sem referenciais, movimentos de arte sem cronologia, ou seja, sem história. Formas agudas da esquizofrenia cultural que se reproduz nas regiões brasileiras em geral e que assumimos como característica (PINHEIRO, 1985, p. 94-95).

Ainda hoje é possível reconhecer aspectos do campo artístico em Belém, na ríspida descrição de Osmar Pinheiro. Entretanto, esse “insulamento” e essa “esquizofrenia cultural”, tão típicos dos campos artísticos na periferia econômica, não devem ser pensados como características espontâneas ou ocasionais. Neste texto, parto da ideia de que o campo artístico em cidades como Belém está submetido a uma dimensão de colonialidade; e é esta colonialidade que fabrica os processos tão frágeis aqui criticados.

Tenho pesquisado a história das artes visuais nos anos 1960 e 1970, a partir de Belém. Priorizei fontes e documentos ‘públicos’, investigando arquivos e acervos de instituições públicas ou privadas, consultando textos publicados em livros, revistas, catálogos de exposição, trabalhos acadêmicos etc., e evitando me debruçar sobre arquivos e coleções pessoais de artistas e de outros personagens atuantes no período estudado, assim como evitei colher suas narrativas por meio da realização de entrevistas.

Essa opção metodológica não foi gratuita: contornar aquilo que não está público foi uma estratégia prática, por ter permitido que o trabalho fosse viabilizado dentro do cronograma previsto para uma pesquisa de doutoramento, assim como preveniu que algumas vozes fossem privilegiadas em detrimento de outras. Mais

que isso, essa opção me permitiu trabalhar com a ‘narrativa historiográfica’ (em um sentido amplo do termo), com os modos pelos quais a sociedade construiu uma ou mais histórias das artes visuais no lugar e na época em questão.

Assim, no desenvolvimento da minha pesquisa foi inevitável que os museus de arte ganhassem cada vez mais importância, já que meu trabalho consistiu, entre outras coisas, em estudar obras e documentações de seus acervos. Portanto, este texto, em tom de ensaio, é construído a partir deste lugar: o lugar do pesquisador que investiga a história da arte especializada dos anos 1960 e 1970, em uma cidade economicamente periférica como Belém, a partir dos acervos de museus de arte. Além das questões derivadas da minha experiência pessoal de pesquisa, outras foram acrescentadas ou reformuladas a partir de conversas com outros interessados no assunto, como Aldrin Figueiredo, Ionaldo Rodrigues, Natacha Barros, Pablo Mufarrej e Ruli Moretti.

Por fim, as ideias que trago neste texto também se beneficiaram do intenso e rico diálogo mantido durante a programação promovida pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, em conjunto com o Museu da UFPA, em Belém, nos dias 17 e 18 de maio de 2018, dentro da 16ª Semana de Museus – Hiperconectados: museus, estratégias e conexões, momento em que apresentei a primeira versão deste ensaio.

CAMPO ARTÍSTICO SUBMETIDO À COLONIALIDADE

Assimilando as contribuições dos estudos da descolonialidade (MIGNOLO, 2010), podemos dizer que o campo artístico em Belém está atravessado por uma dimensão de colonialidade – que se repete em escalas mais amplas, na cidade e na região. Essa dimensão é multifacetada e constituída por vários aspectos, mas nesse texto vou me ater somente a dois: a colonialidade pressupõe o controle econômico e o controle do conhecimento, aspectos certamente imbricados um no outro.

Belém, como outras cidades na região amazônica, não escapa a uma história pontuada com inúmeras contradições. Talvez a principal diga respeito à dicotomia pobreza/riqueza. A Amazônia é uma das regiões do planeta mais ricas em recursos naturais, ao mesmo tempo em que amarga um subdesenvolvimento crônico em seus centros urbanos e no campo. A história da integração econômica da Amazônia durante o século XX já foi narrada por diversos prismas, sempre considerando seu papel de exportadora de matéria-prima, almoxarifado do Brasil e do mundo.

Me interessa investigar como essa situação econômica, somada às próprias mentalidades dos grupos sociais na região, submetidos à experiência da colonialidade, condiciona um campo artístico com dinâmicas peculiares. A consequência mais evidente dessa colonialidade econômica, no campo artístico, é a precariedade institucional que pode ser percebida em cidades como Belém. Falo de um campo artístico incompleto, incipiente ou precário, cujas instituições de formação artística, produção, difusão, salvaguarda etc. algumas vezes parecem caricaturar aquilo que há em cidades economicamente abastadas.

Por exemplo, no que diz respeito à formação artística, Belém vivenciou tardiamente a transição do ensino de arte para o âmbito da educação formal. As tentativas de implantar cursos e academias de arte foram mais ou menos efetivas, de acordo com os recursos econômicos e o capital político envolvido, mas nunca chegaram a ser efetivadas permanentemente. Prevaleceu um ensino de arte dos ateliês, centrado na relação mestre-aprendiz.

Mesmo o movimento de migração da formação artística das academias de arte para o ambiente universitário só foi vivenciado em Belém de modo oblíquo, com o Curso de Arquitetura da UFPA, criado em 1964. O primeiro Programa de Pós-Graduação em Artes em Belém, que também foi o primeiro na região Norte do país, só surgiu em 2009. No que diz respeito a uma formação artística menos especializada, por meio de cursos livres, ateliês e laboratórios voltados ao público em geral, uma iniciativa sistemática e permanente só veio com a Fundação Curro Velho, criada em 1990.

A situação parece se agravar quando consideramos que a esfera do mercado e das galerias comerciais de arte foi mínima ou mesmo inexistiu em Belém, no decorrer da segunda metade do século XX até hoje. Analisando o assunto, Marisa Mokarzel (2006, p. 97) percebeu que a produção artística local se vinculou prioritariamente à esfera institucional governamental, em especial a instituições culturais e de ensino.

Se, por um lado, a ausência de um mercado de arte forte possibilita que a produção artística seja mais experimentadora, menos pautada pelas demandas de mercado, por outro lado implica em uma quase dependência das iniciativas institucionais, em um campo artístico que padece de uma precariedade institucional. Talvez por isso, o subtítulo do artigo de Mokarzel deixe em suspenso se a arte produzida na Amazônia é “(in)sustentável”.

Em Belém, não havendo um mercado de arte que dê conta da produção artística, esta acaba por se vincular em demasia a algumas instâncias legitimadoras com relativa eficácia. Os dois exemplos mais significativos são as mostras competitivas (o Salão Arte Pará tem mais de três décadas ininterruptas de duração) e os editais de fomento à produção artística (cujo exemplo mais importante, a Bolsa de Criação Artística vinculada ao governo estadual, foi instituído no começo dos anos 2000).

Esse ambiente competitivo e regulamentado pode, possivelmente, sufocar a produção artística enquanto processo de pesquisa contínuo. A experimentação aberta, quando existe, só se mantém às custas dos próprios artistas, posto que as poucas instâncias que possibilitam a produção artística estão aferradas a critérios e normas, comissões e júbis. Não é inusitado supor que haja uma produção artística ‘viciada’, pensada a priori dentro da moldura regulamentar das mostras competitivas e editais de fomento – dimensões, quantidade de obras, linguagens ou temas da moda etc.

Também a esfera da musealização e difusão da produção artística sofre precarização por conta da colonialidade econômica. Com o processo internacionalizado de especialização da produção artística nas últimas décadas, acompanhado por uma

bolha especulativa no mercado de arte global, houve um considerável encarecimento das iniciativas relacionadas ao trato com acervos de arte.

Multiplicaram-se os custos do trâmite institucional que passa pelo processo de aquisição de obras; pelo seu acondicionamento e manutenção; pela sua disponibilização em exposições; pelo empréstimo a outras instituições etc. A gestão de museus de arte se tornou cara e burocrática. As consequências para instituições com poucos recursos econômicos foram, é claro, muito perversas. A circulação de grandes exposições de arte em Belém, trazendo obras provenientes de outras cidades, se tornou, em geral, dependente da injeção de recursos externos.

Além disso, a própria criação de arquivos e museus de arte, em Belém, foi lenta e instável. A obsessão arquivista vivenciada principalmente na Europa, que se desdobrou em uma “revolução documental” (LE GOFF, 2013, p. 490-492), foi experimentada de modo diferente nas antigas (ou ainda vigentes) colônias. Da mesma maneira, a multiplicação de instituições planejadas enquanto museus de arte ocorreu em Belém somente nas últimas décadas do século XX, já os primeiros ciclos europeus podem ser encontrados ainda no início do século XIX e, em muitas cidades no Brasil, principalmente entre os anos 1940 e 1960.

Essas peculiaridades dificultam o estudo sobre a história da arte na Amazônia como um todo – já que Belém, meu estudo de caso, é uma das cidades mais desenvolvidas na região. Assim, em geral condenamos os artistas e movimentos locais à invisibilidade pública. A política de formação de arquivos e acervos de arte em Belém parece ser inconsistente, pois esteve restrita a (louváveis) iniciativas individuais e esparsas no tempo. Mais que isso, até mesmo a política de acesso à informação nos museus de arte é precária.

Chega a ser sintomático que, quando se discute no Brasil e no mundo a ideia de ‘museus hiperconectados’, os museus de arte em Belém em geral não estejam sequer conectados. Seus acervos não estão sistematizados em bases de dados que possam ser conferidas online, como tem sido feito por muitas instituições no país. Em alguns casos, essas bases de dados não apenas não estão disponíveis

online, mas também não estão sistematizadas de maneira apropriada, pois as instituições carecem de um trabalho sólido no campo da ciência e tecnologia da informação. Esse seria um passo bastante relevante para enfrentar tal situação de colonialidade no campo artístico em Belém: disponibilizar online o acesso à informação de seus acervos, democratização que propiciaria que a cidade tomasse conhecimento sobre o patrimônio que tem a sua disposição, além de estimular a pesquisa histórica e o debate crítico.

Quanto às políticas de formação de acervo, tanto em Belém como no Brasil inteiro, a constituição de coleções públicas de arte esteve quase sempre atrelada a iniciativas e opções individuais ou de grupos seletos. Assim, geralmente não há recursos destinados à aquisição de obras e, quando há, falta uma política de aquisição bem definida. Recorre-se, muitas vezes, à doação de obras – cooptadas dos próprios artistas, de suas famílias ou mesmo por meio de projetos realizados com verbas públicas ou da iniciativa privada.

Entramos no século XXI, e em Belém me parece que as decisões em relação ao acervo continuam sendo tomadas por gestores, colocados no cargo pelo grupo político da situação, e não, como seria ideal, a partir de uma política de longo prazo estabelecida coletivamente por profissionais competentes. Mesmo no caso das doações, a decisão sobre o que é incorporável ou não, relevante ou não, em geral não é orientada por uma política institucional (não tenho conhecimento de museus de arte em Belém que tenham definido em documento sua política de formação de acervo), mas por visões unilaterais de gestores – por mais competentes que estes sejam em suas funções.

Há necessidade urgente de que os museus de arte em Belém estabeleçam mecanismos para que a formação e ampliação de seus acervos esteja atrelada a critérios pensados enquanto política cultural, de modo que essa 'historiografia' (as coleções não deixam de ser uma maneira de escrever a história) seja um testemunho cada vez mais comprometido com a diversidade de enfoques e de pensamento. A formulação de documentos que definam esses critérios, ou mesmo a constituição efetiva de Conselhos Curadores, seriam duas possibilidades estratégicas.

Outra questão que diz respeito a acervos é a transferência interinstitucional. É rotineiro que, em Belém, instituições culturais tenham vida curta, que sejam fundidas com outros órgãos ou até mesmo extintas, e que seus acervos mudem de mãos. É comum que algumas coleções sejam bem mais velhas que os museus que as acolhem. A coleção da Pinacoteca Municipal de Belém foi iniciada cerca de um século antes do surgimento do Museu de Arte de Belém, que atualmente a detém. A coleção da Galeria Ângelus – primeiro espaço expositivo público destinado especificamente às artes visuais, na cidade, criada em 1966 e, ao que parece, com uma política de formação de acervo bastante sólida (HENRIQUE, 1972, p. 1) – hoje integra o acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Nesse processo, me parece que algumas coisas são perdidas no meio do caminho. Há obras localizáveis nas bases de dados dos museus, mas não encontradas em suas reservas técnicas. Também há obras sem as devidas informações contextuais, como autoria, data e procedência. E há obras que simplesmente desaparecem, por falta de cuidado, despreparo ou ausência de vontade política. E, claro, sempre há a política – que muitas vezes se sobrepõe ao bem público, e faz com que os grupos ora no poder eliminem ou inviabilizem iniciativas implementadas por gestões anteriores.

Certamente houve e há iniciativas institucionais notáveis em Belém, postas como um importante enfrentamento da situação de colonialidade vivenciada no campo artístico. Não pretendo e nem tenho conhecimento suficiente para enumerá-las, mas quero mencionar um exemplo que me parece emblemático, pelo inusitado de seu desenvolvimento histórico: o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Criado em 2002, em Belém, esse museu de arte brasileira moderna e contemporânea já teve seu processo de criação narrado e debatido por estudiosos que a ele estiveram diretamente ligados. Eu mesmo arrisquei algumas páginas sobre o assunto (VIEIRA COSTA, 2015, p. 2065-2071), motivo pelo qual não pretendo retomá-lo aqui. Basta recolocar a questão de que sua criação pode ter representado uma atitude de descolonialidade, enfrentamento da centralização

dos equipamentos culturais no eixo RJ-SP, ao se deslocar uma importante coleção de arte contemporânea brasileira do Rio de Janeiro para Belém.

Surpreendentemente, a gestão do mesmo partido que promoveu a criação do museu em 2002, também tentou promover sua descaracterização em 2016. Nesse ano, o governo estadual decretou o ‘fim’ do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, transferindo seu acervo para outro local que permaneceu indefinido, e cedendo o prédio histórico que lhe dava nome para o novo Polo de Gastronomia da Amazônia. A manobra só não foi implementada porque houve intensa movimentação da classe artística em defesa da manutenção do museu em seu endereço original.

O campo artístico, então, nessas condições parece à mercê não somente de grupos políticos rivais, mas até das variações de humor de um mesmo grupo político. Para além de uma colonialidade oriunda do controle econômico, me parece que o caso diz respeito muito mais a um controle do conhecimento, que submete o campo artístico em Belém a gestões políticas alinhadas com uma visão de mundo impregnada de colonialidade.

OUTRAS EPISTEMOLOGIAS

A colonialidade manifestada enquanto controle do conhecimento diz respeito às concepções de mundo, ao imaginário e ao próprio ser das populações colonizadas. No que diz respeito ao campo artístico, esse controle do conhecimento pode fomentar uma “esquizofrenia cultural” crônica. Não tenho como me debruçar sobre todas as nuances que a colonialidade adquire na epistemologia de um campo artístico como o de Belém, mas quero destacar alguns pontos fundamentais.

Primeiro, a própria ideia de arte. A atividade criadora parece fazer parte de todas as formações sociais humanas, mas a ideia de arte – atividade especializada e codificada, que tem uma história e um discurso próprios – diz respeito ao chamado Ocidente, elaborada no quadro de mentalidade do Renascimento e talvez já substituída por outra coisa que permanecemos chamando pelo mesmo nome

(BELTING, 2012). De qualquer modo, o campo artístico em uma cidade como Belém se debruça sobre uma ideia estrangeira, alienígena – ser artista, na periferia do Ocidente, é falar em uma segunda língua, uma língua aprendida.

Essa cosmovisão constrói um imaginário que recusa ou desmerece a atividade criadora das populações locais – especialmente quando marcadas por uma diferença de classe, considerando que o campo artístico é, em geral, vivenciado por grupos sociais específicos. A pergunta a respeito do que é e do que não é arte, portanto, fica condicionada a esse conhecimento pautado pela colonialidade. A essa questão, outras podem ser sobrepostas: o que deve ser fomentado enquanto arte, o que deve ser ensinado enquanto arte, o que deve ser musealizado enquanto arte etc.

Não é nem um pouco ocasional que as culturas visuais indígenas e ribeirinhas, populações tradicionalmente subalternizadas na Amazônia, a despeito de suas características formais e seu potencial criativo, a despeito do interesse que despertam em movimentos e artistas, continuem sendo uma ausência quase completa nos museus de arte em Belém. O enquadramento teórico importado ou imposto de fora termina excluindo a possibilidade de muitas atividades criativas serem considerados enquanto arte.

Do mesmo modo, as periodizações e conceitos que o enquadramento teórico da colonialidade nos apresenta fazem com que nossos estudos históricos, teóricos e críticos sobre a arte local estejam muitas vezes desajustados em relação à própria produção que investigam. Essa produção local, com sua dinâmica própria, por vezes é deformada por nossas tentativas de encaixá-la em ideias exógenas: moderno, modernismo, contemporâneo etc.

Também é problemática uma cosmovisão centrada em fronteiras geopolíticas, incapaz de perceber os fluxos e as ligações estabelecidas dentro, entre e/ou para além dessas fronteiras. A consequência óbvia é a construção de uma história da arte ‘em’ Belém (ou ‘no’ Pará), em vez de uma história da arte ‘a partir de’ Belém ou do Pará. Tal localismo tenta encaixar a complexidade da produção artística dentro de fronteiras que não lhe correspondem, minimizando ou desconsiderando

as relações estabelecidas entre os diversos grupos sociais (distintos no tempo e/ou no espaço que habitam) que fazem parte do mundo da arte.

Há ainda outros aspectos que poderíamos abordar, a respeito da constituição do campo artístico local e de seu estudo histórico, sob o viés da colonialidade: questões de gênero, de classe e posição social, de provincianismo etc. Em minha pesquisa, me deparei com alguns exemplos emblemáticos dessa colonialidade. Um deles é o da artista Estela Campos, que apresentou duas exposições precursoras do abstracionismo em Belém, em 1957 e 1959. Na ausência de estudos históricos rigorosos sobre a arte em Belém nesse período, Estela Campos até hoje tem sido apenas uma nota de rodapé, ignorada em sua relevância para o estabelecimento do abstracionismo (e de valores artísticos modernos e internacionalistas) na cidade.

Na primeira metade dos anos 1960, Estela Campos teve uma atuação intensa no eixo RJ-SP: realizou ao menos três exposições individuais no Rio de Janeiro, foi selecionada em três edições da Bienal de São Paulo e foi cotada para a representação brasileira na II Bienal Americana de Artes, na Argentina. Sua obra teve repercussão crítica nos jornais cariocas, assim como nos jornais paraenses. Seu nome figura em dicionários de artes plásticas no Brasil. A despeito de tudo isso, ela permanece ausente da historiografia da arte em Belém, tanto quanto no Brasil como um todo. Até hoje não localizei nenhuma obra sua em acervo público ou particular.

Em Belém, além de não haver nenhuma obra sua incorporada em coleções públicas, também não há acervo documental sobre a artista – catálogos, impressos de exposição, recortes de jornal, fotografias – absolutamente nada. Só é possível aproximar-nos de sua atuação artística na cidade consultando diretamente os jornais da época, em um exercício árduo quando não se dispõe de datas precisas.

A atuação artística de Estela Campos só adquiriu corpo, para mim, quando me deparei com uma coleção documental sobre a artista, disponível no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Na pasta há impressos de exposições, fotografias de obras, recortes de jornais, fichas de inscrição e uma

intensa correspondência travada entre a fundação e a artista. Boa parte dessa documentação foi enviada por Estela Campos, mas foi certamente o êxito econômico da instituição que permitiu que esses documentos sobrevivessem ao decorrer dos anos e se tornassem parte de um arquivo disponível à pesquisa. Da mesma forma, constituir um arquivo desse tipo passa por uma visão institucional que rompe com algumas das amarras da colonialidade, acreditando em uma história da arte a partir do Brasil e permitindo que os estudos históricos sobre o assunto se multipliquem.

As contradições que contribuíram para a invisibilidade que pesou sobre Estela Campos decerto também ajudam a ocultar outros artistas e práticas – enigma que nos cabe tentar resolver. É preciso elaborar estratégias para combater a colonialidade a que o campo artístico em Belém, como em outras cidades, está submetido. Enfrentar nossas contradições, nossa precariedade institucional e o enquadramento teórico que importamos ou que nos é imposto. Só a partir desse enfrentamento será possível escapar à “esquizofrenia cultural” e ao nosso recorrente “insulamento”.

REFERÊNCIAS

- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HENRIQUE, Waldemar. Galeria encerra sua primeira mostra de quadros doados. **Folha do Norte**, Belém, 19 maio, 1972, cad. 2, p. 1.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão e outros. 7. ed. rev. Campinas: Unicamp, 2013.
- MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica**: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Del Signo, 2010.
- MOKARZEL, Marisa. Entre garças e urubus: a (in)sustentável arte produzida na Amazônia. **Caderno Videobrasil**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 78-109, 2006.
- NUNES, Benedito. Panorama cultural: 1959. Suplemento Literário, São Paulo, 31 out. 1959, cad. 1, p. 4.
- PINHEIRO, Osmar. A visualidade amazônica. In: FUNARTE. **As artes visuais na Amazônia**: reflexões sobre uma visualidade regional. Belém: SEMEC; Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 89-100.
- VIEIRA COSTA, Gil. A doação como estratégia: construções de histórias da arte contemporânea amazônica. In: ENCONTRO DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 24. 2015. Santa Maria **Anais...** Santa Maria: ANPAP; UFSM, 2015. p. 2062-2077.



CASA DAS ONZE JANELAS E A COLEÇÃO FUNARTE:

um relato de estratégias, negociações e conexões

Marisa Mokarzel¹

PEQUENO HISTÓRICO

Uma coleção foi fundamental para o processo de criação do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas: a coleção proveniente da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), que chegou à Belém no final dos anos 1990 e ficou alojada na reserva técnica do Museu do Estado do Pará (MEP). Na verdade, a coleção FUNARTE chegou em diferentes momentos, distribuída em três lotes. Tratam-se de mais de 200 obras, realizadas nas décadas de 1970 a 2000, e pertencentes a artistas nacionais que fornecem, de certa forma, um panorama da arte brasileira.

¹ Professora Visitante do Programa de Pós-graduação em Arte do ICA/ UFPA. Pesquisadora e curadora independente, mestre em história ad Arte e doutora em sociologia.

As obras advêm do Salão Nacional de Artes Plásticas (SNAP) e da Galeria Macunaíma, gerenciada pela FUNARTE, apenas uma pequena parte vem de outras procedências, inclusive doações. Estão presentes nesta coleção artistas como Franz Weissmann, que transitou pelo *Neoconcretismo*; Amílcar de Castro, Rubens Gerchman que participou da *Opinião 65*; Jorge Guinle, Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, que em 1984 estavam na exposição *Como vai você geração 80?* Também compõem a coleção, artistas que formaram o *Grupo 7* de São Paulo: Nuno Ramos, Fábio Miguez, Rodrigo Andrade. Ainda integram esse elenco Carlos Fajardo, Cildo Meireles, José Bichara, José Resende, Rosangela Rennó (Figura 1) e os paraenses Emmanuel Nassar (Figura 2), Osmar Pinheiro, Ruy Meira, Ronaldo Moraes Rego. Muitos outros artistas que também constituem a nossa história da arte fazem parte da coleção.

A doação da coleção FUNARTE para a Secretaria de Cultura do Estado do Pará (SECULT), nasceu de um acordo entre Márcio Souza, na época presidente da FUNARTE (1995-2002), e Paulo Chaves Fernandes, Secretário de Cultura. A grande maioria das obras encontravam-se em difíceis condições de conservação,



Figura 1. Série Ciclos Viciosos, Candelária, 1995. Obra da artista mineira Rosangela Rennó, proveniente da FUNARTE. Foto: Octávio Cardoso.



Figura 2. Currupiu Gigante, 1984. Obra do artista paraense Emmanuel Nassar, proveniente da FUNARTE. Foto: Octávio Cardoso.

necessitando de higienização e restauração. A FUNARTE não possuía uma reserva técnica, e a condição para doar as obras para SECULT era restaurá-las, deixá-las disponíveis para o usufruto do público.

Surgia assim, uma oportunidade ímpar do público da Região Norte ter acesso aos trabalhos de artistas brasileiros legitimados nacionalmente. O contato com a imagem da obra de arte não substitui a potência do contato direto com a obra, a mediação que se estabelece entre obra e público é muito diferente daquela conseguida com uma simples reprodução. Por isso, considero que a coleção FUNARTE viabilizou a uma população tão destituída de direitos uma inestimável oportunidade de ter acesso a arte e a cultura representativas da história da arte brasileira. É muito importante ter proximidade com obras que até então só eram possíveis de serem vistas em livros, revistas e outros meios.

Centros culturais como Rio de Janeiro, São Paulo, possuem vários museus cujos acervos, mesmo os que estão em consignação, há anos disponibilizam esse bem estético ao público de forma contínua. Agora, é um privilégio ter esse bem artístico também disponível na Amazônia brasileira, auxiliando sem dúvida na formação de apreciadores, pensadores, educadores e criadores de arte.

Antes de exhibir as obras, já se sentia o impacto dessa coleção no processo de pesquisa e aprendizado. Sabia-se que ela acarretaria estudos mais aprofundados

e conhecimentos mais sólidos. No entanto, ao mesmo tempo que havia a alegria de constatar a importância daquele conjunto de obras, tinha-se a consciência de que se estava diante de um grande problema: além do péssimo estado de conservação, muitas obras não se encontravam sequer identificadas. Era necessário, portanto, desenvolver uma pesquisa que as mapeassem e classificassem, além de produzir um estudo mais detalhado sobre as obras e os artistas. O primeiro passo foi estabelecer uma parceria entre o Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM)², criado em 1999, e a Universidade da Amazônia (UNAMA).

A parceria entre o SIM e UNAMA gerou o Projeto Caminhando pelo Acervo FUNARTE coordenado por Rosângela Britto e por mim, na época diretora e pesquisadora do Sistema, respectivamente, ambas também professoras da UNAMA. O projeto teve a colaboração de dois alunos do curso de Educação Artística, hoje Artes Visuais e Tecnologia da Imagem: o fotógrafo Alan Soares e a artista visual Lise Lobato, ambos eram bolsistas de iniciação científica e trabalharam sob a nossa supervisão, além de Luciana, funcionária da documentação do museu. Mais tarde, participou também da pesquisa e catalogação, a performer Berna Reale.

Além das anotações sobre o estado de conservação de cada obra, os pesquisadores tinham que identificá-las e informar o período e o contexto artístico em que foram realizadas. Seria um processo relativamente simples, se não fosse a falta de identificação de um número considerável de obras. Como a maioria das obras pertencia ao Salão Nacional de Artes Plásticas, concluiu-se que uma pista importante para identificação poderia ser concedida pelos catálogos do Salão. Na biblioteca do Museu do Estado, no entanto, foram encontradas poucas edições dos catálogos, sendo assim, teve-se que solicitar à FUNARTE o envio dos fascículos faltantes, muitos dos quais não foram mais localizados no acervo para serem enviados.

² Sistema criado em 1998, vinculado à SECULT e responsável pelo gerenciamento sistêmico de todos os museus e memoriais do estado do Pará.

Foi necessário, então, deslocar-me até a sede da FUNARTE, no Rio de Janeiro, com o intuito de conseguir os catálogos e demais informações. Consegui os catálogos que faltavam com alguns funcionários que os tinham guardado. Ao trazê-los, estes foram utilizados e posteriormente encaminhados à biblioteca do MEP. Os catálogos dos primeiros salões não traziam imagem da obra, então o problema da identificação continuava. Outros catálogos traziam imagens parciais das obras, o que não permitia saber sobre a montagem desta ou daquela instalação. Raras vieram com o esquema de montagem.

Restou-nos consultar os livros de arte e tentar o contato com os artistas já identificados. Ao conseguirmos os dados principalmente das instalações, foi providenciado a montagem das peças e a fotografia das obras. Era fundamental fotografar, não só para documentá-las, mas também para auxiliar nas futuras exposições que viessem a acontecer. Todo esse procedimento representava uma contribuição para as futuras pesquisas e ações educativas.

PROCESSOS DE ESTUDO E DUAS EXPOSIÇÕES: PANORAMA DA PINTURA NO PARÁ E TRAÇOS E TRANSIÇÕES

O projeto *Caminhando pelo Acervo FUNARTE*, citado antes, motivou processos metodológicos de aquisição de conhecimento, uma vez que toda equipe envolvida, incluindo os bolsistas, participava de reuniões semanais, nas quais eram discutidos os andamentos referentes ao mapeamento e documentação das obras, assim como havia orientação de leituras que geravam debates de temas propostos a partir dos textos lidos. Além destas estratégias adotadas e do contato com a coleção FUNARTE, tinha-se também contato com obras de outras coleções, o que contribuiu para o surgimento de uma exposição que antecedeu a da FUNARTE.

Como a reserva técnica do MEP concentrava todas as coleções de arte do SIM, o contato dos pesquisadores não era apenas com a coleção procedente da FUNARTE, mas também com todo o acervo do SIM/SECULT. Poder transitar entre

diferentes coleções permitiu que percebêssemos que podíamos contar uma história da pintura no Pará, mesmo que nessa história formada por telas tivessem lacunas. Assim nasceu a exposição *Panorama da Pintura no Pará*, que representa a primeira parte do projeto e abrangeu obras desde o século XIX até o final do século XX.

E um dos fatores que conduziu à realização de um texto e de uma exposição para apresentar esse *Panorama* foi observar que os artistas paraenses presentes na coleção FUNARTE eram na maioria pintores. Observou-se ainda que as obras de artistas paraenses que estavam na reserva técnica, eram também predominantemente formadas por pinturas.

Para a constituição expositiva, além da seleção das obras houve uma pesquisa com consultas às bibliotecas do Museu do Estado, do Museu de Arte de Belém, da Galeria Theodoro Braga, do Museu da Universidade Federal do Pará e da UNAMA. O resultado da pesquisa foi uma publicação digitalizada concernente ao panorama da pintura, tendo por base as pinturas das coleções de arte do SIM/SECULT. Em Belém, trata-se de um dos raros momentos em que a pesquisa foi que propôs a exposição.

Nessa primeira etapa do projeto, referente ao *Panorama da pintura no Pará*, não foram utilizadas as obras de artistas paraenses que se encontravam na coleção FUNARTE, usou-se apenas as que estavam em outras coleções, reservou-se a da FUNARTE para a segunda etapa, que foi a da exposição *Traços e Transições* (Figura 3), que veio a inaugurar o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em 2002.

O trajeto até a realização da *Traços e Transições* não foi fácil, pois seguimos por caminhos tortuosos e sujeitos a algumas surpresas. No começo da segunda etapa a ideia era somente expor as obras da coleção FUNARTE, uma vez que estávamos diante de uma coleção potente constituída por obras tão significativas para a arte. Havia a constatação da necessidade de realizar uma grande mostra para apresentar ao público essa coleção de estimado valor que a população do Norte merecia conhecer.

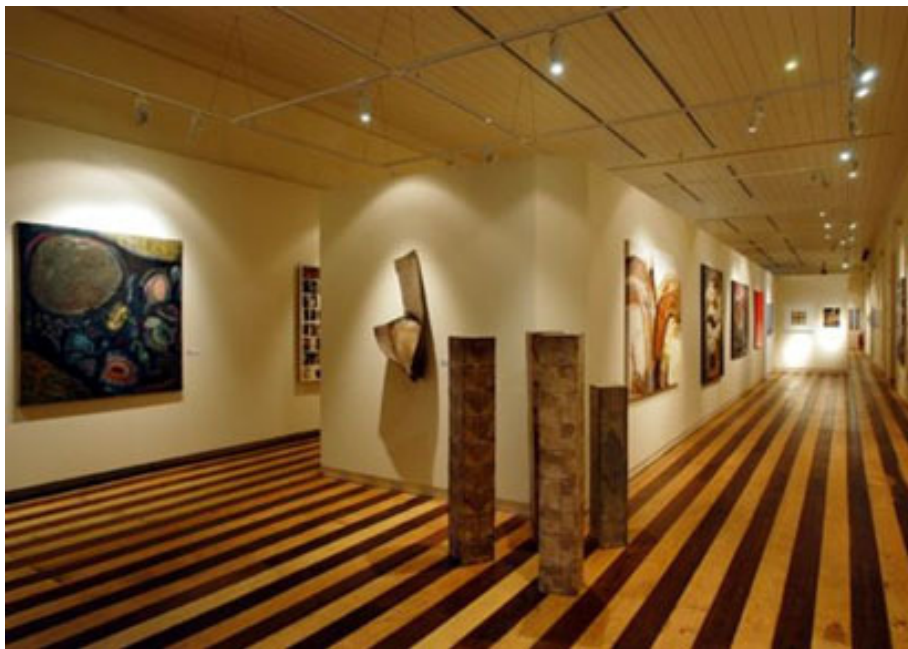


Figura 3. Visão panorâmica da exposição *Traços e Transições*, que inaugurou a Casa das Onze Janelas. Em primeiro plano vê-se as obras de Adriana Varejão, José Resende e Acácio Sobral. Foto: Octávio Cardoso.

O primeiro pensamento foi montar a exposição no próprio Museu do Estado, pois naquele momento nem se cogitava a existência da Casa das Onze Janelas. Todavia, os custos e infraestrutura que essa grande exposição acarretaria, precisava de aprovação do orçamento. Foi então que a diretora do SIM, Rosangela Britto, reuniu-se com o Secretário de Cultura, na intenção de convencê-lo da importância da exposição e, por conseguinte, para obter a liberação do orçamento. Porém, houve dificuldades em convencer a SECULT a realizar tal exposição, devido justamente aos custos um pouco mais elevados, diferente de uma exposição usual. Além da mostra, o orçamento incluía um catálogo com imagens das obras e textos críticos, com o objetivo de criar uma memória expositiva e, principalmente uma memória do acervo, das obras que constituíam parte da história da arte brasileira.

O projeto previa várias ações articuladas, desde a exposição à publicação, e não podia faltar uma ação educativa bem planejada, formada por educadores que participassem de todo o processo e mergulhassem teoricamente no universo de conhecimento que esse panorama da arte, formado pelo conjunto de obras, oferecia. O desejo da equipe em viabilizar essa exposição a partir de uma coleção especial era muito forte. Por esta razão, apesar da primeira proposta ter sido negada, a equipe não se abateu e as dificuldades foram vencidas, graças a uma simples e eficaz estratégia: Rosangela Britto agendou uma nova visita à Secretaria de Cultura, desta vez munida de fotografias de obras de artistas que tinham o reconhecimento nacional.

Para o êxito da estratégia o uso da imagem, aliada aos nomes já consagrados da arte brasileira significou um artifício fundamental para o processo de convencimento. Sabemos que “[...] as imagens mostram objetos ausentes, dos quais elas são uma espécie de símbolo: a capacidade de reagir às imagens é um passo em direção ao simbólico” (AUMONT, 1995, p. 66). E talvez o simbólico presente naquele conjunto de imagens tenha sido decisivo. Ver as imagens das obras, reconhecê-las e os seus autores representou uma força considerável de persuasão. Foi tão potente esta força que possibilitou não somente se realizar a exposição, como provocou o nascimento de um museu voltado para arte moderna e contemporânea.

Houve uma feliz coincidência, na época em que ocorreu o segundo encontro entre Rosangela Britto e o Secretário de Cultura para tratar da coleção FUNARTE, o Governo do Estado do Pará estava assinando um convênio com o Exército Brasileiro, para transferir ao Estado o terreno onde funcionava a 5ª Companhia de Guarda. O espaço ainda não tinha uma destinação precisa.

Tratava-se de um prédio construído em 1768, para ser a antiga residência de Domingos da Costa Bacelar, e foi adaptado por Antonio José Landi para abrigar o Hospital Real, que funcionou até 1870. Posteriormente, o prédio adquiriu funções militares e, em 2001, passou para a administração do estado. O reconhecimento

do valor artístico e cultural dessa coleção e a existência de um prédio histórico, situado justo na área do Projeto Feliz Lusitânia³ foi determinante e fez com que surgisse o museu que viria a se chamar Espaço Cultural Casa das Onze Janelas (Figura 4).

A criação do museu e o fato de este encontrar em um prédio histórico, fincado em uma área que abriga outros museus do estado, mudou completamente o plano inicial. A primeira coisa a fazer era adaptar o prédio para função museológica, prevendo a criação de salas expositivas. Naquele momento, também precisávamos alterar o plano de expor somente as obras da coleção FUNARTE. Dado o tamanho do espaço, e a importância de uma exposição inaugural, logo pensamos que a coleção FUNARTE poderia ser tecida com outras coleções que passaram a pertencer à Casa. Um dos objetivos da nova exposição era mostrar o percurso da arte brasileira na sua relação com a história da arte no Pará.



Figura 4. Fachada do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Foto: Armando Queiroz.

³ O projeto Feliz Lusitânia, foi criado em 1998, tendo como objetivo revitalizar a área histórica de Belém do Pará, que agrega um conjunto de museus sob a gerência do Sistema Integrado de Museus e Memoriais da Secretaria de Cultura.

Desta feita, a curadoria, formada por Rosangela Britto e por mim, com a colaboração do Secretário de Cultura, propôs uma mostra mais ampla, com obras procedentes de várias coleções. Com esse conjunto de obras poderíamos apresentar traços da história da arte contemporânea capazes de funcionar como um relevante campo de conhecimento para ser desenvolvido com escolas, universidades e a comunidade em geral. De acordo com Tereza Cristina Scheiner (2006), pode-se perceber “[...] a História não como retorno, mas como fluxo, onde cada indivíduo, cada sociedade tem seu significado e seu lugar”. Ao se entremear história e arte, em que se inclui as obras locais, abre-se um leque de discussões e nos faz pensar que os museus “[...] são uma poderosa ágora cultural, uma instância de aproximação entre diferentes” (SCHEINER, 2006).

O LUGAR DE UMA COLEÇÃO E AS CONEXÕES POSSÍVEIS

Na perspectiva de montar um museu enquanto ágora cultural, surgiu a ideia de proporcionar conexões de diferentes naturezas, a começar pelo diálogo entre um prédio antigo e obras contemporâneas. O outro tipo de conexão era da ordem do conhecimento, do sentido e da sensibilização da arte e deveria acontecer num compartilhamento de ações e pensamentos que envolvessem diferentes áreas de profissionais de museu, como curadoria, educativo, documentação, conservação/restauração, montagem e infraestrutura. Nessas conexões possíveis também estava a intenção de entremear artistas do Pará com os de outras regiões e isto implicava em articular obras de coleções distintas. Pois assim, acreditávamos que teríamos mais condições de narrar uma possível história da arte.

Quando Tereza Scheiner (2006) afirma que a História deve funcionar não como retorno, mas como fluxo, considerando que tanto o indivíduo como cada sociedade tem seu significado e seu lugar, penso que esta afirmativa coaduna-se com a necessidade que esse fluxo histórico da arte, siga em um movimento que transborde margens, que fique interconectado não com poucos territórios, mas com os vários e diferentes territórios, refletindo fricções, esgarçamentos que

possam existir justamente nessas diferenças culturais e artísticas de cada região, de cada território, de cada lugar.

Ao se introduzir a coleção FUNARTE no acervo de um museu que acabara de nascer no começo do século XXI, não foi sem intenção que se pensou entremear histórias da arte, nas quais se fez questão de incluir as obras locais em iguais condições, dentro do mesmo espaço expositivo. Um espaço que não se limitava às salas expositivas, ao contrário, expandia-se por todo o prédio e pelo jardim. Com essa ação reflexiva, política e cultural, abriu-se um leque de discussões que confirmava o objetivo de pensar o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas como uma espécie de “ágora cultural” (SCHEINER. 2006). A ideia de unir a coleção de obras de artistas locais com a coleção FUNARTE ampliava a oportunidade de realizar uma seleção tendo em vista à falta de hierarquias ou as diferenças regionais, levando em consideração a fluidez de fronteiras e uma demarcação cronológica mais flexível. Para Danto (2006):

[...] o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há qualquer limite histórico. Tudo é permitido (DANTO, 2006, p.15).

Em um período de desordem informativa, entropia e liberdade estética, são muitas as entradas e saídas para se articular obras, constituir uma narrativa que possa provocar questionamentos, fazer pensar. O excesso de liberdade, por outro lado, também pode ocasionar conflitos, gerar incertezas em função de uma flexibilidade que torna confusos os parâmetros para direcionar o posicionamento crítico da arte. A falta de critérios mais claros, de certa forma, desnorteia pensamentos acostumados a se orientar e analisar o contexto artístico a partir de normas mais precisas que definem esta ou aquela manifestação artística. Num cenário flexível, propício a fluxos navegáveis em correntes diversas, que tanto pode se apresentar tranquilo como tumultuado, vale repensar o lugar que a coleção FUNARTE teve e terá na formação de conhecimento da arte numa região tão sujeita a descompassos econômicos e sociais.

Ao representar uma fração das artes visuais no Brasil, em especial uma parte do percurso da história da arte brasileira, a coleção FUNARTE foi significativa para aquele instante inaugural da Casa das Onze Janelas, possibilitando que muitas ações educativas tivessem êxito na mediação entre obras, história da arte e público. O lugar que hoje ocupa no acervo traduz a potência de um conhecimento que é por demais emblemático, não apenas para uma cidade, mas para todas as cercanias municipais e regionais.

Ao deslocar-se de um centro hegemônico para ocupar uma região lacunar em que necessidades culturais, educacionais tornam-se evidentes em meio a uma carência socioeconômica tão visível, a coleção FUNARTE é um bem inestimável, pois representa um patrimônio disponível para a pesquisa, para a realização das mais variadas exposições, e também representa um rompimento do silêncio cultural e artístico que muitas vezes a Região Norte está condenada. Este patrimônio não é só de Belém, potencialmente está disponível para ser visto e pesquisado por todos os interessados, em especial os dos diferentes municípios do Pará e de outros estados que compõem a Amazônia brasileira. Todavia, é bom lembrar que esta disponibilidade, depende também da política cultural museológica e do governo. Em um território à margem dos centros hegemônicos, a Coleção FUNARTE significa uma espécie de oásis, um dispositivo que pode ultrapassar barreiras e estabelecer uma hiperconexão de conhecimento e arte tanto com territórios próximos, como distantes. Mas, para que isso aconteça é preciso que se respeite esse bem, e se reconheça que este museu que abriga a coleção, conquistou uma respeitabilidade, um reconhecimento nacional e internacional, não pode virar poeira nem ser destituído de sua função de uma hora para outra⁴, simplesmente para satisfazer modismos e interesses econômicos obscuros.

⁴ O Espaço Casa das Onze Janelas foi ameaçado de perder sua função de museu para se transformar em um Polo Gastronômico, por meio do Decreto N° 1.568, de 17 de junho de 2016, do Governo de Estado do Pará.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1995.

BRAGA, Ana Cristina Lopes. Arquitetura em Belém no século XVIII: as obras de landi e o contexto urbano atual. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 5. Cidades: temporalidades em confronto. 1998. Campinas, **Anais....** Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1998.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da Arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odisseus, 2006.

MOKARZEL, Marisa. **Panorama da Pintura no Pará**. Belém: SIM/UNAMA, 2000. Texto digitalizado.

SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. Museologia ou Patrimologia: reflexões. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. dos; LOUREIRO, M. L. N. M. (Orgs.). **Museu e Museologia**: interfaces e perspectivas/Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro: MAST, 2009. p. 43-59.

_____. Museologia e Interpretação da Realidade: o discurso da história (Texto provocativo). Rio de Janeiro: UNIRIO, março de 2006. Disponível em: <http://www.museoliniers.org.ar/museologia/ICOFOM_TerezaScheiner-br.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2013.

TRAÇOS E TRANSIÇÕES DA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA. **Catálogo**. Belém: SECULT, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, 2006.



MUSEU e HiperLink

Afonso Medeiros¹

Link significa “atalho”, “caminho” ou “ligação”. *Hiperlink* é o termo utilizado para o texto ou imagens crivados de marcas que nos levam a outros textos e imagens correlacionados. É um texto verbal e/ou visual que pode ser operado de forma não linear estabelecendo conexões mais ou menos atreladas à curiosidade do leitor. Obviamente, as marcas nos hipertextos, na medida em que são decididas *a priori* pelo editor, não deixam o leitor verdadeiramente livre para imaginar conexões. O que o leitor tem diante de um hipertexto é uma gama finita de conexões, desde que ele, claro, retorne ao texto original. Se o leitor ceder à tentação de pular de texto em texto através do hiperlink, ele é um navegador sem rumo,

¹ Docente da Graduação e Pós-Graduação em Arte do ICA/UFPa.

um marinheiro sem cartas náuticas ou sem a capacidade de se orientar pelas estrelas. O hiperlink, portanto, é tanto fonte de orientação quanto de desorientação, tanto de achado quanto de perdição.

A noção de hiperlink tem mais de duzentos anos e surge simultaneamente com a Enciclopédia editada por D'Alembert e Diderot e com o gabinete de curiosidades, ou seja, com a possibilidade de reunir num único equipamento cultural algumas potenciais conexões entre saberes e experiências do humano sobre si e sobre o mundo.

A noção de hiperlink, portanto, surge num momento em que o mundo ocidental, sustentado pelas grandes navegações e pelo colonialismo, finalmente começa a perceber que o saber do mundo é demasiado vasto e variado pra caber nas bibliotecas – surgem os museus para exporem saberes e possibilidades de aprendizagens que necessitam ultrapassar os limites das bibliotecas.

Que limites são esses? São aqueles que dizem respeito ao fato de que o mundo precisa ser visto e experienciado e não somente inteligido; as coisas do mundo precisam estar presentes diante dos olhos e ao alcance da mão, e não somente diante da imaginação. Não à toa, o conceito de museu foi paulatinamente ampliado até abarcar a ideia de ambiente (cultural ou natural) preservável.

O museu nasce, portanto, com a necessidade do mundo (pelos menos aqueles pedaços de mundo reunidos numa coleção) vir a público, de dar-se ao público. O museu nasce sob a égide da noção de democracia epistêmica ou, melhor dizendo, de acesso democrático ao conhecimento do mundo.

Nesses mais de duzentos anos, muita coisa mudou, inclusive o museu que, para muitos, tornou-se (pelo menos desde os futuristas – e lá se vão 100 anos) um “dispositivo” no próprio sentido foucaultiano do termo, isto é, de mais uma instituição destinada a imprimir no público aqueles “efeitos de poder” que transformam o público em manada, gado, massa de manobra. Os futuristas mais empedernidos pregavam, simplesmente, a implosão dos museus.

Mas cabe perguntar: num país como o Brasil, no qual o museu raramente entrou no DNA político/institucional, devemos encará-lo meramente como um “dispositivo” a ser combatido e ponto final? Num Estado como o nosso, no qual os mandatários de plantão planejaram desalojar um museu para instalar uma escola de gastronomia e os museus estão à mingua, não se pode encará-los como dispositivos, mas como contradispositivos, como locais de resistência e de cultivo da diferença.

Nessa perspectiva, não se pode imaginar um museu que não seja puro hiperlink, pura conexão, pura rede, puro rizoma, pura disposição para o confronto de ideias e de experiências.

A característica primordial do hiperlink é disponibilizar informações de múltiplas fontes para que o usuário, acessando os assuntos/temas que lhe interessam, possa sistematizar conhecimento a partir do recorte que melhor lhe aprouver. Esse conhecimento, construído ou reconstruído segundo a necessidade do usuário, não pode ser imposto, mas disposto; não pode ser fechado, mas aberto.

O museu hiperlinkado é um espaço de co-formação; de extensão no sentido mesmo de descentralizado e não de centro em torno do qual orbitam todos os outros sujeitos, conhecimentos e instituições. Para usufruir do hiperlink, o museu tem que ser pensado como um nó numa cadeia cuja tendência é o infinito ir e vir; nesse sentido, o museu não seria lugar de origem nem de chegada definitivas, mas deve funcionar como um nó numa teia vasta.

Precisamos mudar a concepção de museu-templo, transformando-o em museu-praça.

O que seria um museu-praça? É aquele espaço que se constitui como um nó de convivência pública da comunidade. Que serve não só para o usufruto de seus vizinhos imediatos, mas para o desfrute de quaisquer pessoas (nativas ou estrangeiras). O museu é feito de pessoas para pessoas, um local de encontros entre indivíduos; um espaço onde o artista, através de sua obra, se joga no público, se dá à curiosidade pública e, por isso mesmo, é um espaço de tensão, de fricção

de olhares e ideias em fluxo. Um museu não pode ser um espaço de sínteses, mas sim de hipóteses, de provocações, de teses que são expostas às antíteses, aos debates. Um museu não pode ser, senão, um processo continuamente dialético.

O museu-praça não é o espaço do diletantismo, mas do debate em aberto. Não é um espaço circunscrito por grades, mas um espaço onde se instala uma feira de sensações, de sabores, de odores, de texturas. É, enfim, o espaço onde se instala o mercado de ideias e de discussão de identidades. O museu, como a praça, deveria ser o *locus* por excelência da *res pública*, da coisa pública, as vísceras da vida em comunidade.

Um museu fechado sobre si mesmo e restrito à guarda da obra/acervo, não é um museu. É só uma alcova para deleites privados ou, no máximo, um almoxarifado. Para que esse almoxarifado torne-se, de fato, um museu, é preciso muito mais: precisa compreender-se como espaço/tempo para o qual o público volta amiúde; como espaço/tempo aberto à frequência contínua e necessária, como um dos eixos imprescindíveis da vida pública, das trocas sociais e simbólicas. Precisa conceber-se como um dos eixos numa vasta conexão de identidades móveis. Um museu é um local privilegiado para que o DNA cultural seja exposto, ressignificado e atualizado pelo ambiente contemporâneo. É sim, um espaço de memória. Não de uma memória paralisada, cristalizada, pétrea. Mas, ao contrário, de uma memória plástica, co-movente, instável, mambembe. No humano, na vida, na natureza e na cultura tudo se move, tudo é instável, tudo é mambembe, tudo está predisposto ao hiperlink e o museu só sobrevive se compreender-se como espécie de um vasto ecossistema estético no qual o desaparecimento de uma única espécie coloca em risco toda a vida desse ecossistema.

Nesse sentido, é preciso que o museu honre definitivamente sua identidade ecossistêmica e sua natureza de hiperlink desenvolvendo sinapses generosas com as outras espécies, institucionais ou não, que ele alimenta e pelas quais é alimentado. Um museu isolado é um neurônio morto pela incapacidade de atualizar suas potencialidades.

As relações de interdependência entre profissionais da museologia, da educação, da arte, da ciência e da pesquisa devem ser postas em primeiro plano. Assim, a luta de um dos elos deve ser abraçado como a luta pelo equilíbrio de todo o ecossistema. Se um desses elos é deixado à sua própria sorte, é toda a vida ecossistêmica que está em risco. E não é isso, infelizmente, que tenho visto em terras brasileiras.

No momento em que os artistas se organizaram contra o fechamento da Casa das Onze Janelas, onde estavam os cientistas e os educadores? Neste momento em que as verbas para pesquisa são drasticamente cortadas, onde estão os artistas? Neste momento em que as políticas culturais são colocadas para debaixo do tapete, onde estão os cientistas? Neste momento em que os museus estão sendo reduzidos a menos que almoxarifados, onde estão os cientistas, os pesquisadores, os educadores e os artistas? Neste momento em que as especificidades do ensino das artes são “esquecidas” pelo poder público estadual; que as forças obscurantistas mais retrógradas dos últimos 200 anos querem asfixiar o sistema educacional brasileiro através da Base Nacional Curricular Comum e do projeto “Escola sem Partido”, onde estão os cientistas, os artistas, os pesquisadores e os museólogos?

Avançaríamos em termos da imprescindível sobrevivência mútua se uníssemos nossas vozes, se dedicássemos mais energia ao fortalecimento das relações.

O recolhimento e o silêncio no conforto de nossos escaninhos profissionais não nos salvarão da sanha conservadora que tomou conta do mundo contemporâneo. O nosso silêncio obsequioso nos torna cúmplices desse neoconservadorismo nojento e assassino. É a *res pública* que está sendo desmontada. É a natureza pública (de hiperlink) do museu, da escola e da cultura que está sendo vilipendiada. É a memória coletiva – único manancial da identidade de grupo – que está sendo apagada.

Há uma perversa desmemorialização em curso e precisamos renegar a domesticação que estamos sofrendo.

E nossa libertação, creio, está no hiperlink. Precisamos dar vazão ao nosso instinto de cardume e não assumir a pecha de gado ou de rebanho. Nunca é demais lembrar que não existe sobrevivência do indivíduo sem que preservemos as condições ecossistêmicas não só dentro da cultura, como também entre cultura e natureza.

É a sobrevivência da cultura, da memória e da identidade que está em jogo. Se o museu não se vê nessa teia, se não se compreende como espécime dependente dessa vasta rede, não pode nem mesmo ser chamado de museu. E é por isso que os museus brasileiros estão sendo reduzidos às cinzas. Os museus, infelizmente, não têm a mesma capacidade da fênix.



retratos e narrativas

de uma enunciação coletiva agenciada

Janice Shirley Souza Lima¹

DA ENUNCIÇÃO

Este texto origina-se do estudo para a tese de doutoramento em curso, objetivando a elaboração de uma cartografia dos deslocamentos e cruzamentos de fronteiras, em processos de desterritorialização e reterritorialização, compartilhados entre mim (pesquisadora) e Paula Sampaio (fotógrafa)².

¹ Doutoranda do programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (UNAMA). Orientador: Dr. José Mariano Klautau de Araújo Filho; Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA). Orientador: Dr. José Afonso Medeiros Souza; Diretora do Museu de Arte de Belém (MABE/FUMBEL/PMB).

Descrevo os deslocamentos de imigrantes nordestinos, colonos assentados agrícolas que participaram da fundação do município de Canaã dos Carajás, sudeste do Pará, e faço uma leitura de seus retratos, produzidos pela fotógrafa.

Os retratos selecionados para a leitura fazem parte de um conjunto mais amplo de fotografias produzidas por Paula Sampaio² em um projeto de educação patrimonial realizado naquele município³, e figuram aqui como uma parte do cruzamento entre visões e experiências da pesquisadora, da fotógrafa, do discurso das imagens fotográficas e dos discursos presentes nos relatos⁴ dos pioneiros de Canaã dos Carajás.

Considerando que as imagens possuem internamente uma história, almejo desencavar as histórias encerradas nos retratos dos pioneiros Raimundo Cavalcante e Antônio Japão, ao abordar o rompimento do factual nessas fotografias documentais e seu potencial expressivo; e analisá-las como campo de encenação dos processos diaspóricos de desterritorialização e reterritorialização.

Desterritorializações e reterritorializações configuram-se, neste estudo, como alterações que ocorrem em um território, motivadas por acontecimentos alheios ou não à vontade daqueles que o traçaram. Enquanto a desterritorialização desestabiliza o traçado desse território provocando novos deslocamentos; a reterritorialização o recompõe. Não obstante, essa recomposição nunca é o retorno ao estado primitivo.

² Paula Sampaio é fotógrafa, natural de Belo Horizonte-MG, radicou-se em Belém-PA desde 1982. No período de 2002 a 2007 trabalhamos juntas no projeto de Educação Patrimonial na Área do Projeto do Sossego – Canaã dos Carajás.

³ Projeto de educação patrimonial para a área do Projeto Sossego, em Canaã dos Carajás, integrado ao Programa de Arqueologia Preventiva, realizado pelo Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), em convênio com a Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) e a Fundação Instituto para o Desenvolvimento da Amazônia (FIDESIA).

⁴ Os relatos dos pioneiros e seus retratos foram publicados no livro: Educação Patrimonial na Área do Projeto Serra do Sossego - Canaã dos Carajás/PA (LIMA, 2003).

DESLOCAMENTOS DIASPÓRICOS: PROCESSOS DE DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRITORIALIZAÇÃO

As migrações no Brasil são geradas por motivos diversos. No final da década de 1950, a construção de Brasília, na região Centro-Oeste, e na década de 1960, os investimentos no desenvolvimento industrial nas grandes cidades da região Sudeste do país com a abertura da economia ao capital internacional, quando diversas multinacionais instalaram suas fábricas nessas cidades, foram atrativos de migrantes.

Enquanto os investimentos aconteciam nas grandes cidades, alavancando o seu desenvolvimento econômico, o mesmo não ocorria no meio rural. Longos períodos de seca castigavam o Nordeste brasileiro e os investimentos na atividade agrícola eram poucos, resultando em um imenso êxodo rural do Nordeste para o Centro-Oeste e para o Sudeste nesses períodos. Migrantes nordestinos fugiam da seca e do desemprego, partindo em busca de trabalho e melhores condições de vida. Esse processo estendeu-se com força durante as décadas de 1970 e 1980.

As cidades acolhedoras não estavam preparadas para um aumento populacional desenfreado ou oferecer condições sociais aos imigrantes, principalmente àqueles que não possuíam qualificação profissional para os empregos gerados, ocasionando: aumento do contingente de favelas e cortiços, desemprego, violência, trabalho informal, principalmente nos bairros periféricos.

O fenômeno do êxodo rural, caracterizado pela migração de habitantes de uma determinada região para outra do país, seja motivado pela fuga de desastres naturais, como as secas ou as enchentes, pela busca de melhores condições de vida, trabalho e saúde ou pelo desemprego no campo, devido à mecanização nos processos agropecuários, o que ocorre no mundo todo, e no Brasil tornou-se recorrente nesses períodos, transformando a sua geografia.

O deslocamento de grandes massas populacionais de um determinado lugar para outro que a acolhe, forçado ou incentivado, por motivos políticos,

econômicos, religiosos ou outros, é definido como diáspora, embora o termo seja mais frequentemente utilizado em referência à dispersão do povo judaico no mundo antigo.

Segundo Hall (2003, p. 33): “O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o de dentro e o de fora”. Entretanto, na perspectiva dos estudos culturais abordados pelo autor, o tratamento das formas híbridas da identidade cultural caribenha:

[...] requerem a noção derridiana de *différance* – uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage* (lugares de passagem) e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim (HALL, 2003, p. 33).

Analogamente, esta concepção de diáspora ligada à noção de diferença derridiana coaduna-se, a meu ver, com as concepções de desterritorialização e reterritorialização deleuzo-guattarianas (1995a, 1995b), como agenciadoras de uma enunciação coletiva.

Os movimentos de diáspora provocados pelo desemprego nas grandes cidades brasileiras e pelo êxodo rural nordestino ocasionado pela seca, aliados à possibilidade de ocupação de um território, um assentamento agrícola no sudeste paraense, são os processos de desterritorialização aventados neste estudo.

A identidade social hibridizada, construída no contato entre os colonos assentados⁵ no Centro de Desenvolvimento Regional II (Cedere II) é o movimento de reterritorialização impetrado por esses pioneiros que, agenciados por um desejo comum, fundaram o município de Canaã dos Carajás – a enunciação coletiva.

⁵ O projeto de assentamento Carajás implantado em Marabá, sudeste do Pará, numa área dividida em três denominadas Centros de Desenvolvimento Regional I, II e III. O Cedere I foi ocupado por 550 colonos em 1983, emancipou-se, tornando-se o município de Parauapebas. Os Cedere II e III originaram o município de Canaã dos Carajás. (LIMA, 2006).

CANAÃ DOS CARAJÁS: UMA ENUNCIÇÃO COLETIVA DE IMIGRANTES

Nas décadas de 1990 e primeira dos anos 2000, a exploração mineral no sudeste do Pará mobilizou e intensificou o fluxo migratório nessa região, especialmente no município de Marabá, devido à grande mina de ferro da Serra dos Carajás.

Canaã dos Carajás situa-se na região sudeste do estado do Pará e possui uma área territorial de 3.148 km², cuja história está originalmente ligada aos projetos implantados na Amazônia Legal durante o período da ditadura militar no Brasil.

Em 1982, na tentativa de reduzir os conflitos pela posse de terras e realizar a reforma agrária, o governo federal, por meio do Grupo Executivo das Terras do Araguaia-Tocantins (Getat) implantou o projeto de assentamento Carajás⁶ nessa região, que pertencia ao município de Marabá.

A emancipação política do município ocorreu em 5 de outubro de 1994, quando as áreas que compreendiam os Cedere II e III passaram a denominar-se Canaã dos Carajás, nome escolhido pelo significado alusivo à Canaã Palestina, terra prometida por Deus aos Hebreus; e Carajás alusivo à Serra dos Carajás, principal acidente geográfico da região sudeste do Pará.

Pouco tempo depois de sua emancipação, prospecções no seu subsolo provaram que o município possuía grandes reservas minerais de: cobre, níquel, ferro e ouro. Em 1999, a mineradora Vale S.A. (à época Companhia Vale do Rio Doce - CVRD) iniciou a montagem da estrutura para extração do cobre.

A grande estrutura exigida pela implantação do projeto Sossego em Canaã dos Carajás atraiu um grande fluxo de pessoas para a localidade. Sua população multiplicou-se por quatro em pouco mais de quatro anos, coincidindo justamente com o início da operacionalização da mina, nos anos de 2003 e 2004.

⁶ Foi assentado no Cedere II um contingente de 1.555 famílias de colonos, que migraram principalmente do Maranhão, Tocantins e Goiás. Até 1985, 816 famílias haviam recebido o título definitivo de terra. Porém, naquele mesmo ano, as atividades de assentamento foram encerradas e o Getat foi extinto (LIMA, 2003).

No início do ano 2002, passei a trabalhar no Museu Paraense Emílio Goeldi, objetivando elaborar um projeto de educação patrimonial para o município de Canaã dos Carajás. Sua realização visava ao cumprimento da Portaria nº 230, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que recomenda a atividade de educação patrimonial em todas as fases do desenvolvimento da pesquisa arqueológica.

Além da leitura de documentos realizei uma pesquisa exploratória no município, o que me revelou sua complexidade social, formada pelas tramas do tecido social marcado pelas inúmeras demandas migratórias ocorridas na região, desde a época em que garimpeiros exploravam manualmente o ouro das serras do Sossego e Sequeirinho nos anos 1970, passando pelo período do assentamento agrícola na década de 1980, até a sua intensificação no início dos anos 2000, com a implantação da mineradora.

As famílias assentadas, em sua maioria, não vieram diretamente de sua terra natal para Canaã. Já haviam morado em diversos locais, deslocando-se sempre em busca de melhores condições de vida: terra para morar e trabalhar. Parentes e costumes foram deixados para trás e com suas bagagens de sonhos e esperanças aventuraram-se ao desconhecido, acreditando que em algum lugar encontrariam a “terra prometida” (LIMA, 2006).

A história de Canaã dos Carajás remete-nos ao sonho dos homens nas narrativas das cidades invisíveis de Calvino (1999). Num primeiro momento, o ouro atraiu a primeira leva de exploradores da região, garimpeiros oriundos de diversos lugares do país extraíram daquelas serras até esgotarem as possibilidades de exploração manual. Em seguida, o assentamento agrícola atraiu imigrantes em busca de terra para morar e cultivar. E depois, com a implantação da mineradora, a intensificação do fluxo migratório pela possibilidade de emprego na Vale e nas empresas terceirizadas (LIMA, 2006).

Cada leva de imigrantes transportou seus sonhos, desejos e esperanças para Canaã dos Carajás – ouro, terra e trabalho, contudo, o lugar mal comportava tantos

sonhos, desejos e esperanças. Dasquelas 1.555 famílias assentadas no início da década de 1980, apenas 55 permaneciam em Canaã⁷.

O termo *pioneiro* é uma autodenominação que os interlocutores daquela pesquisa exploratória de percepção cultural utilizaram para si e para os outros moradores de Canaã dos Carajás, oriundos do assentamento agrícola implantado pelo Getat, que ali se mantiveram e promoveram a emancipação do município. Dentre esses, destaco neste artigo as famílias dos senhores Raimundo Cavalcante (cearense) e Antônio Japão (maranhense).

Desta forma, os retratos e as narrativas em estudo permitem-me produzir uma cartografia dessas migrações, com seus percursos e percalços, conjunções, disjunções, e lacunas dos movimentos de desterritorialização e reterritorialização.

RETRATOS DE PIONEIROS

Nascido em Baturité, município do estado do Ceará, o senhor Raimundo Cavalcante de Barros (Figura 1) morava em São Luís do Maranhão no ano de 1983, onde trabalhava como vendedor. Quando soube da implantação do projeto de assentamento Carajás pediu demissão do emprego e viajou para Marabá. Apresentou-se no Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), tornou-se seu funcionário e foi morar no Cedere I, passando a acompanhar o desmatamento da área onde se instalaria o Cedere II. Levas de imigrantes vindos de todas as partes do território nacional começaram a chegar para ocupar a área e, assim, no final do ano de 1984 o Sr. Cavalcante mudou-se com a família para o Cedere II.

⁷ Durante a pesquisa exploratória, selecionei dentre esses remanescentes, 13 famílias de pioneiros como interlocutoras do Projeto de Educação Patrimonial, que seria realizado sob a metodologia da pesquisa-ação (LIMA, 2003).

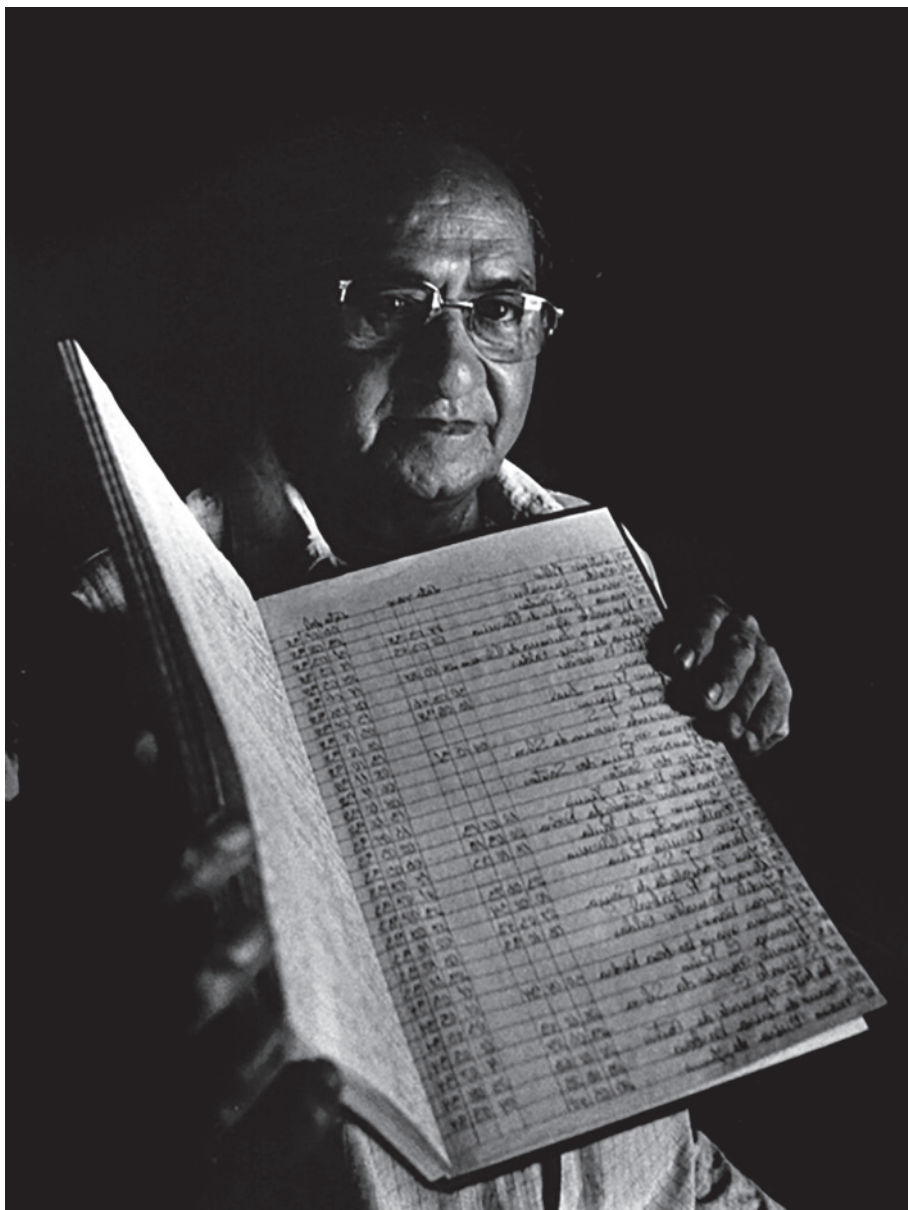


Figura 1. Pioneiro Raimundo Cavalcante. Foto: Paula Sampaio. In: Lima (2003).

Na Figura 1, Raimundo Cavalcante, em pose frontal, porta um livro manuscrito aberto. É o livro dos mortos – o obituário improvisado por ele para aquela área de assentamento. O semblante sereno é de quem venceu depois de passar por todas as vicissitudes nos deslocamentos em busca do seu lugar no mundo e o encontrou naquele lugar. Reterritorializando-se ali, também teve seus revezes, mas o sonho individual tornou-se coletivo, e juntamente com os outros colonos transformaram aquela área de assentamento em uma cidade.

Para a realização do seu retrato, em parceria com a fotógrafa, Sr. Cavalcante preferiu ser fotografado mostrando o obituário. Percebo que mesmo com a aparente serenidade do seu semblante, a imagem reflete algo de lúgubre, na sua atmosfera desvelada pela história contida no retrato, que revela sem revelar o deserto sombrio e sinistro do seu contexto.

Os pioneiros relataram que logo após o assentamento nos Cederez II e III houve um breve momento de total apoio aos colonos, que retribuíram com uma grande produção agrícola. Contudo, o Getat foi extinto e os assentados foram abandonados à própria sorte. Sem estradas, transporte e saneamento, as condições de sobrevivência tornaram-se muito precárias. A malária tornava-se epidemia e, sem assistência médica, muitos colonos morreram e outros abandonaram o assentamento.

O primeiro falecimento ocorrido no local foi o de dona Mariinha, que morreu em trabalho de parto. Na ocasião, os colonos tiveram que demarcar uma área onde improvisaram o cemitério. Raimundo Cavalcante se preocupou em fazer o registro daquele falecimento, então utilizou um livro de ata da cooperativa agrícola que ainda não havia sido utilizado e nele registrou o óbito, dessa forma, preparou o obituário local.

Ele não imaginava que algum tempo depois teria que escrever naquele obituário o nome de um dos seus filhos, que foi uma das vítimas da falta de assistência médica local e da dificuldade de acesso ao hospital de Marabá, devido à ausência de transporte e de estrada. Seu filho sofria de uma doença renal e veio a óbito por falta de socorro médico.

Apropriando-me das teorias de Barthes (1984), em que o *punctum* é o que o espectador da foto acrescenta à imagem e o *studium* a informação contida na imagem e transmitida ao espectador por meio de um código, observo no retrato de Cavalcante que o *studium* é a apreensão de que um homem segura um livro manuscrito aberto, e o *punctum* é aquilo que acrescento, aliando a percepção do aspecto sombrio de seu rosto na foto com a história que conheci acerca daquele homem.

Sob o olhar imóvel na imagem, subjazem os mortos que marcaram a vida de Cavalcante naquele momento inicial do assentamento: seu filho, dona Mariinha e tantos outros, cujos nomes são os índices registrados no livro.

Ao desentranhar os significados dessa imagem e produzir outros, infiro que o retrato de Cavalcante revela a identidade social que construiu naquele lugar. Valho-me da definição de Pollak (1992, p. 5), que compreende a identidade social como um fenômeno produzido em referência aos outros e “[...] aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio de negociação direta com outros”.

Identidade social e diáspora estão relacionadas dessa forma, uma vez que ambas encontram-se nos processos de desterritorialização e reterritorialização, gerados no conflito entre a identidade construída no lugar de origem e a adotada com a imigração. Esse conflito gera uma identidade social híbrida.

O retrato de Cavalcante, como ato social e de sociabilidade, ostenta a si mesmo como um dos pioneiros naquele lugar, fundamental na luta pela emancipação de Canaã dos Carajás e o obituário é o símbolo de sua história.

Nesse caso, fica evidente que:

Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. (FABRIS, 2004, p. 38)

A intenção da fotógrafa ao retratar Cavalcante era, em primeiro lugar, a de produzir um documento, uma representação de um pioneiro na ocupação daquela área que se emancipou e transformou-se no promissor município de Canaã dos Carajás. Entretanto, essa fotografia não se limitou ao registro documental. Para além da sua semelhança com a realidade e da mensagem codificada, há uma expressividade na imagem operada com a dessemelhança.

Há que se observar a natureza tripla da imagem, em que esta coexiste com a sua semelhança e a arquissemelhança. Segundo Rancière (2012, p.17), a arquissemelhança “[...] é a semelhança originária, a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém”. É neste sentido que percebo no retrato de Cavalcante o jogo “[...] que separa as operações da arte das técnicas de reprodução [...]” (RANCIÈRE, 2012, p.17).

Paula Sampaio opera nessa imagem uma rede de significados, explorando o seu potencial expressivo. A semelhança entre o Sr. Cavalcante e o seu retrato me faz reconhecê-lo na fotografia. Entretanto, é a atmosfera criada no retrato que me entrega o *punctum*, onde se encontra, por sua vez, a arquissemelhança. Essa atmosfera é o indizível e o improvável.

Outro imigrante que participou da colonização do Cedere II é o Sr. Antônio Japão, natural da cidade de Loreto, no sul do Maranhão. Quando criança ele morou em Grajaú e Imperatriz, duas cidades maranhenses. Migrou para Rio Maria, no Pará, em 1975, onde trabalhou em uma fazenda; e em 1976 foi para a localidade de Água Fria, próximo a Sapucaia, onde trabalhou no armazém de um japonês que abastecia as fazendas locais. Mas o dono do armazém faleceu, e Japão, que já havia recebido esse codinome e incorporado ao seu nome, passou a trabalhar por conta própria, transportando garimpeiros para Marabá, exatamente para a Serra do Sossego.

Em 1984, Antônio Japão conseguiu um lote de terra no Cedere II e mudou-se com sua família para o assentamento. Levou o caminhão carregado de mercadorias, montou o seu armazém e passou a abastecer os colonos que chegavam para

ocupar os lotes. Japão relata sobre as imensas dificuldades no início do assentamento e da luta pela emancipação do município. Empreendedor, depois que fechou o armazém, instalou uma serralheria nos fundos da área do lote onde habita.

Na fotografia (Figura 2), Antônio Japão posa com a sua esposa Joanice e o neto mais novo sobre o veículo que é instrumento fundamental do trabalho na serralheria. Para ele, a sua “jabiraca” (apelido do transporte) é mais que uma ferramenta de trabalho, é uma relíquia, um objeto de memória. A jabiraca figura na imagem como uma extensão da família, ou seria o inverso?

O esqueleto do veículo sem teto nem portas possui apenas o essencial para funcionar no transporte das toras de madeira que Japão traz para a serraria e depois devolve aos seus donos em forma de placas planificadas.

No retrato, Japão encontra-se ao volante do veículo e ao seu lado dona Joanice. No primeiro plano da imagem, o neto posa com um olhar travesso e o braço direito apoiado na jabiraca. No segundo plano, parte da vegetação compõe o pano de fundo para a expressão do menino.

O que escapa nessa imagem que nos devolve a sua força expressiva? Certamente a singular capacidade da fotógrafa de capturar, por meio do instrumento fotográfico, “máquina sensória”, conforme Santaella (1997, p. 38), fragmentos da realidade e nos mandar de volta seus pedaços em forma de signos, não apenas como reprodução da realidade, mas essencialmente como proliferadores de significados.

Tanto a fotógrafa (Paula Sampaio) quanto o fotografado (Antônio Japão) sabiam da intenção do registro de representar/documentar a história dos colonos fundadores do município de Canaã dos Carajás. Contudo, ambos, cada um a sua maneira, imbuídos de seus papéis naquele projeto, participaram da construção dessa imagem.



Figura 2. Pioneiro Antônio Japão e família. Foto: Paula Sampaio. In: Lima (2003).

Antônio Japão, em nossas conversas, sempre enfatizou a importância do autorreconhecimento como parte de um grupo de pessoas, que, desterritorializadas de suas origens, cômicas de sua diáspora, ocuparam aquele território, sendo agora um lugar cheio de memórias.

Para Nora (1993, p. 13), “[...] os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos [...], porque essas operações não são naturais”. A necessidade de criar arquivos para documentar suas memórias, para aqueles assentados pioneiros, era a necessidade de construir a história do município colonizado, porque já reconheciam esse passado, embora tão próximo.

Nessa operação, cômicos ou não da identidade social híbrida agenciada ali nos processos de reterritorialização, tornava-se necessária também a sua autodiferenciação, ou seja, a dialética íntima da identidade, entre o que identifica Antônio Japão com os outros imigrantes pioneiros e o que o diferencia destes. A história de vida de cada um era essa diferença, portanto, a história da cidade só poderia ser feita se entranhada de suas histórias.

Posar para a foto com sua família e a jabiraca foi certamente uma escolha compartilhada entre o fotografado e a fotógrafa. Contudo, é nessa particular composição da família com a jabiraca que a imagem surpreende. “Em um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O ‘não sei o quê’ se torna então o ponto mais sofisticado do valor” (BARTHES, 1984, p. 57)

A fotografia de Japão com a sua família e a jabiraca é uma efígie – homem-máquina – da ocupação daquele território, que se reconhece no ‘não sei o quê’ e se encontra naquilo que escapa ao factual na imagem, ao mesmo tempo em que enseja o ficcional presente naquela realidade.

Em todo o seu poder de significar, o conteúdo a ser expresso e sua objetivação externa, segundo Bakhtin (1997), são criados a partir de um único e mesmo

material, pois não existe atividade mental sem expressão semiótica. A expressão-enunciação é determinada pelas questões reais da enunciação em pauta, isto é, antes de tudo, pela situação social mais imediata.

A expressividade na imagem, no entanto, é operada na relação entre o fotografado, o fotógrafo e o espectador da fotografia. Porém, o espectador não é abstrato. Para que a expressão-enunciação se complete é necessário que haja uma linguagem em comum com o mesmo.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1995a. v. 3.
- _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1995b. v. 4.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- _____. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Unesco/Brasil, 2003.
- LIMA, Janice S. S. **Educação Patrimonial na área do projeto Serra do Sossego Canaã dos Carajás**. Belém: MPEG; CVRD-MSS; Fidesa, 2003.
- _____. Acendendo memórias entre territórios. In: MOKARZEL, Marisa. (Org.). **Estudos de Artes Visuais e suas interfaces**. Belém: Unama, 2006, p. 31-56. (Linguagens: estudos interdisciplinares e multiculturais, v.5).
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez., 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SANTAELLA, Lúcia. O homem e as máquinas. In: DOMINGUES, Diana. (Org.). **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997. p. 33-44.



UMA MULTIPLICIDADE DE VÍNCULOS:

COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Orlando Maneschy¹

Keyla Sobral²

Ao planejarmos um programa de atividades para a 16ª Semana de Museus, organizada pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/Minc) – da qual o tema proposto pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) foi “*Museus Hiperconectados: novas abordagens, novos públicos*” – discutimos acerca de uma

¹ Pesquisador, artista visual e curador. Docente dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/ICA/UFGPA); coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFGPA/CNPq) e curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFGPA.

² Artista visual e pesquisadora; mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará e doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/ICA/UFGPA).

frágil percepção global contida nesta proposta. Hiperconectados a quê? Hiperconectados com quem? Vivendo, trabalhando e existindo na Amazônia, com inúmeras áreas isoladas e pobres com obstáculos de conexão física, e ainda mais digital, a proposta parecia-nos excludente e pouco atenta às diferenças geopolíticas e às dificuldades de vários países que enfrentam, dia a dia, um crescimento de suas zonas de extrema pobreza. Museus hiperconectados pareceu-nos mais uma proposta colonial, e logo nos fez pensar no Norte global, com seus museus bem mais aparelhados e dotados de recursos, deduzindo que pouco se levou em consideração os museus de países e cidades periféricas, localizadas nas bordas, nos confins do mundo, ao se propor o tema da Semana de Museus, o que parece evidenciar uma perspectiva excludente, considerando-se o “centro” como o local em que o capital normatiza e dirige seu foco de atenção, em cidades com alta concentração de riqueza e poder. E aí, coube a pergunta: como hiperconectar em uma cidade fronteira do Norte do Brasil? Com o quê e para quê?

Então, a possibilidade que vislumbramos de contribuir para o debate neste projeto norteado pela ideia da *hiperconexão* foi de articular algo sobre aquilo que nos une; que vincula e possibilita movimento, que deflagra potências e que se configura nas trocas de pensamentos, no desejo de construção de ambientes de fala e de criação do patrimônio *na* e *da* Amazônia. Neste sentido, concebemos o evento *Hiperconectados: museus, estratégias e conexões* composto por conferências e mesas temáticas, reunindo múltiplos atores e perspectivas variadas sobre a região, todavia, nos concentraremos sobremaneira na fala compartilhada que apresentamos na mesa *Arte, Museu e Coleção: Limites e Esgarçamentos*, ao pensarmos sobre qual o papel de um museu em uma cidade úmida, periférica e fruto de inúmeros programas modernistas, que resiste aos revezes dos grandes impactos dos múltiplos projetos de exploração. O papel seria entender o museu como um campo de afectos, em que, para além das obras e documentos ali depositados, estão ideias, vivências, frutos e vozes de múltiplos atores que se debruçam sobre a experiência de atuar na região.

Assim, pensando sobre as possibilidades de construção de vínculos, parece-nos pertinente abordarmos a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, fruto de pesquisa, que se configura no diálogo continuado e na troca entre sujeitos, com suas subjetividades, vivências, desejos e escolhas. Pensamos nas fricções ativadas por múltiplos atores que propõem dinâmicas de relação com o lugar e seus habitantes. É sobre esses atores e suas presenças na Amazoniana que nos debruçaremos neste trabalho.

Articular um projeto de coleção fora dos grandes centros do país, em uma instituição pública de ensino e que revele um estado de experimentação viva pareceu-nos um desafio, que só poderia ser realizado, a princípio, com o envolvimento da sociedade, artistas e pesquisadores ao pensar este lugar: Amazônia, enquanto um território de experiência em fluxo e intensidade. Romper com os vícios de um olhar colonizado é um desafio continuado em uma zona historicamente usurpada. A luta diária não é apenas contra o colonialismo, mas contra o próprio colonialismo interno, que desagrega, ao provocar rupturas em processos locais. Neste sentido, ao pensarmos sobre a Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, concebida com a produção de artistas que tiveram uma especial ligação com *estar* na região, nas vivências e conexões com aspectos socioculturais e geopolíticos, vislumbrando relações de vínculos e pertencas a este lugar que é fronteiriço, compreendemos que a própria Amazoniana é, em si mesma, um território de resistência e conectividade para a região.

Ao fundar um *locus* de pensamento e articulação de artistas e obras, estabelece-se uma ativação de potência conceitual sobre este lugar: Amazônia, entre afectos e perceptos; enquanto ensaios somam-se articulações e fricções com a teia da vida. Estas particularidades que se inscreveram no próprio corpo do artista e do pesquisador que se coloca em xeque, fica atento às singularidades e se arrisca a olhar tanto para o pequeno gesto quanto para a magnitude dessa região continental, e descobrir a diferença.

Epicentro de múltiplas histórias, de dor e ilusão, campo de disputas em que o capital sempre controlou, abordarmos a formação desta coleção, sedimentada

em uma instituição de ensino pública, com suas diretrizes educacionais calcadas no tripé Ensino, Pesquisa e Extensão, revelando práticas, exercícios poéticos e proposições políticas decoloniais, consciente de seu papel e lugar do centro de poder do país, na Amazônia.

Neste ambiente de perspectiva crítica, observando diversas metodologias e abordagens para a construção do conhecimento, no ensejo de troca colaborativa, congregamos diversas trajetórias e experiências socioculturais, constituídas por vários artistas e pesquisadores na região amazônica brasileira, em que questões culturais, políticas e históricas vêm à tona. Neste contexto, agregam-se documentos da história, com publicações e depoimentos que se somam na expansão de possibilidades de entendimento acerca dos processos engendrados no ambiente em questão. Aí, agregam-se diversos procedimentos de trabalho que estabelecem portas de acesso para a sistematização do projeto curatorial desta coleção que se constituiu desde 2010 e projeta-se em ações que já se materializam em 2019, e para além deste contexto.

A Amazoniana vem se estabelecendo e ampliando-se a partir de questões que se configuram na reflexão acerca de um campo que se constitui enquanto território irradiador de processos e agregador de experiências e documentos, expandindo-se para além das obras colecionadas. Neste contexto, compreendemos que o [Arquivo] da coleção Amazoniana tem uma importância crucial, enquanto dispositivo agregador, já que é fruto de diversas pesquisas na Universidade e de colaborações e doações externas, que se somam ao acompanhamento da produção artística.

Este [Arquivo] delinea-se por meio das trocas entre os vários atores sociais envolvidos com a Amazoniana, os quais vislumbram a emergência de se olhar para a cena local e agregar informações para a sua memória. Assim, tanto o [Arquivo] quanto o acevo da coleção, em suas diversas seções, estabelecem-se como território de estudos continuados, desde a iniciação científica até pesquisadores em pós-graduação, reverberando as questões ali localizadas.

Com isso, podemos afirmar que esta coleção emerge do desejo de agregar uma produção em arte contemporânea que emerge na atenção para com a Região Norte e disponibiliza-se sob a forma de um conjunto de percepções, diálogos e saberes em um ambiente público que favorece o acesso a estas forças que vislumbram especificidades estabelecidas nas múltiplas trajetórias empreendidas por artistas, na fricção de seus corpos com o ambiente amazônico em uma experiência viva.

Na urgência de focar a atenção nas proposições de artistas dedicados à Região Norte, em diálogo com este outro, visamos apreender o que estes vêm articulando através de seus discursos e reverberações, dos processos de pesquisa que se consolidaram em 2010, a partir do projeto *Percursos da Imagem na Arte Contemporânea e seus Desdobramentos*, que desaguou no projeto *Amazônia, lugar da experiência*, dando origem à *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, por meio do *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça/Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010*, da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), que aqui se constituiria no marco inicial da coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Em um território de diálogos, exposições e publicações, em sua origem, articulou-se a produção de 31 artistas que integraram o núcleo inicial da Coleção Amazoniana de Arte, nas mostras intituladas: *Amazônia, Lugar da Experiência*, no Museu da Universidade Federal do Pará, e *Entre Lugares*, no Museu da Casa das Onze Janelas, com obras de: Acácio Sobral, Alberto Bitar, Alexandre Sequeira, Armando Queiroz, Claudia Andujar, Cláudia Leão, Danielle Fonseca, Dirceu Maués, Éder Oliveira, Elza Lima, Grupo Urucum, Keyla Sobral, Lucas Gouvêa, Lúcia Gomes, Luciana Magno, Luiz Braga, Jorane Castro, Maria Christina, Melissa Barbbery, Miguel Chikaoka, Octávio Cardoso, Oriana Duarte, Patrick Pardini, Paula Sampaio, Raquel Stolf, Roberta Carvalho, Roberto Evangelista, Rubens Mano, Sinval Garcia, Thiago Martins de Melo, Val Sampaio e Victor de La Rocque. Essas obras adquiridas tanto por meio de editais públicos quanto, grande parte, por meio de doação e do estímulo à doação por parte da curadoria do projeto, num diálogo com os artistas, em trabalho coletivo (Figuras 1 e 2).



Figura 1. Frame de vídeo *Midas*, de Armando Queiroz (2009). Fonte: Acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

O projeto *Amazônia, Lugar da Experiência* ampliou-se para além do espaço museológico, ocupando outros lugares da cidade, como o Cinema Olympia, onde houve a exibição do filme *Invisíveis Prazeres Cotidianos*, de Jorane Castro, bem como duas intervenções urbanas de Lucas Gouvêa e Éder Oliveira.

Realizou-se ainda um ciclo de seminários para discutir questões entre arte, filosofia, antropologia etc., sob uma perspectiva amazônica, intitulados *Seminários Conversações: olhares sobre a Amazônia 1 e 2*, ambos sediados no Museu da UFPA, onde pudemos articular diversas falas de filósofos, escritores, críticos, curadores e artistas visuais. Os eventos puderam ser transmitidos pela internet, através da parceria empreendida com a Casa Fora do Eixo – Amazônia e Pós TV. Percebemos que o debate amplia os diálogos transversais que visam fomentar as reflexões e



Figura 2. Roberto Evangelista, *Matter Dolorosa - in Memoriam II* (Filme, 1978). Fonte: Acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

reverberar não só para os sujeitos vinculados à coleção, mas a todos os atores da sociedade que intencionem dialogar com esta plataforma.

Neste ambiente, uma das ferramentas destinadas ao amplo alcance do projeto, produziu-se um site www.experienciamazonia.org, lançado em 13 de dezembro de 2012, o qual tornou possível divulgar os eventos e as obras do acervo de artes visuais presentes no momento inicial da coleção Amazoniana, bem como os textos de curadores e dos próprios artistas disponibilizados para *download*, contribuindo para o compartilhamento e o fluxo de conhecimentos, em sintonia, pois a proposta de constituir uma coleção pública, através de um edital público, precisava criar várias possibilidades de acesso gratuito ao público expectador.

Em 2013, foi lançado o livro *Amazônia, lugar da experiência: processos artísticos na Região Norte dentro da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, a partir da premiação do edital *Conexões Artes Visuais - Minc/Funarte/Petrobrás*, que em parceria com a

UFPA realizou a publicação de um documento no qual foram reunidos as obras, mostras e textos de pesquisadores com o pensamento sobre a região. Este volume foi disponibilizado gratuitamente para estudantes, pesquisadores, artistas, bibliotecas e demais interessados, assim como o arquivo digital em PDF está disponível na internet com acesso livre para *download*.

Este relato se faz necessário para tentar dar conta do andamento dos processos estabelecidos nos encadeamentos e articulações referentes à coleção Amazoniana, destacando-se as ações e os atores envolvidos.

A partir de 2014, em parceria com a professora e pesquisadora Msc. Yorrana Maia, do curso de Moda da Universidade da Amazônia (UNAMA), foi constituída a Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, com estratégias para a seleção de peças no intuito de alocar o acervo do estilista paraense André Lima em diversos acervos do país, tais como à Amazoniana de Arte da UFPA e ao Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), além de parte do seu acervo direcionado ao Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado. Estes movimentos e o envolvimento do curso de Museologia, que acolheu provisoriamente este acervo na sua reserva técnica, sob os cuidados da professora Msc. Marcela Cabral, que procedeu todo o processo de musealização da seção Moda, integrando os discentes de museologia no processo da pesquisa na coleção. Também na Faculdade de Artes Visuais está depositado o [Arquivo] da Coleção Amazoniana, contendo um significativo conjunto de documentos, vídeos e publicações armazenados em processo de catalogação. Este acervo vem se desenhando de forma coletiva, envolvendo bolsistas de iniciação científica e colaboradores da sociedade civil, além da doação de materiais pelos próprios artistas e pesquisadores envolvidos.

Entre doações e diálogos com o intuito de ampliar o olhar para o *estar e criar* na região, dentro de uma perspectiva não apenas estética, mas ética e política, deseja-se constituir com a coleção Amazoniana um ambiente de pesquisa, inclusão e fórum de discussão sobre a arte e seus múltiplos desdobramentos na região,

entendendo o poder das vozes distintas e da potência transformadora da arte contemporânea. Dessa forma, podemos afirmar que, se há algo aproximado de uma “hiperconexão”, esta se dá entre os vínculos e mediações, revisões e vivências que se estabelecem entre aquilo que existe no ambiente e o fino contato que irrompe a fagulha, alimenta o pensamento, ativa o levante e vira arte.

REFERÊNCIAS

COLAÇO, Thais Luzia. **Novas perspectivas para a Antropologia Jurídica na América Latina: o Direito e o Pensamento Decolonial**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012. p.7-8. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/99625/VD-Novas-Perspectivas-FINAL-02-08-2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. **Além da margem do rio – a ocupação Konduri e Pocó na região de Porto Trombetas, PA**. 2008. Tese. (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HERKENHOFF, Paulo. **Amazônia: ciclos de modernidade**. São Paulo: Zureta, 2012.

MANESCHY, Orlando. Amazônia, arte e utopia. In: GERALDO, Sheila Cabo; COSTA, Luiz Cláudio da. (Orgs.). **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

MANESCHY, Orlando. Projeto Amazônia, Lugar do Conhecimento. **Relatório**. [Arquivo] da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Belém: UFPA. 2012a. [Arquivo Digital].

MANESCHY, Orlando. **Release do Seminário Conversações – olhares sobre a Amazônia**. [Arquivo] Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Belém: UFPA, 2012b. [Arquivo Digital].

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Exo Experimental.org; Editora 34, 2014.

RIBEIRO, Antônio Pinto. Podemos descolonizar os museus? In: **Geometrias da Memória: configurações Pós-Coloniais**. Porto: Afrontamento, 2016.

SAMPAIO, Paula. Projeto | Antônio e Cândida Têm Sonhos de Sorte. Disponível em: <<http://paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte-2/>>. Acesso em: fev., 2016.

SINGH, Kavita. **Museums, Heritage, Culture: in to the conflict zone**. Reinwardt: The Reinwardt Academy; Amsterdam: Amsterdam University of Arts, 2015a.

