



Foto da capa: Bienal de Veneza, 2024. Crédito: Alessandra Simões Paiva

Jornada **ABCA** 2025

Intersecções Críticas:
Ameaças, memórias e
reinvenções nas artes
e seus espaços

abca

Associação Brasileira
de Críticos de Arte

Organização Jornada 2025

Coordenação Geral:

Alessandra Simões Paiva

Coordenação de Programação:

Sylvia Werneck

Coordenação Editorial:

Alecsandra Matias, Afonso Medeiros,
Alexandre Araujo Bispo

Produção executiva:

Emerson César Nascimento

Comunicação:

Cristiélen Ribeiro Marques

Apoio:

Sesc São Paulo/Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo (MAC-USP)

A reprodução de imagens de obras nesta publicação tem o caráter pedagógico, amparado pelos limites do direito de autor no art. 46 da Lei no 9610/1998, entre elas as previstas no inciso III (a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra), sendo toda reprodução realizada com amparo legal do regime geral de Direito de autor no Brasil.

Foto da capa: Bienal de Veneza, 2024.

Ilustrações de padrões: Grupo JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube)

Projeto Gráfico e Diagramação: Rodrigo Duarte Silva

Crédito: Alessandra Simões Paiva

2025

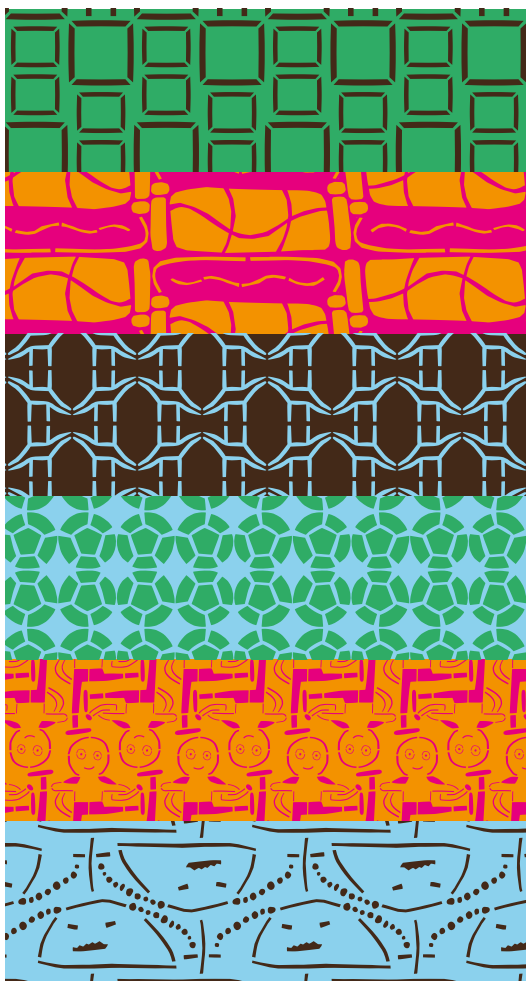
Organização editorial:
Alessandra Simões Paiva

Jornada **ABCA** 2025

Intersecções Críticas:
Ameaças, memórias e
reinvenções nas artes
e seus espaços

abca

Associação Brasileira
de Críticos de Arte



Padronagem por Grupo JAMAC

Fundado em 2004 pela artista Mônica Nador, o Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC) consolida-se como um laboratório de experimentação estética e política que desloca a produção artística do "cubo branco" para a periferia paulistana. Ao democratizar os meios de produção visual através da técnica do estêncil e promover a autoria compartilhada, o projeto não apenas ressignifica a paisagem urbana, mas opera uma transformação estrutural e simbólica no território, evidenciando a arte contemporânea como um vetor ativo de emancipação social e dignidade arquitetônica.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Jornada ABCA 2025 [livro eletrônico] : intersecções
críticas : ameaças, memórias e reinvenções
nas artes e seus espaços / organização editorial
Alessandra Simões Paiva. -- 1. ed. -- São Paulo :
ABCA, 2025.
PDF

Bibliografia
ISBN 978-65-87783-07-9

1. Arte moderna 2. Artes 3. Artes visuais
4. Crítica de arte 5. Curadoria I. Paiva, Alessandra
Simões.

25-326893.0

CDD-70118

Sumário

5	Apresentação	74	Entre o apagamento e a visibilidade: a preservação desigual das pinturas de Clarice Lispector na FCRB e no IMS-Rio
7	Programação		Daniel Vladimir Tapia Lira de Siqueira
8	Arapuca Arte e Cultura: a Residência Artística na Paraíba		
	Dr. Robson Xavier da Costa, Lucas Alves dos Santos	90	Entre o discurso e a prática: representatividade nas aquisições da Pinacoteca e do MASP (2014–2024)
22	Arte Pública e Arte de Estado		Kika Tiengo
	Flávio Rocha de Deus		
40	Arte no papel: processo de salvaguarda de obras de arte em papel do acervo da Pinacoteca Municipal Miguel Dutra de Piracicaba– São Paulo	112	Escola de Belas Artes de Araraquara: origem, desenvolvimento e fim de uma academia longe dos centros
	Barbara Cristina Ivo de Freitas Produções Ltda, Flavia Lidiane Baiochi dos Santos		Luis Sandes
48	Casa do Povo e suas bases sociais: uma instituição cultural in(ter)dependente	122	A fotografia de Paulo Mittelman como memória artística do Espaço Cultural Bhering
	Diogo de Moraes Silva		Mirian de Carvalho
64	Desafios da Documentação e Implicações da Arte Digital no Acervo do MAC USP a partir de Obras de Giselle Beiguelman	140	Gueto Hub: Reinvenção Institucional, Arte e Justiça Climática na Periferia de Belém
	Gisele Bento Fernandes		Brenda de Oliveira Silva Cavalcante Rita de Cássia Giraldi

Sumário

-
- 154** Hudinilson Júnior no Núcleo de Arte Contemporânea - NAC/UFPB

Dr. Robson Xavier da Costa
Maurício Nunes de Siqueira Filho

-
- 170** Institucionalidades no sistema da arte: outras narrativas

Dra. Maria Amelia Bulhões
Drdo. Daniel Escobar

-
- 184** Julio Le Parc e o Ateliê Grav: a arte como resistência e ação coletiva

Flávia Rudge Ramos

-
- 194** Memórias em vídeo: presenças e apagamentos da videoarte do acervo do MAC-USP

Luiza Tenan Vitor

-
- 210** Narrativas Profundas: Cartas de Artistas DEFs

Dr. Robson Xavier da Costa
Lethicia Andrade Carneiro Sena

-
- 226** Nervo Crítico e as (im) possibilidades da crítica de arte na contemporaneidade

Bruna Wulff Fetter

-
- 240** O Paradoxo da Autonomia: Arte, Poder e Limites no Sistema de Arte

Cássia Pérez da Silva

-
- 254** Projeto de pesquisa e inventário das coleções do espaço cultural casa das onze janelas: desafios e enfrentamentos para a sua preservação

Rosangela Marques de Britto

-
- 268** Quem sustenta o invisível? Espaços independentes e a batalha silenciosa nas Artes Visuais

Márcia Lerro Pimenta

-
- 286** Salvar Como: Desafios e Soluções na Preservação da Arte Digital no FILE

Gabriel Salviano

Apresentação

JORNADA ABCA: UM EXERCÍCIO DE ESCUTA E CONSTRUÇÃO CRÍTICA

*Alessandra Simões Paiva,
presidente da ABCA, gestão 2025-2027*

A imagem de capa desta publicação — a fachada do Arsenale, pavilhão de entrada da Bienal de Veneza, inteiramente pintada em 2024 pelo coletivo indígena Mahku, do Acre — oferece uma poderosa metáfora para pensar o lugar das artes e de suas institucionalidades no Brasil contemporâneo. Enquanto o país se apresenta no principal evento internacional das artes visuais por meio de um gesto de presença ancestral, que afirma outras epistemes e modos de existir no mundo, aqui dentro seguimos confrontados com a fragilidade e a descontinuidade de nossas próprias instituições culturais. Esse contraste — entre a potência simbólica de uma ocupação que ressignifica o espaço de um dos maiores símbolos da arte ocidental e a precariedade cotidiana das estruturas que sustentam o campo artístico brasileiro — evidencia o quanto ainda precisamos repensar as bases que legitimam, abrigam e mantêm a arte no país.

Foi nesse horizonte de tensões e possibilidades que a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) realizou, nos dias 10 e 11 de setembro de 2025, em São Paulo, a Jornada ABCA, congresso anual da entidade, cujo tema foi Intersecções Críticas: ameaças, memórias e reinvenções nas artes e seus espaços. O congresso propôs um debate crítico sobre os diferentes modos de existência dos espaços e instituições de arte no Brasil contemporâneo — em meio às tensões entre precarização, apagamento de acervos, negligência pública, por um lado; e práticas de resistência, reinvenção e cuidado coletivo, por outro.

A proposta foi que as temáticas do evento girassem em torno das estratégias adotadas por museus, centros culturais, espaços independentes, coleções públicas, acervos privados e arquivos para enfrentar, simultaneamente, ameaças estruturais e desafios cotidianos. Ao mesmo tempo, o evento também procurou refletir sobre como estes espaços têm produzido respostas singulares que preservam e atualizam a função pública e simbólica da arte.

Além de mesas redondas, organizadas pela associada Sylvia Werneck, e Grupos de Trabalho interno, o congresso reuniu comunicações que procuraram transitar entre as seguintes temáticas: casos de fechamento, descontinuidade ou precarização institucional; políticas públicas de cultura (ou sua ausência) nas esferas federal, estadual e municipal; o papel da iniciativa privada na manutenção da memória cultural; práticas de resistência, rearticulação comunitária e reinvenção institucional; experiências de gestão crítica, financiamento alternativo e construção de autonomia; e desafios contemporâneos da crítica e da curadoria diante dessas transformações.

Os textos aqui publicados, como resultado das comunicações, mostram o quanto a crítica de arte, em suas múltiplas formas de atuação, permanece como um campo vital de pensamento e de mediação cultural. As contribuições reunidas nesta Jornada revelam não apenas diagnósticos sobre as crises e os impasses que atravessam o sistema das artes no Brasil, mas apontam para práticas e modos de fazer que reimaginam suas possibilidades de existência. Assim, a Jornada ABCA 2025 reafirma a importância da crítica como exercício de escuta, análise e proposição.

Programação

10/09/2025

Abertura - Malgorzata Kaźmierczak (Presidente - Associação Internacional de Críticos de Arte/AICA) e Lisbeth Rebollo (ex-presidente ABCA e AICA)

Comunicações (as comunicações estão registradas nos artigos deste e-book)

Mesas-redondas

Para além das institucionalidades: novos sentidos e modos de circulação da crítica de arte

Ana Avelar - crítica de arte, curadora e professora na UnB

Daniela Labra - curadora independente e gestora da plataforma Zait

Luciara Ribeiro - curadora independente, educadora e pesquisadora

Mediação - Sylvia Werneck, crítica de arte, educadora e curadora independente

Museus em Reinvenção: sustentabilidade, gestão e políticas culturais

Cauê Donato - chefe da Coordenação do Sistema Estadual de Museus do Paraná

Elielton Ribeiro - pesquisador sobre o Museu de Arte Osório César (MAOC)

Moacir dos Anjos - coordenador geral do Museu do Homem do Nordeste

Mediação - José Lira, diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP

Protagonismos redesenhados: práticas autônomas e diversidade fora dos sistemas hegemônicos (convidados a divulgar)

Bruno O. - artista visual e educador no JAMAC (São Paulo)

Erik Tavernaro - gestor cultural e diretor de projetos do espaçotempo (Itu)

Samantha Moreira - gestora cultural e fundadora do Chão SLZ (São Luís)

Mediação - Sylvia Werneck, crítica de arte, educadora e curadora independente

Apresentação – Jornada ABCA: um exercício de escuta e construção crítica - Alessandra

Simões Paiva, presidente da ABCA 2025-2027



Arapuca Arte e Cultura: a Residência Artística na Paraíba

Dr. Robson Xavier da Costa¹

Universidade Federal da Paraíba UFPB
Programa Associado de Pós Graduação em
Artes Visuais
PPGAV UFPB-UFPE
robsonxavierufpb@gmail.com
Associado ABCA e AICA

Lucas Alves dos Santos²

Universidade Federal da Paraíba UFPB
Programa Associado de Pós Graduação em
Artes Visuais
PPGAV UFPB-UFPE
alveslcontato@gmail.com

¹ Dr. Robson Xavier da Costa é Artista visual, arte/educador, museólogo, curador e arteterapeuta. Docente Associado do Deptº de Artes Visuais e do PPG de Artes Visuais (PPGAV UFPB-UFPE). Pós-Doutor em Estética e História da Arte (MAC USP); Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFRN e Universidade do Minho, Portugal); Mestre em História (PPGH UFPB); Especialista em Ed. Especial (UFPB), com formação em Arteterapia pela Clínica Pomar do RJ. Licenciado em Ed. Artística – Artes Plásticas (UFPB) e Bacharel em Museologia (UNIASSELVI). Associado da AICA, ABCA e ANPAP. Líder do Grupo de Pesquisa em Arte, Museus e Inclusão (AMI/UFPB/CNPq).

² Lucas Alves dos Santos é artista visual, mestrando pelo Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE (PPGAV UFPB/UFPE), pós-graduando em Gestão e Produção Cultural pela Universidade Estadual da Paraíba. Membro do Grupo de Pesquisa em Arte, Museus e Inclusão (AMI/UFPB/CNPq) e idealizador do Educativo Arte no Chão (EAC, João Pessoa). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9207417270291719>.



RESUMO

A residência artística consiste em um modo contemporâneo de fomento à profissionalização e à formação de artistas visuais em todo o mundo. Este artigo trata de um recorte da pesquisa em desenvolvimento no mestrado em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE) acerca da residência artística e visa investigar a atuação da residência artística Arapuca Arte e Cultura no estado da Paraíba, Brasil. A residência é fruto da obra do artista e curador francês Serge Huot (1964, St Vallier, França), radicado no Brasil, com enfoque na indissociação entre ser humano e natureza, pensada a partir da integração de artistas e curadores em território afastado de outras iniciativas de arte contemporânea no Estado. Nesse sentido, trabalhamos com a abordagem da pesquisa qualitativa, por meio da revisão bibliográfica, com base nos estudos de Moraes (2009), Rupp (2017) e Oliveira (2020) sobre residências artísticas, de modo a elaborar algumas ideias acerca do trabalho que vem sendo desenvolvido em Arapuca. A pesquisa estabeleceu diálogos com os estudos já publicados, reiterando as noções de espaço, tempo e deslocamento, de maneira interligada à realidade da Residência Artística Arapuca Arte e Cultura enquanto prática de resistência no Estado da Paraíba.

PALAVRAS-CHAVE:

Artes Visuais; Residência Artística; Arapuca Arte Residência; Arapuca Arte e Cultura; Centro de Cultura e Arte Arapuca.

ABSTRACT

The artist residency program is a contemporary way of fostering the professionalization and training of visual artists worldwide. This article discusses a portion of the research currently underway in the Master's program in Visual Arts (PPGAV UFPB/UFPE) on the artist residency program and aims to investigate the performance of the Arapuca Arte e Cultura artist residency program in the state of Paraíba, Brazil. The residency program is the result of the work of French artist and curator Serge Huot (1964, St Vallier, France), based in Brazil. It focuses on the inseparability of human beings and nature, conceived through the integration of artists and curators in a territory remote from other contemporary art initiatives in the state. In this sense, we use a qualitative research approach, through a literature review, based on the studies of Moraes (2009), Rupp (2017), and Oliveira (2020) on artist residencies, in order to develop some insights into the work being developed at Arapuca. The research established dialogues with previously published studies, reiterating the notions of space, time and displacement, in a way interconnected with the reality of the Arapuca Art and Culture Artistic Residency as a practice of resistance in the State of Paraíba.

KEYWORDS

Visual Arts; Artistic Residency; Arapuca Art Residency; Arapuca Art and Culture; Arapuca Culture and Art Center.



Na brisa do mar, o sol esquentando: Arapuca

Esta investigação se propõe a estudar o fenômeno da residência artística e sua influência na formação artística e curatorial no contexto do Estado da Paraíba, ou seja, fora do eixo Rio-São Paulo. Para consolidar essa investigação é necessário pensar os processos, os referenciais e metodologias, considerando a diversidade de tipologias das residências no país.

Além de serem espaços específicos de produção/criação artística, as residências também são fundamentalmente espaços para a formação e inserção de artistas e curadores no sistema da arte, pois, os diálogos e vivências estabelecidas a partir das trocas de experiências e a formação a partir das experimentações empíricas demonstram a complexidade e a multiplicidade das relações estabelecidas.

Os programas de residências proporcionam aos artistas explorarem espaços novos que provocam estranhamentos devido ao ambiente físico, às características do lugar ou referente aos aspectos culturais e imateriais onde eles estão inseridos. Um bairro vizinho na mesma cidade, pode ser outra cultura. Existem bairros silenciosos, onde passam poucos carros e muito menos pessoas nas calçadas. As cortinas das casas ficam permanentemente fechadas. Os jardins cercados permanecem habitados apenas por insetos e pássaros. O musgo toma conta da pedra grés dos caminhos sem circulação. Outros bairros, são o oposto, há um constante frenesi, um ir e vir de sapatos, patas e tênis na calçada gasta. O ruído nunca dorme, e quando cessa é alta madrugada. O fluxo do entra e sai do mercadinho, o rádio mal sintonizado como constante trilha sonora e o trailer do cachorro quente na esquina, com seus vapores, esquentam a atmosfera das lâmpadas incandescentes penduradas com a fiação exposta. (Rupp, 2017, p. 25).

Para compreendermos os processos desenvolvidos em residência de artistas/curadores escolhemos destacar o ESPAÇO, o TEMPO e o DESLOCAMENTO, perspectivas contemporâneas no campo da formação, produção e circulação da arte contemporânea. A participação ativa, a troca de experiências, as vivências cotidianas coletivas e a aprendizagem por meio da imersão nos territórios, tornam a residência artística um elemento requerido e desejado na formação dos artistas/curadores.

Por ESPAÇO compreendemos como algo além da delimitação física ou territorial, mas o contexto complexo no qual está inserido o projeto da residência e suas características específicas, considerando que o design e a disposição dos móveis e utensílios da casa já estão previamente montados e que serão utilizados pelos residentes temporários ao longo da ocupação. A residência artística é então o espaço destinado para a vivência e criação poética de artistas/curadores, um lugar habitado.

Por TEMPO nos referimos as outras temporalidades estabelecidas a partir do momento no qual artistas/curadores saem dos seus cotidianos habituais e entram em outro tipo de configuração, agora coletiva, que exige redimensionar os processos e as tarefas, vivenciadas comunitariamente, hábitos comuns, como cozinhar, limpar a casa, organizar os períodos de produção e socialização, vivenciar o contato com a natureza, e as trocas nas rodas de conversa e experiências coletivas em torno de temas ou situações, como rodas em torno da fogueira.

Por DESLOCAMENTO compreendemos as cartografias estabelecidas desde a saída do artista/curador do seu espaço cotidiano para a imersão em um espaço novo, no qual o estranhamento da vida em coletivo, a produção em parceria, a troca de ideias e procedimentos, as conversas no cotidiano sobre coisas banais e sobre arte, auxiliam a repensar os processos e as poéticas, colocando em conflito e redimensionando as práticas e conceitos previamente estabelecidos pelos artistas/curadores.

As Residências Artísticas tornam-se então um dos principais meios de formação, ao promoverem não só o processo de criação individual, mas, também, inserindo o artista/curador em contextos diversos, nos quais a troca entre os pares se estabelece, formando redes colaborativas e ampliando o escopo da circulação dos trabalhos em diversos circuitos.

A residência artística destaca-se, na atualidade, como uma instituição de relevante papel para o apoio, fomento e desenvolvimento das práticas artísticas contemporâneas, e pode-se identificar a sua proliferação, em todas as partes do mundo, a partir da década de 1990 como um fenômeno a ser estudado sob as diferentes perspectivas relativas ao processo de produção. Nesse sentido, o panorama atual das residências vem se alterando em uma escala vertiginosa. (Moraes, 2009, p. 2).

Para além da formação acadêmica, necessária e exigida para a inserção dos artistas/curadores no contexto da arte contemporânea, as residências artísticas são espaços nos quais é possível vivenciar conflitos, embates e agenciamentos presentes nas relações humanas e sociais das artes visuais, a luz das mentorias e acompanhamentos de artistas/curadores mais experientes.

Ao darmos foco na residência artística como objeto desta investigação, refletimos sobre o seu papel como protagonista da formação em arte contemporânea no Brasil e no mundo a partir da década de 1990. As práticas e vivências estabelecidas em contextos de residências tem sido destacadas nos currículos dos artistas/curadores como experiências fundamentais para sua formação e atuação. A diversidade de formatos e possibilidades das residências artísticas tem abrangido as multiplicidades de pautas da arte, abrangendo desde experiências hegemônicas, como também práticas relativas a arte feminista, afro-brasileira, indígena, DEF e LGBTQIAPN+ no contexto da arte contemporânea.

Metodologicamente nos debruçamos inicialmente sobre fontes primárias, partindo das práticas e vivências dos autores como artistas/curadores em residência, como também na revisão bibliográfica, revisitando as pesquisas já publicadas, além de websites e redes sociais referentes à residência pesquisada Arapuca Arte e Cultura ou Arapuca Residência, bem como materiais publicados como textos, folhetos etc. das exposições realizadas (Figuras 01 e 02).

Figura 01 – Imersão do grupo da Residência Artística R-Existo da UFPB em Arapuca Arte e Cultura, outubro 2024.



Foto: Lethicia Andrade, 2024.

Figura 02 – Imersão do grupo da Residência Artística R-Existo da UFPB em Arapuca Arte e Cultura, outubro 2024.



Foto: Lethicia Andrade, 2024.

Considerando que a principal forma de acesso dos artistas/curadores a Arapuca Arte e Cultura, é por meio da convocatória pública anual, ou por meio de convites diretos feitos pelo Curador Serge Huot, nas convocatórias feitas via Instagram @arapucaarteecultura, na qual é possível identificar endereço, a localização, e-mail, prazos de inscrição, custos e documentação necessária, bem como acessar informações sobre o projeto, os objetivos e a relação central entre os artistas/curadores e o entorno de Arapuca, além de informações sobre os projetos já desenvolvidos e em desenvolvimento.

A praia de Arapuca é um dos lugares de destaque paradisíaco no litoral Sul da Paraíba, onde os ventos sopram o sagrado da Jurema, lambendo as falésias multicoloridas, que se desmancham ao sabor das ondas, colorindo as águas de lemanjá, em suas espumas que ressoam, banhando os pés dos encantados, dos não humanos, seres iluminados pelas orações dos ancestrais e que recebem os visitantes, artistas, convidados/as/es a partilhar o calor da brisa que o sol esquentava.

Nesse contexto se institui a Residência Artística Arapuca Arte e Cultura, situada no santuário da Jurema Sagrada, ancorada nas falésias e sustentada pelos espíritos da mata, ao som do vento e das conversas dos artistas, que se permitem imergir em diálogos entre espécies, transcendendo os processos, para se aproximarem da vida. Entre animais, vegetais e minerais, entre o ar, o fogo, a terra e a água, a poética emerge no coletivo.

Figura 03 – Falésias
da praias de Arapuca.
Outubro 2024.



Foto: Robson Xavier, 2024.

Com um espaço privilegiado, um entorno natural pouco explorado, um tempo suspenso, distanciado do tempo urbano, geograficamente distante dos locais de produção das grandes cidades, longe do cotidiano dos artistas/curadores, se alinha com a necessidade dos profissionais buscarem formação ao experimentar vivências diferentes dos seus contextos habituais, estabelecendo novas possibilidades de produção, contaminadas pelas trocas e colaborações na residência artística (Figura 03).

As residências artísticas instigam o artista a perceber aquilo que se camufla na paisagem. As pequenas discrepâncias do cenário urbano que desaparecem na multidão dos frequentadores diários: como a placa de cabeça para baixo, que muda o sentido do sinal de trânsito; a repetição de um luminoso animado em verde e azul nas farmácias; uma tampa de bueiro com o desenho estilizado de flores fundidas em ferro; tigres pendurados em toalhas nas janelas; cadeiras vermelhas em frente ao café fechado, deixadas ao relento. São elementos que formam um conjunto visual e que ao visitante estrangeiro ganham destaque frente ao contexto. (Rupp, 2017, p. 27).

Este artigo se constitui enquanto um recorte da pesquisa para o mestrado em artes visuais, acerca da Residência Artística Arapuca Arte e Cultura, em processo de desenvolvimento por Lucas Alves, no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV UFPB/UFPE), sob orientação do Prof. Dr. Robson Xavier da Costa. Nesse sentido, objetivamos elaborar algumas ideias sobre a Arapuca Arte e Cultura, em relação aos estudos e discussões acerca de Residências Artísticas, existentes no âmbito da pesquisa até o momento.

As residências artísticas consistem em um modo de fomento à produção, formação e profissionalização de artistas no Brasil e no mundo. Numa perspectiva contemporânea, as residências são espaços de encontro e compartilhamento com a coletividade, onde os artistas fortalecem a relação entre arte e vida, ao vivenciar seus processos de criação conectados à experiência de deslocamento e, comumente, de conhecimento de uma nova cultura. As residências artísticas integram o percurso formativo dos artistas visuais e estabelecem diálogos diretos com o sistema da arte. Moraes (2009) propõe a compreensão da residência artística enquanto "ambiente conformado por atributos que lhe garantem uma condição específica de atuação: espaço e tempo articulados para proporcionar condição de vida, de criação e de trabalho ao artista" (p. 10).

Em concordância, Rupp (2017) compreende a residência artística a partir dos conceitos de espaço, tempo e interlocução. Segundo a pesquisadora,

As residências artísticas diferem entre si por suas apresentações, intenções, estruturas físicas, processos seletivos, e tantas outras especificidades, mas alguns aspectos são intrínsecos à atividade. Elas acontecem em um tempo específico, ocupam determinado espaço, proporcionam algum nível de imersão, possibilitam convivência entre os pares e convidam os artistas a refletirem sobre suas produções inseridas em novos contextos, o que inevitavelmente é gerado por um deslocamento. (Rupp, 2017, p. 224).

A residência artística Arapuca Arte e Cultura tem desenvolvido um trabalho que ultrapassa uma década de atividades, por meio de iniciativas contínuas para o circuito de arte contemporânea no Estado da Paraíba, com inserções nacionais e internacionais, o que nos motivou a investigar a atuação da residência ao enxergá-la enquanto prática de resistência, rearticulação comunitária e reinvenção institucional. Sendo assim, consideramos relevante direcionarmos nossas reflexões para as noções de espaço, tempo e deslocamento – termos que aparecem enquanto conceitos-chave nos estudos acerca de residências artísticas – de modo correlacionado com a realidade cotidiana da Arapuca Arte e Cultura.

Onde o vento dança: Espaço

Na Paraíba, a residência artística Arapuca Arte e Cultura – também identificada como Arapuca Arte Residência – tem se constituído um ambiente propulsor de projetos e manifestações artísticas, de troca cultural e de atuação profissional de artistas e curadores em diálogo com o circuito local de arte contemporânea. Localizada no município do Conde, a cerca de 29 km de João Pessoa, a residência, fundada em 2007, enquanto extensão da poética do artista Serge Huot (1964, St. Vallier, França), idealizador e gestor do espaço, recebe projetos de artistas e curadores nacionais e internacionais (Huot, 2023, s.p.).

Na história da Arapuca Arte Residência, projetos independentes e institucionais são promovidos, sejam eles facilitados por meio de investimento financeiro dos próprios residentes ou, ainda, de órgãos públicos de incentivo à produção cultural, sobretudo via editais, afirmando parcerias público-privadas.

Imersa no litoral Sul do estado da Paraíba, Arapuca Arte e Cultura está circundada por reserva de mata atlântica em Área de Proteção Ambiental (APA), próxima ao oceano, sobre falésias à 53m do nível do mar, na praia de Arapuca, uma extensão da praia de Tambaba (Huot, s.d., p. 1-2). Desde 2014, a residência promove, anualmente, um edital

de chamamento para residentes, cuja seleção ocorre *online* através da análise dos projetos inscritos. Tal processo seletivo tem estabelecido dinâmicas de intercâmbio cultural, uma vez que a maioria dos residentes são artistas estrangeiros ou provenientes de outras regiões do país. Nesse sentido, a residência insere artistas de outras localidades na realidade artístico-cultural do Estado e promove a troca e o contato com o trabalho dos artistas e curadores locais. Por outro lado, é importante levar em consideração que a participação dos artistas do circuito paraibano em Arapuca acontece, sobretudo, por meio de projetos alternativos ao programa de residência, caracterizando, assim, oportunidades esporádicas, porém não menos relevantes.

Na Arapuca Arte e Cultura adentramos um ambiente onde a partilha e a vivência em coletivo são constantemente incentivadas. A todo momento, os residentes se mantêm produzindo, refletindo acerca da localidade e suas especificidades culturais e geográficas, assim como dialogando, cozinhando junto, dividindo tarefas diárias e colaborando com a feitura da obra de outros residentes. Em Arapuca, a não-dissociação entre ser humano e natureza é um dos temas principais, isto pois, faz parte do cotidiano e dos valores da residência a integração do humano naquele território em específico. A praia de Tambaba, logo ao lado, é atração de muitos visitantes por ser conhecida nacionalmente por sua prática de naturismo, sendo dividida em duas áreas: uma em que as pessoas podem frequentar com uso de roupas de praia e outra reservada ao nudismo. Por outro lado, em Arapuca há pouca presença de visitantes, turistas ou mesmo moradores, o que marca o local enquanto relacional com outros seres para além do humano, que coabitam o território e lidam com uma presença humana majoritária de artistas. Segundo Oliveira,

As residências vêm dotadas de consciência sobre a existência de um entorno, de uma vizinhança, nos ambientes e/ou eventos urbanos ou rurais em que se encontram, atendendo a um público que habita o espaço, ainda que de forma passageira, que são os artistas e agentes do circuito de arte. (Oliveira, 2020, p. 83).

A residência, portanto, se expande para além de sua estrutura física de hospedagem, pelo contrário, a cultura do território onde se situa e sua comunidade são, na verdade, os principais agentes e interlocutores na dimensão da experiência de artistas, curadores e demais profissionais da arte em residência. Ainda que com pouca presença humana, Arapuca tem sua paisagem formada pela areia da praia, pelo oceano, por longa extensão de falésias monumentais e pela reserva de mata atlântica, o que passa a se manifestar de modo objetivo ou não, consciente ou inconsciente, direto ou indireto, nos trabalhos dos artistas que por ali passaram. Rolim (2019), mencionou haver um interesse notável na poética dos artistas na Paraíba pelas áreas que compõem o litoral Sul do Estado, marcado pela diversidade de praias e paisagens (p. 57-63). Esse território, que abrange a praia de Arapuca, é, ainda, conforme mencionamos, uma cidade-templo da religião afro-indígena Jurema Sagrada, lugar onde ocorre as práticas religiosas de juremeiras e juremeiros vindos de várias cidades do entorno (Peregrino et al, 2020, p. 100). Conforme ressalta Moraes,

Ponto importante, na discussão sobre a questão da residência, é a relação de cada artista com o desconhecido, ao aceitar um convite para viver uma situação, que rapidamente pode converter-se em adversidade; não apenas visitar ou estar, mas estabelecer vínculos com as pessoas, espaços e lugares, permitir-se relacionar para produzir a partir desta interação; é preciso pensar, ainda, que a ansiedade e o medo, peculiares ao seres humanos e muitas vezes motivadores dessa forma de

relação com o mundo são, neste caso, elementos importantes como parte desse desafio do estar deslocado e viver junto. Inserido em outro contexto, o artista não tem mais o controle absoluto, e se percebe como incapaz de deter isso em suas mãos, lança-se em uma experiência – e não em uma aventura – que o toma por inteiro. (Moraes, 2009, p. 31).

O artista Serge Huot, ao firmar a residência Arapuca Arte e Cultura no Conde, estabelece uma espécie de núcleo que congrega esses interesses dos artistas pelo litoral sul da Paraíba. Ele faz do local sua morada e oferece o seu ateliê para usufruto de outros artistas. Integrado às áreas comuns da residência, o ateliê é um espaço estruturado com equipamentos, ferramentas e mobiliário, de modo a facilitar a produção de arte tanto do artista-gestor quanto dos residentes ao longo da realização de seu projeto em Arapuca. Além do ateliê, a residência disponibiliza cozinha compartilhada, dois dormitórios suítes, uma casa da árvore e outros ambientes de acesso comum, como pátio, sala de refeições e estacionamento.

No entorno da residência, em Arapuca, praticamente não há comércio, o que torna a experiência ainda mais imersiva, uma vez que os artistas têm de lidar apenas com seus próprios materiais e equipamentos (trazidos na mala), com a experimentação de elementos orgânicos, resíduos e objetos encontrados no território, ou com propostas desmaterializadas. Esse caráter de ambiente afastado, quase isolado, influencia diretamente nos modos de trabalho dos residentes.

É preciso descoisificar as coisas: Tempo

Ainda que contando com espaços de ateliê, ao se tratar de uso temporário, a noção de tempo se transforma completamente para os artistas em residência. É comum que artistas, quando possuem ateliê próprio, confirmam ao seu dia a dia de trabalho uma lógica temporal que, muitas vezes, se interliga ao período processual da obra de arte. Isto é, a vida com o tempo caminha junto com a produção artística, acompanhando seu ritmo. Contudo, quando em residência, as ideias sobre o tempo se modificam significativamente, uma vez que cada programa de residência delimita um período para a experiência (de estadia), muitas vezes, envolvendo a produção de uma obra (enquanto resultado final) ou o compartilhamento do andamento da pesquisa artística (por meio de registros de processo e documentos diversos) para um público. Nesse sentido, a exigência pela realização de um trabalho final, por exemplo, a ser apresentado como conclusão do período de residência, passa a ser um fator decisivo para a experiência, pois é natural que exija ainda mais atenção a certo cronograma predeterminado e o cumprimento de prazos (Rupp, 2017, p. 246-249).

O tempo merece destaque dentro da concepção das residências artísticas na medida em que se tem um redimensionamento dele, quando colocado à disposição do artista e uma nova dimensão deste se apresenta, com a retirada e deslocamento do artista de seu dia a dia imprimindo outro ritmo e outro olhar ao seu trabalho. Um tempo absolutamente diferente, e distinto, do tempo habitual e cotidiano, se configura, apesar do aparente paradoxo, pois o que ele busca – ou lhe é oferecido – é um tempo para o trabalho. Não há as demandas ou interrupções habituais que atuam em uma vida diária, ainda que se pense nos meios facilitadores de comunicação, como telefone, celular e internet, entretanto, ainda assim há a distância, como que a proteger essa momentânea, porém eficiente condição de trabalho. (Moraes, 2009, p. 30).

Portanto, cada residência estabelece um período de tempo a partir de regras próprias. O programa da Arapuca Arte Residência, promovido por meio de chamamento *online* nas redes sociais³, tem estabelecido uma média de trinta dias para cada projeto de residência, porém com abertura para variações, não se restringindo ao proposto inicialmente. Entre 2024 e 2025, por exemplo, houve projetos que retornaram à residência em temporadas, como a artista francesa Romane Iskaria (1997, radicada em Bruxelas, Bélgica) e o projeto Masonn (Masonn Project, coletivo formado majoritariamente por artistas de Guadalupe e Costa do Marfim) que desenvolveram suas pesquisas na residência e retornaram para promover desdobramentos, como as exposições 'Os Encantados: Território de Quilombos e Terra da Jurema' (Romane Iskaria, Usina Cultural Energisa, Fev, 2025) e 'Respirando Underwater: Kont from the inside' (Masonn Project, Estação Cabo Branco, Set-Dez, 2025) realizadas em espaços expositivos de João Pessoa.

A experiência da residência artística pode promover uma afirmação daquilo que o artista vinha planejando executar, mas também, pode correr em sentido contrário, reforçando o abandono de determinadas práticas para repensar outros métodos de trabalho. Alguns até em estado de latência, do qual só a partir do deslocamento, seguido de uma imersão de tempo, afinal, emergem. Talvez, se não fossem ativados por este estado inédito de provocação, ficassem submersos no ambiente do ateliê ou escondidos no fundo de uma gaveta. (Rupp, 2017, p.27).

O retorno à residência e a produção de exposições podem indicar, em algum nível, a qualidade do envolvimento do artista com a cultura do território ou de seu relacionamento com o circuito de arte do lugar. De acordo com Oliveira,

Quando uma ação de residência é instaurada, uma zona de contato se forma, mas ela só alcança a sua plenitude efetivamente na medida em que artistas individualmente e em grupo concordam em se afastar mutuamente da noção utópica de comunidade imaginada, que parece ser conhecida *a priori*. É importante sair da esfera de representação para procurar pertencimento, mesmo que seja por um breve tempo, que é como se configura o tempo imersivo do residente. (Oliveira, 2020, p. 87-88).

Sendo assim, é notável que a relação com o tempo será diferente para cada residente por tratar de uma perspectiva e de um sentir individuais. Na pesquisa de Oliveira (2020), todos os residentes (13 participantes), que responderam ao questionário formulado pela autora, afirmaram que o tempo fornecido para a residência "afetou" seu processo de trabalho, independentemente das diferenças temporais envolvidas entre eles (p. 254-255). Assim, parece ser inevitável a associação da noção de tempo com a percepção da experiência, ambos únicos e conectados à pessoa que os elabora.

Em nossas experiências em Arapuca, participamos de projetos, enquanto artistas e curadores, que aconteceram em períodos de três dias e 10 dias. Neles, ainda que sem um cronograma preestabelecido, enxergamos que cada estada na residência provocou um sentir e perceber singulares, porém diretamente conectado ao coletivo: respeitando o ritmo das poéticas individuais dos artistas, dos diálogos com os trabalhos dos demais participantes, e o surgimento de novos contatos e contaminações. Trabalhos de arte que se desdobraram e cresceram significativamente foram elaborados em poucos dias e ao longo das atividades diárias da residência, durante as conversas com outros residentes, de maneira quase que espontânea. Por outro lado, a imersão de dez dias,

3 A chamada para residentes é divulgada por meio do perfil de Instagram da residência: @arapucaarteecultura. Disponível em: <https://www.instagram.com/arapucaarteecultura/>. Acesso em 17, Out, 2025.

significativamente mais longa, instaurou um cotidiano próprio de trabalho, um modo de produção temporária que envolveu tanto a experiência *in loco* quanto outras demandas do trabalho de artista, como divulgação, agendamentos, reuniões *online*, documentação etc. Esse caráter temporário, que age na forma de trabalho do artista em residência, reforça, ao menos num primeiro momento, sua conjuntura de deslocamento.

Ao sabor dos ventos e das ondas: Deslocamentos

Estando localizada em área afastada dos centros urbanos, Arapuca Arte e Cultura requer que mesmo os artistas do circuito de arte local tenham que se deslocar para participar da residência. Ao mesmo tempo, ela foi criada e é gerida por um estrangeiro, um francês em terras brasileiras, nordestinas, paraibanas, o que já aponta, desde o começo de sua história, para uma outra relação com o território.

Até o momento, os residentes selecionados pela chamada anual do programa são de maioria formada por artistas e curadores estrangeiros ou vindos de outras regiões do Brasil. Contudo, os artistas locais não deixam de fazer parte dos projetos e eventos realizados na residência. Há, na verdade, uma confluência permanente, pois faz parte da dinâmica de recepção e experiência de todos os residentes: visitas a exposições em João Pessoa (PB) e Recife (PE), contato com galerias e instituições museológicas, troca com curadores, visita a ateliês e possibilidades de colaboração com os artistas que trabalham na Paraíba. De acordo com Marcondes,

As residências artísticas propiciam, portanto, em primeiro lugar, o deslocamento dos artistas que, ao deixarem o seu local habitual de criação, têm acesso a outros grupos e indivíduos, locais e ambientes que lhes permitem a vivência de novas experiências e trocas relevantes para o desenvolvimento de seu trabalho artístico. Deslocamento é, sem dúvida, a palavra-chave que se associa ao conceito corrente de residência artística. Em segundo lugar, o deslocamento dos artistas possibilita a formação de redes de contatos com museus, galerias, mercado de arte e profissionais das artes visuais de outros contextos, ampliando a inserção e promovendo o reconhecimento de artistas no mundo da arte. (Marcondes, 2019, p. 563).

Adentrar um lugar, sobretudo com diferenças bastante demarcadas em relação ao local habitual, implica, ainda, que o contato com a dimensão coletiva seja reforçada. Isto pois, o artista precisa, ainda mais, do outro para a feitura de seu trabalho e pesquisa. Sem que haja contato com o outro, em especial o autóctone, torna-se ainda mais desafiador estar em imersão e realizar um trabalho que seja ético e que possa levar em consideração as características políticas, culturais, geográficas, econômicas, diminuindo possíveis impactos no território acessado.

Pode-se, também, pensar a residência artística, como significativa presença de uma nova forma de inserção no circuito artístico. Emergindo em meio aos processos de rediscussão das relações da arte com o mundo e, em meio a uma série de ações que visam repensar as formas e espaços da atuação artística, este modelo de prática artística pode ser identificado como um mecanismo "alternativo" para os já tradicionais espaços de formação, criação, produção, difusão e reflexão, no campo artístico, ou da cultura visual. A propósito das ações e estratégias de trabalho, pode ser enfatizado o aspecto inovador desse mecanismo de trabalho que é, ao mesmo tempo, forma de prática artística contemporânea, e utiliza, ainda, o conceito de atelier "como campo expandido". (Moraes, 2009, p. 19).

Muitos dos jovens artistas da Paraíba, com trabalhos de relevância nacional na atualidade, passaram pela residência em algum momento, artistas como Aurora Caballero, Guto Oca, Cris Peres, Yasmin Formiga, Flaw Mendes, entre outros, contribuíram para a história da Arapuca e aprenderam com a cultura do território e suas imagens. As experiências desses artistas se fazem presentes nas afetações que suas poéticas sentiram e passaram a integrar camadas de suas obras e pesquisas.

As residências artísticas, portanto, atuam na possibilidade de que profissionais da arte de qualquer lugar do mundo, em viagem, possam contar com um espaço estimulante e apropriado para o desenvolvimento e realização de um projeto ou pesquisa. Na Paraíba, a Arapuca Arte Residência assume essa posição, em diálogo com o sistema da arte, nacional e internacional, e com o circuito de arte local, como protagonista no agenciamento de jovens artistas e coletivos de artistas, estimulando sua inserção nos circuitos locais, nacionais e internacionais (Figuras 04 e 05). De acordo com Rupp,

As sutilezas e as relações estabelecidas entre o deslocamento do artista de seu ateliê de origem para o novo lugar de trabalho demonstram uma dificuldade de como cercar esse assunto. A dificuldade de escrever sobre o ambiente criativo e ainda em formação no ateliê é semelhante à dificuldade encontrada na compreensão dos processos artísticos que ocorrem no ambiente da residência e que muitas vezes não se materializam em objetos, filmes ou textos. Na maioria dos casos, parece que eles estão no estado gasoso, na forma de ebulição de ideias, em que é possível até perceber as intenções do(a) artista, mas sem saber ao certo em como os processos irão se solidificar. (Rupp, 2017, p. 27).

Figura 04 – Lucas Alves durante realização da obra La Ursa, 2022. Imersão do artista em Arapuca Arte e Cultura em 2022.



Foto: Paulo Pontes, 2022.

Figura 05 – Lucas Alves, La ursa, 2022. Obra desenvolvida em Arapuca Arte e Cultura para a exposição Exercício Ka'a: exposição para seres não humanos (Arapuca Arte e Cultura, PB, 2022; Paço das Artes, SP, 2023).



Foto: Lucas Alves, 2022.

Assim sendo, é possível considerarmos que, por meio da Arapuca Arte Residência, os trabalhos dos artistas na Paraíba influenciam e são influenciados pelos trabalhos de artistas e curadores residentes, vindos de várias outras regiões e países. Esse contexto potencializa ainda mais as colaborações poéticas e deslocamentos, elevando o desejo de conhecer a realidade cultural do Outro e fomentando práticas experimentais contemporâneas em diálogo com a natureza.

A maré baixa e revela as marcas do tempo: Considerações (In)Conclusivas

Ao longo desta investigação foi possível relacionar a atuação da Arapuca Arte e Cultura – ou Arapuca Arte Residência – com os conceitos-chave Espaço, Tempo e Deslocamento para a compreensão do impacto da imersão na residência artística para a vida/obra dos artistas autores, ambos radicados no Estado da Paraíba, Brasil. Os autores vivenciaram experiências diferentes no mesmo ESPAÇO, nas quais o TEMPO foi singular em cada uma, definidas pelo afastamento e imersão proporcionados pelos DESLOCAMENTOS.

Analizamos o impacto da Arapuca a partir das experiências dos autores como artistas e curadores em residência, a partir de diferentes experiências, de 03 a 10 dias de imersão, nas quais foi possível: vivenciar o isolamento criativo e a partilha do coletivo no cotidiano; criar partindo de elementos disponíveis na natureza no entorno da residência; instaurar criações conceitualmente em parceria com os encantados, com outros e para outros seres não humanos; construir poéticas para além das experiências em ateliê, em que seus registros e as próprias vivências são produções artísticas.

Ao nos debruçarmos sobre as pesquisas de Moraes (2009), Rupp (2017) e Oliveira (2020), instauramos uma base teórica para a elaboração de novas ideias acerca de residências artísticas e suas relações com o circuito de arte contemporânea local. Nesse sentido, identificamos que há uma dinâmica de trocas constantes entre artistas locais e artistas estrangeiros que ocorre no atual cenário das Artes Visuais na Paraíba, estabelecendo um contexto dialógico reforçado pela presença da Arapuca Arte Residência.

As experiências vivenciadas como artistas/curadores pelos autores durante as imersões em Arapuca, Arte e Cultura, foram descritas como fundamentais para repensarem seus trabalhos, seja na perspectiva da mentoria de jovens artistas dissidentes, seja na perspectiva da produção poética, com a incorporação de elementos relacionados ao ar, a terra, as cores, a paisagem, aos sons e as conversas em Arapuca. O processo de imersão desencadeou contaminações cruzadas nas produções dos artistas envolvidos, favorecendo os processos de criação e as conceituações sobre os trabalhos.

Ao propor um programa de residência artística no qual se confluem artistas/curadores locais, nacionais e internacionais, Serge Hout configurou a Arapuca Arte e Cultura, focada na complexidade da arte contemporânea, rompendo fronteiras, criando conexões internacionais, extrapolando limites e barreiras territoriais, estabelecendo diálogos entre espécies para além dos humanos, reconhecendo e respeitando os lugares sagrados, conectada com as questões ambientais e a preocupação com a continuidade do planeta, partindo do coração da Paraíba para o mundo.

Referências

HUOT, Serge. In: FUNESC. **Perspectivas Atmosféricas**: paisagens e mudanças climáticas na Paraíba em três tempos. Catálogo. Panapaná: Novembro das Artes Visuais, João Pessoa – PB: Fundação Espaço Cultural (FUNESC), 2023.

HUOT, Serge. **Arapuca Art Residence**. Projeto de residência, documento digital, acervo Arapuca Arte e Cultura, João Pessoa – PB: Arapuca, Arte e Cultura, s.d., p. 1-4.

MARCONDES, Guilherme. Deslocamento, Formação e Legitimação: uma análise de programas de residência artística no Brasil. **Caderno CRH**, Salvador, v. 32, n. 87, 2019, p. 561–575.

MORAES, Marcos José Santos de. **Residência artística**: ambientes de formação, criação e difusão. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, Renata Azambuja de. **Dobra curatoriais**: a residência artística como lugar de prática. 2020. Tese (Doutorado em Arte) – Brasília DF: Universidade de Brasília, 2020.

PEREGRINO, Lucas Neiva et al. (Org.). **Inventário Cultural do Município de Conde**. João Pessoa: IFPB, 2020.

ROLIM, Conceição Myllena Fernandes. **Corpo paisagem**. 2019. 129 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). João Pessoa – PB: Universidade Federal da Paraíba, Fevereiro, 2019.

RUPP, Bettina. **Residências em arte contemporânea**: espaço, tempo e interlocução. 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.



Arte Pública e Arte de Estado¹

**Flávio Rocha de Deus (ABCA/Bahia)**

Professor de Filosofia da Secretaria de Educação do Estado da Bahia

Mestre em Filosofia Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia

Doutorando em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto

deus.flavior@gmail.com

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO:

Este artigo estabelece uma distinção conceitual fundamental entre arte pública e arte de Estado, argumentando que a diferença crucial não reside simplesmente no patrocínio ou na localização, mas na relação que a obra estabelece com o poder, a liberdade e o público. A partir do arcabouço ético de Albert Camus e da teoria da arte pública de Hilde Hein, complementadas pelas críticas espaciais de Rosalyn Deutsche e Miwon Kwon, defendemos que a arte pública genuinamente democrática opera como um gesto de dissenso, instaurando espaços dialógicos de fricção social e questionamento. Em oposição, a arte de Estado, exemplificada pelo realismo socialista e pela estética nazista, caracteriza-se por uma pedagogia da obediência e uma estetização do poder, subordinando a criação artística a imperativos ideológicos e convertendo-a em instrumento de legitimação. Conclui-se que examinar essa fronteira é decisivo para compreender as políticas da visibilidade e os modos de subjetivação implicados na arte que habita o espaço coletivo.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte Pública; Arte de Estado; Albert Camus; Hilde Hein.

Apontamentos

Um mesmo conteúdo pode ser apreendido de muitas formas, sem necessariamente haver hierarquia entre eles. Este trabalho parte justamente dessa simultânea humildade epistêmica e liberdade didática para oferecer uma sintética introdução às questões teóricas dos estudos de arte pública. Área esta que, paradoxalmente, ao mesmo tempo que é tão presente, defendida e reivindicada pelos circuitos artísticos, também se mostra teoricamente pouco conhecida entre os pares e agentes de nossos campos.

Este texto é fruto da comunicação “Albert Camus, Hilde Hein e a função pública da arte”, apresentada no Congresso da ABCA, em São Paulo, em setembro de 2025. Mais do que uma extensão técnica daquela fala, ele nasce do desejo de compreender, com mais calma e rigor, um problema que me acompanha há algum tempo: o modo como a arte se coloca, ou é colocada, diante da coletividade. O que significa, afinal, dizer que uma obra é pública? E em que momento a arte, em vez de libertar, passa a servir?

Devo, antemão, assumir que os autores (Camus e Hein) que orientam este trabalho o fazem pela imperiosa motivação da repetição dos caminhos que percorri em minhas atividades de pesquisa e crítica até chegar na compreensão e incompreensões que atualmente possuo acerca disto que chamamos de “Arte Pública”. Durante o doutorado, estudando Albert Camus e sua reflexão sobre o papel do artista diante do totalitarismo², encontrei o arcabouço teórico para circuncidar a definição que aqui eu chamo de arte de Estado: uma espécie de arte que abdica da liberdade criadora para converter-se em instrumento de poder, disfarçada de ideal coletivo. Paralelamente, em minha atuação na ABCA, nos estudos realizados para confecção da crítica “O Circuito de Arte em boteco (Salvador, BA): a arte está onde o artista está” (Cf. Deus, 2025b), o encontro com Hilde Hein e sua filosofia da arte pública me ofereceu outra face do problema: uma arte que se constrói não como objeto isolado, mas como processo relacional, temporal e situado; uma arte que, mais do que se exibir, se compromete.

Desse cruzamento, percebi na dualidade “Arte Pública” e “Arte de Estado” o par perfeito para uma comunicação pedagógica e didática. Ambas as formas de arte partem de um lugar comum, a relação entre estética (sensibilidade), criação artística e esfera coletiva, mas distanciam-se radicalmente em suas intenções, execuções e consequências. Neste cenário, reconhece-se que a arte, ao circular no espaço social, pode tanto abrir zonas de liberdade quanto ser mobilizada como instrumento de poder. Em Camus, a crítica à arte de Estado revela-se como denúncia da subordinação da criação à autoridade, uma recusa ao uso da obra como emblema de legitimidade ou propaganda. Em Hilde Hein, por outro lado, encontra-se a possibilidade de compreender a arte pública como prática dialética que se faz com os públicos e não apenas diante deles.

² Parte dos resultados desta investigação foram recentemente publicados na Coluna da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia (ANPOF) por meio do breve ensaio “Os artistas e os fabricantes de arte” lançado em março de 2025.

Para além do diálogo central entre Hilde Hein e Albert Camus, também recorri às considerações da historiadora da arte estadunidense Rosalyn Deutsche e da curadora sul-coreana Miwon Kwon para aprofundar e complexificar nossas intuições e debates acerca da dimensão espacial e política da arte pública. Deutsche nos oferece uma leitura radical ao desnaturalizar o espaço público, entendendo-o como campo de disputa simbólica e de exclusão, o que reforça a *arte pública como prática de dissenso*. Kwon, por sua vez, nos ajuda a compreender a historicidade das práticas de arte pública e suas principais transformações focais, do lugar físico que o público passava para lugar simbólico ao qual o público se identifica. Juntas, acredito, tais autoras ampliam o arcabouço teórico deste trabalho, permitindo uma compreensão mais abrangente de nossos temas centrais.

Neste ínterim, o percurso do trabalho procurou sustentar essa distinção de modo teórico e histórico, sem reduzir os conceitos a polaridades rígidas. Ao enfatizar que nem toda arte financiada pelo Estado é arte de Estado, e que nem toda arte em espaço aberto é arte pública, intento propor uma leitura sem maniqueísmos e moralizações taxativas. A questão central, afinal, não está em demarcar fronteiras fixas, mas em compreender as condições sob as quais uma obra se inscreve na esfera pública como espaço de interlocução crítica, ou, ao contrário, se converte em instrumento de legitimação política. Neste escopo, objetivo que tal distinção conceitual possa servir de ferramenta teórica para que artistas, curadores e pesquisadores possam aprimorar ou ampliar seus critérios de leitura dos modos pelos quais a arte atua no mundo: seja como gesto de liberdade ou como prolongamento da autoridade.

A distinção

"O estadista também é um artista. Para ele, o povo não é nem mais nem menos do que a pedra é para o escultor." (Goebbels *apud* Hein, 1996, p. 3, tradução nossa). A frase, retirada de um romance de Joseph Goebbels, ministro da propaganda do regime nazista, condensa de maneira eficaz o que se pode chamar de *Arte de Estado*: uma arte instrumentalizada, moldada não pela liberdade criativa, mas pela vontade de poder de uma estrutura de governo.

Ainda que não tenha circundado esse conceito diretamente, o filósofo franco-argelino Albert Camus pode nos ajudar na construção de um substrato reflexivo para pensar a tensão entre a liberdade e o engajamento do artista diante das finalidades externas à própria criação. Camus critica veementemente a arte subjugada a objetivos externos, onde o discurso político é posto antes mesmo da experiência do artista. Em sua visão, neste contexto, a obra deixa de ser arte e se transforma em *propaganda*; seu criador deixa de ser um artista, tornando-se um mero fabricante de objetos catalogados como arte. Tanto em seu ensaio *O homem revoltado* (1951) quanto em seu discurso na Universidade de Uppsala (1957), Camus identificairá pensar tal tendência por meio da crítica ao *realismo socialista*, um estilo artístico oficial adotado pela União Soviética e nações do Bloco Oriental, que determinava que as obras de arte deveriam retratar a sociedade de maneira otimizada, exaltando os ideais socialistas e comunistas (Cf. Frederico, 2025).

Para o filósofo norte-africano, o realismo socialista é, em si mesmo, uma contradição, pois não é verdadeiramente realista, já que não busca retratar a realidade como ela é, mas sim como ela deveria ser de acordo com uma ideologia específica. O artista, nesse contexto, não é livre para criar; ele é obrigado a seguir diretrizes partidárias e a glorificar um futuro idealizado, cenário, limitando a criação artística a mera fabricação sob demanda. Segundo Camus, neste contexto, o que possibilitam ao artista "não os sonhos

dele, mas l obrigatoriamen tel a realidade vivida e sofrida por todos" (Camus, 2023, p. 355). Assim, "o que obtemos é, inevitavelmente, a arte da propaganda com seus bandidos e seus mocinhos, uma biblioteca cor-de-rosa, em suma, desligada, tanto quanto a arte formal, da realidade complexa e viva" (*ibidem*), assim, a arte perde sua capacidade de questionar, de refletir e de emocionar, tornando-se mera ferramenta de Estado.

A arte pública, por outro lado, tal como delineada por Hilde Hein, emerge em oposição a essa lógica. Longe de ser instrumento de dominação simbólica, ela é situada no encontro entre tempo, lugar e significação. Hein (1996) propõe que o conceito moderno de arte pública é paradoxal, uma vez que rompe com os pressupostos do modernismo estético, centrado na subjetividade do gênio individual e na contemplação privada. Para Hein, a arte pública se realiza na esfera pública não porque está fisicamente acessível, mas porque se insere no debate social, na memória coletiva e no engajamento simbólico com a comunidade³.

Não é por acaso, portanto, que Hein rejeita a definição simplista de arte pública como aquela financiada pelo Estado ou colocada em espaços abertos. Para ela, uma escultura monumental instalada numa praça central pode ser tudo, menos pública, se estiver desligada dos afetos, das contradições e dos discursos do povo que a circunda. Assim, o que vai definir a arte como pública é sua abertura à polis, seu convite ao dissenso, sua inscrição na *pluralidade* e sua *resistência à unificação estética*. A arte pública, portanto, é profundamente política, não por reproduzir slogans, mas por ser espaço de *fricção*, não por ser avessa a qualquer consenso, mas por ser um reflexo social do povo que constitui, sem exclusões, o seu público.

Essa distinção primária elementar é essencial para que não se confunda arte pública com arte de Estado. Enquanto a primeira pode ser frágil, efêmera, provisória e até mesmo desconcertante, a segunda é monumental, didática, edificante e previsível. A primeira convida ao pensamento; a segunda prescreve a obediência: a arte deixa de ser lugar de conflito para se tornar vitrine de virtudes ideológicas. A estética se torna pedagógica, no pior sentido: ensina a obedecer, a admirar, a crer. Como observamos mais adiante.

A Arte de Estado

Como foi retromencionado, a arte de Estado é a negação da liberdade criadora em subserviência a intenções estéticas de ordem discursiva. Podemos compreender a arte de Estado como uma variante precisa do que alguns já designam como *art officiel*: a produção artística que é reconhecida, apoiada e divulgada por um regime político ou religioso, ou que responde ao gosto das instituições culturais de um Estado. Nesse sentido, a arte de Estado não surge apenas como coincidência entre arte e poder, ela opera estruturalmente como instrumento de legitimação: o poder escolhe, subsidia, impõe ou seleciona obras, estilos e artistas que reforçam sua estética e sua ideologia. A produção artística neste contexto torna-se, assim, parte da máquina simbólica do Estado, e não o contrário. Sua lógica é a da obediência travestida de beleza. Em regimes ideológicos ou totalitários, esta espécie de arte torna-se instrumento de persuasão simbólica: serve para legitimar o poder e anestesiar o olhar coletivo. De acordo com Genet-Delacroix (1986, p. 41, *tradução nossa*), esta seria a forma mais estratégica da fabricação de arte

3 Mais adiante em nosso trabalho essa lógica fica mais clara quando observamos a análise histórica realizada por Miwon Kwon em *One Place After Another* (2002).

[...] pois toda instituição é ao mesmo tempo uma rede posicional objetiva e uma interpretação ideológica de seu próprio funcionamento, fundada num código jurídico e linguístico que legitima tanto seus agentes quanto a representação que têm de sua ação nesse campo.

Essa instrumentalização da arte encontra em Camus um crítico particularmente sensível. Para ele, ao transformar o artista em funcionário, o Estado destrói a única condição que torna a arte possível: sua liberdade. Camus entende que a tirania moderna teme a arte porque nela reside "[...] uma força emancipatória, uma força misteriosa apenas para aqueles que não a reverenciam" (Camus, 2013, p. 352). O artista livre é, para Camus, por *definição*, um inimigo do poder, não porque se oponha a ele diretamente, mas porque o próprio gesto criativo de uma arte autêntica introduz fissuras a qualquer discurso unificado da autoridade. A arte de Estado, assim, busca eliminar essas fissuras, substituindo a ambiguidade pela certeza, o espanto pela disciplina. Uma "[...] carreira [artística] implicitamente associada à obediência e à submissão prolongada a um ensino de princípios e convenções que estabelecem a tradição e a autoridade do ofício artístico." (Genet-Delacroix, 1986, p. 49, *tradução nossa*). Seu ideal é o da unidade, uma unidade estética que reflete a unidade política imposta.

É neste escopo que Camus critica o realismo Socialista. Para ele, no desejo de tornar a arte acessível às massas e útil à revolução, o realismo socialista rapidamente se converteu em instrumento de domesticação simbólica. Assim, "o realismo chamado socialista", escreve Camus (2013, p. 347), "tem pouco a ver com a grande arte", porque "sacrifica a arte para um fim alheio à arte". O artista é obrigado a escolher não o que vê, mas o que o partido deseja que ele veja. A realidade é filtrada pelo ideal do futuro socialista, e a criação se converte em reprodução da ideologia.

Em sua análise, Camus mostra que o realismo socialista parte de uma contradição insustentável: pretende representar a realidade, mas obriga o artista a retratar não o que existe, e sim o que deveria existir. Como ele ironiza, trata-se de "um realismo do que ainda não é real" (*Ibidem*). Essa contradição produz o que ele chama de "biblioteca cor-de-rosa", um repertório de histórias edificantes, heróis exemplares e conflitos resolvidos, uma arte sem dor e, portanto, sem verdade. Neste contexto, a obra de arte perde a capacidade de revelar o trágico e o ambíguo; torna-se catecismo estético⁴.

Um outro exemplo de Arte de Estado que podemos nos debruçar são aquelas estruturadas durante a Terceira República Francesa. Durante tal época, o Conselho Superior das Belas-Artes, criado em 1875, funcionava como instância de controle simbólico que "tinha a função de aconselhar o governo em sua política artística e intelectual". (Genet-Delacroix, 1986, p. 41, *tradução nossa*). Era ele quem aconselhava o ministro da Instrução Pública, distribuía encomendas e definia as políticas artísticas nacionais. Nessa estrutura, entende Genet-Delacroix, o artista deixava de ser um criador autônomo para tornar-se agente da pedagogia estética republicana.

4 A crítica camusiana ultrapassa a censura moral e alcança a dimensão ontológica da criação. Para Camus, a arte é essencialmente ambígua: ela "não é nem rejeição nem aceitação completa do que existe. É, simultaneamente, rejeição e aceitação" (Camus, 2013, p. 349). Essa ambiguidade, na visão de Camus, é o que o Estado não tolera. O poder político exige clareza, utilidade, finalidade: exatamente o oposto do que a arte oferece. Assim, a arte de Estado é, em última instância, a tentativa de eliminar o trágico da experiência humana. Ela legisla sobre o sentido; a arte, ao contrário, apenas compreende.

O *Prix de Rome* também corroborou a esse sistema, ele não era apenas “[...] uma honra, mas também um determinante na carreira artística: que conferia sucesso imediato no Salão e incitava a uma produção abundante e assegurada.” (*Ibidem*, p. 54, *tradução nossa*). Ainda de acordo com Genet-Delacroix, longe de premiar apenas o talento, ele recompensava a obediência às convenções estéticas oficiais, moldando artistas segundo a tradição acadêmica e afastando a experimentação. O prêmio, como comunica a historiadora francesa, funcionava como mecanismo de domesticação simbólica: quem o recebia era, de fato, cooptado pela máquina cultural da República. A trajetória de Puvis de Chavannes ilustra essa lógica. Decorador da Sorbonne, do Panthéon e do Hôtel de Ville, ele se tornou o “pintor-pensador” da República: sua arte monumental, moralizante e serena projetava o ideal de harmonia e grandeza que o Estado desejava ver refletido em sua imagem pública. (Cf. *Ibidem*, p. 53, *tradução nossa*).

A produção artística do Terceiro *Reich* também foi uma forma paradigmática de arte de Estado: entre 1933 e 1945, o regime alemão aprovou e promoveu uma estética que se inspirava explicitamente na arte clássica grega e romana, porque para Adolf Hitler aquela arquitetura e escultura representavam “um ideal racial” não contaminado pelas influências modernas ou “judaicas” (Grosshans, 1983, p. 86-87). Simultaneamente, o regime instituiu órgãos como a *Reichskulturkammer* para reprimir toda criação que fosse considerada “degenerada” e alinhar a arte às virtudes raciais, patrióticas e laboriosas do povo ariano, ao mesmo tempo em que as vanguardas eram vistas como espécie de violência estética (Cf. Dahm, 1986). De igual forma, a pintura e escultura promovidas pelo nazismo adotaram um estilo realista-romântico, que exaltava o militarismo, a obediência, o amor à pátria, o retorno à comunidade rural e a maternidade/casa como dever social. Nesse sentido, a arte não apenas tornou-se instrumento de propaganda, mas instrumentalizou a cultura como uma máquina de legitimação do poder.

Em oposição à arte oficial, o regime nazista classificou como *arte degenerada* toda produção que escapava à norma estética e ideológica do Estado. Obras expressionistas, cubistas, surrealistas ou abstratas foram banidas dos museus, destruídas ou exibidas em mostras públicas com o intuito de humilhar os artistas e instruir o público sobre o que deveria ser rejeitado (Adam, 1992). Essa operação simbólica, mais do que uma censura estética, era um projeto de engenharia cultural: eliminar o dissenso sensível, purificar a imaginação coletiva e controlar o olhar. O gesto criativo, quando não alinhado à doutrina racial e moral do *Reich*, era visto como sintoma de decadência, loucura ou traição nacional.

Camus (2013, p. 348) adverte que, quando a arte se submete à ação revolucionária ou patriótica, ela “serve e, servindo, torna-se escrava”. A servidão estética, mesmo que motivada por ideais de justiça, acaba por suprimir a liberdade, e, com ela, a própria justiça. O argumento camusiano é de ordem ética: não há emancipação possível onde a criação é controlada. Essa submissão do artista ao Estado produz duas mentiras. De um lado, a “mentira da arte pela arte”, que ignora a dor do mundo; de outro, a “mentira realista”, que instrumentaliza o sofrimento para glorificar o futuro (*Ibidem*, p. 349). Essas “duas mentiras” que Camus denuncia se mostram evidentes na estética nazista. De um lado, há a mentira da arte pela arte, pois a estética nazista, ao pretender celebrar a “beleza pura” do corpo ariano e a harmonia clássica, reduz a arte a um culto formalista da aparência, um ideal de perfeição física e moral que ignora o sofrimento real, o trágico e o contraditório da existência humana. O corpo heroico, musculoso, sem feridas e sem dúvida, é a negação da vulnerabilidade e da ambiguidade que, para Camus, constituem a verdade da arte. De outro lado, manifesta-se a mentira realista, porque essa arte se apresenta

como "realista", mas não representa o real: ela o substitui por uma idealização totalitária. O campesino forte, a mãe fecunda, o soldado devoto, são imagens de um mundo que não existe, mas que o poder deseja instaurar. O real é manipulado para legitimar o mito político do *Reich*, o mesmo tipo de "realismo do que ainda não é real" que Camus ironiza ao falar do realismo socialista.

Ao silenciar a multiplicidade das formas e impor uma única estética possível, o regime nazista realizou a forma mais acabada daquilo que Camus denunciava: a substituição da liberdade criadora pela obediência, a supressão da ambiguidade pela certeza e a transformação da arte em um catecismo da autoridade. Se, como escreve Camus, "o artista livre é aquele que, com grande esforço, cria sua própria ordem" (2013, p. 352), então o artista de Estado é aquele que abdica de toda ordem interior em nome de uma ordem exterior. Sua criação é disciplinada, previsível e monumental. A estética se torna a encenação do poder. A arte de Estado substitui a tragicidade pela moral, a complexidade pela clareza, o diálogo pela doutrina. O resultado, nos diz Camus, é uma *arte sem mundo*, porque incapaz de questioná-lo.

Arte de Estado: os fabricantes de arte⁵

Em seu discurso comunicado em 1957 na Universidade de Uppsala, na Suécia, onde se encontrava pela ocorrência de sua premiação ao Nobel de literatura deste mesmo ano, Albert Camus, mesmo que em um uso avulso e pontual de seu tema principal (o papel do artista na sociedade contemporânea), estabelece em sua fala uma curiosa distinção entre "artistas" e "fabricantes de arte". Tal distinção não é meramente semântica, mas que carrega implicações éticas, estéticas e filosóficas dentro do escopo intelectual do próprio escritor. Ainda que pouco abordada no discurso, essa contraposição merece atenção, pois nos ajuda a refletir sobre a tensão entre autenticidade e instrumentalização da arte.

Para Camus, enquanto o "fabricante de arte" produz suas obras essencialmente pelas demandas externas, sejam elas mercadológicas, políticas ou ideológicas, o artista se engaja livremente com a realidade, de forma sagrada e profana, buscando comunicar, pelo instante de sua percepção, algo que lhe é, simultaneamente, ineludível a sua experimentação pessoal do mundo e comunicável a todos pela condição humana compartilhada. (Deus, 2025a, s.p.).

Nesse regime em que a arte é submetida ao aparato estatal, convém refletir sobre o papel da distinção entre "artista" e "fabricante de arte". O artista, em seu gesto criativo radical, mantém uma relação de incômodo, de fissura, com o mundo, com as formas dadas, com a linguagem instituída. Já o fabricante de arte entra no circuito como aquele que, embora dotado de habilidades formais, atua segundo encomendas, padrões e critérios externos à invenção singular: produz arte conforme o que a instituição, o Estado ou o mercado definem. A lógica do fabricante é funcional, previsível, replicável. Ele não se arrisca a lançar o olhar para o abismo do absurdo ou para a contradição interna da existência; antes, ele entrega aquilo que a máquina simbólica requer.

É nessa interseção, entre o artista que arrisca e o fabricante que executa, que se cristaliza a "arte de Estado". O Estado, seja direto ou por meio de suas agências culturais, prefere o fabricante: aquele que assegura conformidade estética, retórica e ideológica.

5 Esta seção é uma reelaboração do ensaio "Os artistas e os fabricantes de arte", de minha autoria, publicado originalmente na Coluna ANPOF (Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia), disponível em: <https://www.anpof.org.br/comunicacoes/coluna-anpof/os-artistas-e-os-fabricantes-de-arte>.

Ele não quer fissuras, mas continuidade; não deseja o espanto, mas a ordem; não busca a interrogação, mas a confirmação. O fabricante de arte responde ao comando "faça arte ... desde que ela não incomode". Assim, o sistema cultural estatal reserva um lugar privilegiado aos estilos oficiais, aos temas edificantes, aos heróis exemplares, aos enredos sem sombra.

Em contrapartida, o artista livre se torna uma incógnita para o poder. Ele pode não levantar barricadas nem discursar abertamente contra o sistema; seu simples ato criador, a escolha de luz, sombra, silêncio, cor, palavra, já introduz descontinuidade. Ele não se alinha automaticamente à ordem, não se reduz ao manual de encomenda, e por isso torna-se, para o Estado, uma ameaça simbólica. E não se trata apenas de oposição explícita: trata-se de que a arte, quando autêntica, exige liberdade e inscreve interrogação, o que não se coaduna com o projeto de unidade e disciplina que a arte de Estado almeja.

Essa distinção entre artista e fabricante atravessa não só os regimes autoritários, mas também as democracias, quando estas funcionam como máquinas de legitimação simbólica disfarçadas de pluralismo. Mesmo em contextos onde a liberdade formal se anuncia, a rede de comissões, editais, prêmios, instituições culturais nacionais e mecenatos tende a levar ao fabricante de arte: aquele que já sabe "como se faz" para agradar os critérios oficiais. É aqui que a crítica de Camus se torna ainda mais atual: a servidão estética não se limita às tiranias visíveis, ela se reproduz quando as instituições culturais fazem da "boa arte" a que se ajusta ao projeto de prestigiar o Estado, de reforçar narrativas hegemônicas, de domesticar o olhar coletivo. O "fabricante de arte" é o colaborador silencioso dessa domesticação, enquanto o artista autêntico mantém viva a tensão entre criação e acontecimento, entre mundo e pergunta.

Dessa forma, a arte de Estado, opera por dois vetores: o primeiro, a distribuição de poder simbólico (quem recebe o prêmio, quem expõe no museu nacional, quem representa a cultura "oficial"); o segundo, o controle da gramática artística (quais estilos, quais temáticas, quais linguagens são valorizadas). E, como demonstrado, esse sistema transforma o artista em funcionário, em executante de padrões. A liberdade criadora é sacrificada em nome de um fim alheio à arte: a legitimação do estado ou da instituição. A arte de Estado, tal como examinamos, revela-se como uma engrenagem simbólica que visa não a emancipação, mas a legitimação. Ela privilegia o fabricante de arte, porque este assegura conformidade, previsibilidade e certeza; enquanto o artista livre permanece consciente de que a criação exige ordem interior e audácia dos sentidos. Assim, a partir da articulação camusiana de distinção entre o artista e o fabricante de arte, fica claro que a liberdade criadora não é um luxo, mas condição existencial da arte autêntica.

A Arte Pública

Se a arte de Estado é a expressão estética do poder, a arte pública é o esforço de devolver a arte ao comum, à pluralidade dos sujeitos, à experiência do tempo e à memória dos lugares. Enquanto a primeira busca a unidade e a obediência, a segunda nasce do dissenso e da convivência. Como observa Hilde Hein (1996, p. 63, *tradução nossa*), a arte pública contemporânea não é definida nem por seu financiamento nem por sua localização física, mas por sua inserção "na intersecção entre tempo, lugar e significação". Trata-se, portanto, de uma arte que não representa o público, mas que se faz com o público; não impõe uma forma, mas instaura um espaço.

Em seu célebre artigo de 1996, "Whats is public art?", Hein critica a concepção tradicional de arte pública como mera extensão da escultura monumental, cujo objetivo seria ornamentar o espaço urbano e, assim, reafirmar os valores institucionais do Estado. Essa

forma de arte pública (que poderíamos, na verdade, chamar de arte pública oficial) herda, segundo ela, a mesma lógica disso que nomeamos como arte de Estado: uma estética da permanência, da autoridade e da contemplação passiva. Nela, "o espectador é convidado a admirar, mas não a participar" (*Ibidem*, p. 65, tradução nossa). A verdadeira arte pública, nos diz a filósofa alemã, deve ser temporal, dialógica e situada, capaz de acolher o conflito e o imprevisível. Assim, Hein propõe uma transição do *objeto para o evento*, do monumento para a experiência compartilhada. Essa concepção aproxima-se profundamente da ética estética de Camus. Se, para ele, "a arte é uma reconciliação entre o indivíduo e o universal" (Camus, 1957, p. 350), então a arte pública é uma forma contemporânea dessa reconciliação. Ela reconhece a singularidade de cada sujeito, mas o insere num espaço coletivo comum. Assim como Camus rejeitava tanto a arte da frivolidade quanto a arte da propaganda, Hein rejeita a arte que serve à ornamentação e a que serve ao poder.

Hein propõe a arte como espaço de liberdade compartilhada, onde o sentido não é dado, mas construído em relação. Um caso paradigmático dessa arte pública, cita Hein, é o *Tilted Arc* (1981), de Richard Serra. Instalada na Federal Plaza, em Nova Iorque, a obra consistia em uma placa de aço curva de mais de trinta metros de comprimento que cortava o espaço de passagem cotidiano. Longe de ser decorativa, a escultura interferia na experiência do lugar, obrigando o transeunte a modificar sua trajetória e sua percepção. Apesar de ter sido concebida para provocar reflexão crítica sobre o espaço urbano e as relações institucionais, foi acusada de alienar o público e privatizar o espaço. Para Hein, o caso de *Tilted Arc* revela o "paradoxo da arte pública" (*Ibidem*, p. 70, tradução nossa): aquilo que é verdadeiramente público pode ser rejeitado pelo próprio público, justamente porque o desafia⁶.

Richard Serra, **Tilted Arc**, 1981-89, Federal Building Plaza, Nova York, NY, EUA.



6

Após intensa polêmica, a obra foi removida em 1989, algo que Serra considerou um ato de censura.

Nesse ponto, o contraste com a arte de Estado é revelador. Enquanto esta busca eliminar o conflito em nome da harmonia, a arte pública o assume como parte constitutiva da experiência estética. Para Hein (*Ibidem*, p. 67, *tradução nossa*), a arte pública "não visa o consenso, mas a negociação de significados" e essa negociação é, em última instância, política: não porque a obra defenda uma causa específica, mas porque cria um espaço de encontro entre diferenças. É o que Rancière (2018) chamaria de *redistribuição do sensível*, isto é, a reconfiguração do que pode ser visto, dito e sentido em um determinado contexto social. Para o filósofo francês, a partilha do sensível é política, porque implica na distribuição desigual de capacidades perceptivas e de acesso aos espaços públicos, e é por meio dela que as relações de poder e dominação são estabelecidas. Ele afirma que tal partilha é constituída por *duas dimensões*: uma dimensão sensível, que diz respeito às formas como as percepções e as emoções são construídas e compartilhadas na sociedade, e uma dimensão política, que se refere à organização e ao acesso aos espaços públicos. Dessa forma, para Rancière, a *partilha do sensível* é um processo dinâmico e mutável, que pode ser contestado e transformado por meio de ações políticas e artísticas que questionem a distribuição desigual de capacidades perceptivas e o acesso aos espaços públicos. Assim como a arte pública, não se intenta ensinar a obediência, mas a ver de outro modo.

Maya Lin, **Vietnam Veterans Memorial**, Washington D.C., EUA.



A obra *Vietnam Veterans Memorial* (1982), de Maya Lin, diz Hein, é um bom exemplo da transformação da arte pública em espaço de memória e escuta. Em vez de um monumento heroico, Lin projetou uma superfície negra e afundada no solo, inscrita com os nomes de mais de 58 mil mortos. O visitante, ao aproximar-se, vê seu próprio reflexo misturado aos nomes, experimentando uma forma de presença e ausência simultâneas. Hein (1996, p. 69, *tradução nossa*) interpreta essa obra como um gesto de inversão simbólica onde "a glória da guerra cede lugar ao silêncio dos mortos". A arte pública, nesse caso, não celebra a vitória, mas reconhece a perda; não instrui, mas convida ao luto e à reflexão. É uma arte que acolhe a vulnerabilidade coletiva: o oposto da monumentalidade triunfante da arte de Estado.

The Roof is on Fire (1993-1994). Suzanne Lacy, Annice Jacoby, and Chris Johnson



Outros artistas contemporâneos ampliam esse horizonte participativo. Um exemplo emblemático dessa arte pública participativa é *The Roof Is On Fire* (1993–1994), projeto de Suzanne Lacy, Annice Jacoby e Chris Johnson. A obra reuniu 220 estudantes do ensino médio da rede pública de Oakland em conversas espontâneas sobre família, sexualidade, drogas, cultura, educação e futuro. Sentados em cem carros estacionados sobre o telhado de uma garagem, os jovens dialogavam enquanto mais de mil moradores da cidade os assistiam do entorno, transformando o espaço urbano em uma arena de escuta e visibilidade social. O projeto, fruto de dois anos de trabalho dentro do programa The Oakland Projects, envolveu formação de professores, desenvolvimento juvenil e educação artística. Lacy e Johnson trabalharam semanalmente com docentes da *Oakland Technical High School* na criação de um currículo de alfabetização midiática voltado à identidade e à política na adolescência. Com a colaboração de educadores e sociólogos como Herb Kohl, Todd Gitlin e Troy Duster, o programa foi expandido para oito escolas públicas, envolvendo quarenta alunos em sessões quinzenais de planejamento e treinamento em mídia e produção audiovisual.

O evento final foi transmitido pela afiliada local da NBC e recebeu ampla cobertura, inclusive pela CNN, revelando o poder da arte pública como instrumento de crítica e mediação social. *The Roof Is On Fire* não buscava representar a juventude, mas oferecer-lhe um espaço de fala, uma plataforma simbólica em que o público não é espectador, mas parte constitutiva da obra. Assim, o telhado em chamas de Lacy converteu-se em metáfora da urgência de ouvir, ver e compreender as vozes que o poder tende a silenciar. Consagrando-se como arte pública não apenas por seu escopo temático, mas pelo engajamento do público que também faz parte da própria obra. Como nos diz Hein (1996, p. 3, *tradução nossa*) sobre a dimensão participativa da arte pública, nela “o público já não figura como espectador passivo, mas como participante, ativamente implicado na constituição da obra de arte. De fato, a realização da obra depende da atribuição de sentido por parte do público, um empreendimento social e político por natureza.”. Hein vê nessas práticas o surgimento de uma nova ética da arte pública: uma ética da escuta, da instabilidade e da coautoria. A obra deixa de ser um fim em si mesma para tornar-se um processo de construção de sentido partilhado.

Não seria impróprio dizer que, na visão de Hein, a arte pública contemporânea não pertence a ninguém e, por isso mesmo, pertence a todos. Ela é pública não porque é visível, mas porque é compartilhável; não porque está em um espaço comum, mas porque produz comunalidade. Essa comunalidade, no entanto, não é consenso, mas convivência: uma experiência que reconhece o outro como parte indispensável da significação. Ao reintroduzir o tempo, o lugar e a relação no coração da estética, a arte pública devolve à arte sua dimensão ética.

A arte pública é, portanto, a antítese da arte de Estado. Onde esta monumentaliza o poder, aquela materializa a convivência; onde uma busca eternizar-se, a outra aceita desaparecer; onde a primeira fala sozinha, a segunda escuta. Em ambas, está em jogo a relação entre arte e liberdade. Mas apenas a arte pública, em sua fragilidade, efemeridade e abertura, mantém vivo o trabalho criativo: não pela singularidade de um gênio isolado, mas na solidariedade de um coletivo reunido.

Arte Pública: o dissenso

Rosalyn Deutsche, em *Evictions: Art and Spatial Politics* (1996), entende que o espaço público não é uma esfera pré-existente, neutra ou um consenso pacífico, mas sim uma construção política intrinsecamente conflituosa e precária, perpetuamente moldada por relações de poder e sujeita a disputas. Na seção "Public visions" (p. 290), a autora propõe uma análise dos debates da década de 1980, quando críticos de arte radicais, como Craig Owens, buscaram desnaturalizar o termo "público". Abandonando definições universais, eles passaram a adotar o que Deutsche (1996, p. 291, *tradução nossa*) descreve como "análises funcionais que examinam seus usos em circunstâncias históricas particulares". O foco deslocou-se, portanto, do que o público é para como ele é usado.

Nessa perspectiva, Deutsche e Owens identificaram uma operação ideológica crucial: a inversão. Eles argumentaram que, frequentemente, narrativas sobre o "bem público" ou a "proteção da cultura" serviam como fachada para interesses privados e excludentes. Um exemplo flagrante, citado pela autora, é o uso da arte pública como "braço estético de políticas urbanas opressivas" (*Ibidem*, p. 290, *tradução própria*), onde a retórica do benefício coletivo mascarava processos de gentrificação e exclusão. Neste contexto, nos diz Deutsche, a crítica partia do princípio de que havia um "verdadeiro" interesse público que estava sendo sequestrado pela direita e que o papel da esquerda, portanto, era expor essa farsa e liberar o espaço público para seus "legítimos proprietários". Todavia, Deutsche também realiza uma autocrítica a seu espectro ao conceber que tal visão da crítica de esquerda era reducionista, moralista e dogmática. Para a historiadora estadunidense, "a esquerda não representa simplesmente o verdadeiro significado do espaço público" (*Ibidem*, p. 292, *tradução nossa*), estando ela, igualmente aos liberais e conservadores, passível de cometer tais desvios. Portanto, Deutsche não só diz que a esquerda pode fazer um mau uso da arte pública, como ela exige que a esquerda admita que já o fez. Para ela, o mau uso ocorre precisamente quando se abandona a postura de crítica genealógica e aberta ao conflito e se adota uma postura prescritiva e dogmática, que acredita deter a definição única e legítima do que é "público". Para ela, a saúde democrática da arte pública está em abraçar o agonismo (o debate conflituoso e irreduzível), e não em tentar vender uma nova versão, supostamente mais "correta", de consenso. Apoiando-se em Nancy Fraser, Deutsche (*Ibidem*, *tradução nossa*) nos convida a perguntar: "o que - e a quem - seu uso do termo público força na privacidade?" Em outras palavras, quais vozes, corpos e temas são silenciados ou relegados ao privado quando uma visão específica (mesmo que crítica) de público se impõe?

Ainda neste escopo, Deutsche propõe um diálogo entre duas posições antagônicas na cena artística nova-iorquina dos anos 1980. De um lado, está a concepção de *esfera pública artística*, defendida pelo historiador Thomas Crow, que enfatiza um modelo de debate racional e consensual. Do outro, a exposição "Public Vision" (1982), organizada por artistas feministas como Cindy Sherman e Barbara Kruger.

A concepção de "esfera pública artística" defendida pelo historiador Thomas Crow, e que Rosalyn Deutsche problematiza, deriva de uma leitura específica do conceito filosófico de esfera pública, formulado por Jürgen Habermas. Para Crow, a verdadeira função pública da arte não se realiza simplesmente pela sua localização em um parque ou praça, mas pela sua capacidade de fomentar um espaço discursivo crítico e racional. Nesse modelo, a arte atua como um catalisador que cria uma comunidade de interpretação, onde espectadores se engajam em um debate sobre significados e valores sociais. Deutsche resume essa posição ao afirmar que Crow "[...] espousa [a esfera pública artística] como o cumprimento das funções públicas da arte" (*Ibidem*, p. 293, *tradução nossa*), indicando uma visão na qual a arte atinge seu ápice de relevância pública ao gerar um campo unificado de discurso crítico.

O aspecto crucial dessa visão, e que se torna o alvo da crítica de Deutsche, é a sua ênfase no consenso e na racionalidade desinteressada. A esfera pública artística de Crow aspira a ser um domínio onde as diferenças podem ser superadas por meio do diálogo e da crítica ilustrada, culminando em uma compreensão coletiva mais elevada. Trata-se de um modelo que, em última análise, busca a unidade. Deutsche (*Ibidem*, *tradução nossa*) contrapõe essa ideia ao apresentar sua própria defesa do conflito, argumentando que "definições de uma esfera pública política que rejeitam essas questões revelam uma hostilidade para com uma rica vida pública agonística".

Em contraste, nos diz Deutsche, a exposição *Public Vision* não buscava criar um consenso. Pelo contrário, sua intervenção era desestabilizar os consensos existentes sobre a visualidade, a autoria e o gênero. A arte de Sherrie Levine (com suas apropriações) ou de Barbara Kruger (com seus embates verbais-visuais) não convidava a uma interpretação unificada; ela provocava um mal-estar, uma interrogação radical sobre como as identidades são construídas e fixadas pelas representações dominantes. Esta exposição não colocava arte em lugares acessíveis, mas atacava a própria ideologia da "visão pura" na modernidade: a noção de que o espectador é um sujeito universal e desinteressado. Assim, a arte de *Public Vision* era pública não por seu local, mas por seu questionamento das estruturas de poder (especialmente de gênero) embutidas na forma como vemos e representamos o mundo. Enquanto o modelo de Crow propunha uma esfera pública de debate sobre a arte, a estratégia das artistas de *Public Vision* era realizar uma intervenção agonística dentro do campo da representação pública.

Dessa forma, a concepção de deutscheana da esfera pública artística, argumenta que a função democrática da arte não é unificar, mas dividir; não é pacificar, mas politizar, trazendo à tona as exclusões e os dissensos que uma visão consensual tende a apagar. Assim, a função da arte pública, portanto, não é meramente entreter ou pacificar o espaço, mas radicalizá-lo, aprofundando seus conflitos constitutivos. O verdadeiro espaço público, assim, diz Deutsche (1996, p. 293, *tradução nossa*) só se realiza através de uma "rica vida pública agonística", da qual a arte crítica é parte indispensável.

Com isso, Deutsche propõe o que poderíamos chamar de uma estética do dissenso: uma arte que politiza o espaço não por meio de slogans, mas ao revelar o conflito que o constitui. Seu pensamento complementa e aprofunda a definição de Hilde Hein. Se, para Hein, a arte pública se situa “na intersecção entre tempo, lugar e significação” (Hein, 1996, p. 63), para Deutsche ela se situa na intersecção entre poder, espaço e visibilidade. O “público”, portanto, não é um consenso a ser celebrado, mas uma tensão a ser mantida viva.

Arte Pública: do site-specific ao context-specific

Em uma lógica complementar, Miwon Kwon, em *One Place After Another* (2002), atualiza o debate ao mostrar que, na virada do século XX para o XXI, a arte pública passou de uma lógica *site-specific*, vinculada a um lugar físico e estável, para uma lógica *context-specific*, voltada para redes sociais, comunidades e temporalidades móveis. O que define a arte pública contemporânea, segundo Kwon (2002, p. 29), “não é mais o sítio geográfico, mas o conjunto de relações sociais e institucionais que o constituem”. A obra já não é um objeto fixo no espaço, mas uma constelação de práticas, discursos e interações. Como nos explica a curadora sul-coreana, em análise da história da arte estadunidense, a evolução da arte pública, a partir da década de 1960, pode ser compreendida através da identificação de três modelos ou paradigmas distintos. Esses paradigmas não são apenas cronológicos, mas representam mudanças profundas na compreensão do que é o “público” na arte pública, da relação da obra com seu lugar e de suas ambições sociopolíticas.

O primeiro paradigma, *Arte em Lugares Públicos* (*Art-in-Public-Places*), dominante do meados dos anos 1960 até meados dos anos 1970, consistia, essencialmente, na colocação de esculturas modernistas, geralmente abstratas e de artistas consagrados, como Alexander Calder, Henry Moore e Isamu Noguchi, em espaços externos de acesso livre. Neste caso, nos diz Kwon, a relação da obra de arte com o local era, “na melhor das hipóteses, incidental” (*Ibidem*, p. 63, *tradução nossa*). A escultura era concebida como uma entidade autônoma, e o lugar funcionava como um pano de fundo ou pedestal.

O objetivo declarado dos programas governamentais que fomentavam essa prática, como o *Art-in-Architecture Program* da GSA, era “promover a edificação estética do público americano e embelezar o ambiente urbano” (*Ibidem*, p. 64, *tradução nossa*). No entanto, essa “arte em lugares públicos” logo começou a ser criticada por funcionar como uma extensão do museu, mais preocupada em promover o nome do artista e de seu patrono do que em estabelecer um engajamento genuíno com o público.

Em reação às limitações do primeiro modelo, que foi pejorativamente apelidado de “plop art” (algo como “arte jogada” no local), surgiu um segundo paradigma a partir do final dos anos 1970: a “Arte como Espaço Público” (*Art-as-Public-Spaces*). Nele, artistas como Scott Burton, Siah Armajani e Nancy Holt passaram a criar obras que se assemelhavam a mobiliários urbanos ou se integravam à arquitetura e à paisagem. A “especificidade do lugar” tornou-se um mandato, mas foi interpretada principalmente como integração física e funcional.

A premissa era que, ao se assemelhar a elementos familiares do ambiente urbano, a arte se tornaria mais acessível. Como explica Kwon (2002, p. 66, *tradução nossa*), “[...] o apelo físico ou a entrada em uma obra de arte é imaginado como equivalente ao acesso hermenêutico para o espectador”. Nesse contexto, adotou-se um “ethos funcionalista que priorizava o valor de uso da arte pública sobre seu valor estético, ou seja, media seu valor estético em termos de valor de uso” (*Ibidem*, p. 69, *tradução nossa*). Acreditava-se que “quanto mais uma obra de arte abandonava sua aparência distintiva de ‘arte’ para

assimilar-se perfeitamente ao lugar, [...] mais ela era aclamada como um gesto artístico progressivo" (*Ibidem*, p. 71, *tradução nossa*). Neste paradigma, a arte pública deveria ser útil, fornecendo bancos, sombra ou abrigo, e essa utilidade era amplamente equiparada a um benefício social.

O terceiro paradigma, "*Arte no Interesse Público*" (*Art-in-the-Public-Interest*), que ganhou força a partir do final dos anos 1980, representa uma guinada ainda mais decisiva do físico para o social. Também conhecido como "novo gênero de arte pública", um termo cunhado pela artista Suzanne Lacy, este modelo é distinguido por "sublinhar questões sociais e o ativismo político, e/ou por envolver colaborações com a comunidade" (*Ibidem*, p. 61, *tradução nossa*). Aqui, o "lugar" deixa de ser principalmente uma entidade arquitetônica ou física para se tornar um contexto social, político e discursivo. A especificidade do lugar não é mais sobre integração formal, mas sobre um envolvimento processual com um grupo social específico.

Diferente dos modelos anteriores, a "arte no interesse público" sugere "um diálogo entre o artista e seu público imediato, com a possibilidade de participação da comunidade, até mesmo colaboração, na realização da obra de arte" (Kwon, 2002, p. 82, *tradução nossa*). O valor da obra reside, portanto, no processo de interação e no tratamento de questões relevantes para uma comunidade específica, e não na produção de um objeto permanente ou integrado ao ambiente.

Conclusões, Amarras e Horizontes

Ao percorrer o caminho teórico que contrapõe a arte pública à arte de Estado, fica evidente que a distinção entre ambas é, antes de tudo, política e ética. Não se trata de uma mera classificação formal ou temática, mas de um critério que revela os regimes de sensibilidade e os projetos de mundo em disputa. A arte de Estado, como vimos, seja no realismo socialista, no classicismo nazista ou no academicismo francês, opera pela unificação do sensível. Ela silencia a ambiguidade, domestica o olhar e transforma o espaço coletivo em vitrine de uma narrativa hegemônica. Seu objetivo último não é a emancipação, mas a legitimação.

Já a arte pública, na acepção defendida por Hein, Deutsche e Kwon, é inerentemente dialógica e conflituosa. Ela não oferece respostas, mas instaura perguntas; não celebra consensos, mas explicita dissensos; ela se constitui como um processo relacional, um gesto que só se completa na experiência do público. Sua força não está na permanência do monumento, mas na potência efêmera do encontro.

De igual forma, a distinção camusiana entre o artista e o fabricante de arte ilumina o cerne dessa disputa: de um lado, a liberdade criadora, arriscada e interrogativa; de outro, a execução habilidosa, funcional e subserviente. O fabricante é o agente preferencial da arte de Estado, pois assegura a reprodução de formas e significados previsíveis. O artista, em sua autonomia inquieta, é por essência um corpo estranho nessa engrenagem.

Os horizontes que se abrem a partir desta reflexão são múltiplos. No plano da crítica de arte, esta distinção oferece uma ferramenta analítica poderosa para avaliar projetos site-specific, encomendas públicas e políticas culturais, permitindo discernir se uma obra fortalece a esfera pública democrática ou se a instrumentaliza. No campo da curadoria e da produção artística, o desafio é abandonar a lógica do ornamento e do panegírico

para abraçar práticas que sejam verdadeiramente *context-specific*, colaborativas e abertas ao dissenso. E, por fim, também urge a nós investigar como essa tensão se manifesta no contexto brasileiro. Como classificar nossos monumentos, nossas intervenções urbanas, nossos editais de cultura? Em que medida nossas políticas públicas fomentam a arte pública, como espaço de conflito e diálogo, e em que medida reproduzem, ainda que sutilmente, a lógica da arte de Estado?

Conclui-se, portanto, que a fronteira entre arte pública e arte de Estado não é um muro, mas um campo de batalha simbólica. Reconhecê-la é o primeiro passo para garantir que a arte, no espaço comum, continue a ser um gesto de liberdade, e não um prolongamento da autoridade.

Referências

ADAM, Peter. **Art of the Third Reich**. New York: Harry N. Abrams, Inc, 1992.

CAMUS, Albert. O artista e seu tempo. Tradução de Lídia Rogatto. **Lettres Françaises**, n. 12, 2013, p. 340-354. Acesso em: 15 de out. 2025.

DAHLM, Volker. Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. **Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte**, v. 34, n. 1, p. 53-84, 1986. Disponível em: <www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/1986_1_2_dahm.pdf>. Acesso em: 15 de out. 2025.

DEUS, Flávio Rocha de. Os artistas e os fabricantes de arte. **Coluna ANPOF**, 25 de mar. 2025. Disponível em: <www.anpof.org.br/comunicacoes/coluna-anpof/os-artistas-e-os-fabricantes-de-arte>. Acesso em: 15 de out. 2025a.

_____. O Circuito de Arte em boteco (Salvador, BA): a arte está onde o artista está. **Arte & Crítica**, Volume XXIII, número 73, março de 2025b. Disponível em: <abca.art.br/2025/03/28/o-circuito-de-arte-em-boteco-salvador-ba-a-arte-esta-onde-o-artista-esta/>. Acesso em 15 de out. 2025.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: Art and Spatial Politics**. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude. Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIXe siècle. **Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine**, Paris, t. 33, n. 1, p. 40-73, jan.-mar. 1986. DOI: 10.3406/rhmc.1986.1346. Acesso em: 15 de out. 2025.

GROSSHANS, Henry. **Hitler and the Artists**. New York, Holmes & Meyer, 1983.

HEIN, Hild. What Is Public Art?: Time, Place, and Meaning. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 54, No. 1, 1996, pp. 1-7.

KWON, Miwon. **One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. 2. ed. São Paulo: EXO Experimental Org, 2018.



Arte no papel: processo de salvaguarda de obras de arte em papel do acervo da Pinacoteca Municipal Miguel Dutra de Piracicaba – São Paulo



Barbara Cristina Ivo de Freitas Produções Ltda,

barbaraivo3@gmail.com

Flavia Lidiane Baiochi dos Santos

Restauro de Obras de Arte, flavia.baiochi.santos@gmail.com

santos@gmail.com

RESUMO

O projeto "Arte no papel: processo de salvaguarda de obras de arte em papel do acervo da Pinacoteca Municipal Miguel Dutra de Piracicaba, fomentado pelo PROAC 37/2024 – Salvaguarda de coleções, desenvolveu-se como medida salvaguarda de parte do acervo de papel da Pinacoteca Municipal Miguel Dutra de Piracicaba, atuando no restauro de 15 obras de arte em papel que encontravam-se em estado de conservação ruim devido ao fator do tempo e acelerado pelo armazenamento indevido durante a transição de reservas técnicas em prédios distintos. O projeto desdobrou-se em três etapas cruciais, sendo: planejamento minucioso de todas as etapas e envolvimento de equipes, manipulação e restauração das obras de arte selecionadas com empresas especializadas e reconhecidas e extroversão ao corpo de funcionários e público em geral com cursos, vivências e divulgação contínua em mídias sociais e imprensa. O desenvolver do projeto ainda trouxe outros resultados notáveis, como a transparência de processos e um corpo profissional inclusivo, sendo composto quase que integralmente por mulheres, fornecendo extroversões gratuitas e apostando em recursos de acessibilidade.

PALAVRAS-CHAVE:

salvaguarda; conservação; restauro

Após a realização do trabalho de transferência de todo acervo da Pinacoteca Municipal Miguel Dutra de Piracicaba para a nova sede que se encontra anexa ao espaço cultural Engenho Central, a conservadora-restauradora contratada pela empresa de transporte assegurado teve a oportunidade de observar a riqueza que o acervo apresenta, assim como o estado de conservação das obras. Sendo especialista em restauro de obras de arte em suporte de papel, Santos começa a cunhar o que viria a se tornar o projeto "Arte no Papel".

Flávia Santos no restauro da obra de Mira Schendel - Fotografia: Cláudia Melo



Dados publicados pela imprensa e disponibilizados no site do G1 com as matérias “Grupo aponta descaso com acervo da Pinacoteca de Piracicaba em vistoria surpresa; ‘perdas podem ser irreversíveis’, diz especialista”, “Acervo da Pinacoteca de Piracicaba segue em armazém provisório e classe artística critica: ‘descaso’” e “Nova Pinacoteca de Piracicaba é inaugurada três anos após fechamento de prédio original; entenda polêmicas”, mostram que a transferência de prédios da Pinacoteca Municipal de Piracicaba em 2022, que foi retirada da sede original inaugurada na década de 1960 para integrar o complexo cultural do Engenho Central da Cidade, gerou um cenário de polêmicas e críticas de cidadãos e especialistas. O acervo foi transferido e abrigado provisoriamente para sala de ensaio do Teatro Erotides de Campos, que faz parte do complexo do Engenho Central, sem as devidas especificações para embalagem, transporte, armazenamento e documentação, o que acelerou o processo de degradações dessas obras de arte, além de expô-las a outros tipos de danos físicos e químicos.

A partir de reuniões com a produtora cultural Bárbara Freitas e partindo do desejo de salvar todo o acervo em questão, as profissionais notaram a oportunidade de submeter a proposta ao fomento do PROAC 37/2024, voltado justamente à salvaguarda de acervos museológicos e afins. Rascunhando ideias e elaborando planejamentos, traçaram uma linha de trabalho possível e viável para a restauração de até 15 obras em suporte de papel. Optaram por focar em obras com autorias de artistas de grande reconhecimento nacional e internacional na história da arte contemporânea brasileira, que invocam a cultura, crítica e o imagético de toda a nação em diferentes momentos da nossa História recente e que estão presentes num acervo rico que foge das margens dos grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro. Contata-se então a empresa Gala Art Installation, que já é grande referência em manuseios e montagens de exposições em grandes instituições e que se faz parceira de trabalho em diversos momentos com as profissionais Flávia Santos e Bárbara Freitas. Encontra-se, então, o fio condutor para estruturação final do projeto “Arte no Papel”, formado pela triplice estrutura de Produção – Manuseio – Restauro.

O projeto foi muito bem aceito pela direção da Pinacoteca de Piracicaba, que se mostrou feliz e empolgada em receber a proposta de salvaguarda. Cabe ressaltar que instituições culturais, entre elas as instituições museológicas públicas, sobrevivem, em muitos casos, com equipes reduzidas e orçamentos congelados, carecendo de possibilidades de ações que não àquelas planejadas previamente para períodos de média duração. Sendo assim, o fomento fornecido pelo PROAC 37/2024 foi crucial para execução do projeto “Arte no papel” e a salvaguarda desse rico acervo numa ilha cultural no interior paulista.

A Pinacoteca Municipal Miguel Dutra, inaugurada em 1969 em Piracicaba, celebrou 56 anos de história em agosto de 2025. O espaço abriga cerca de mil obras de arte em suportes variados e teve parte do seu acervo comprometida após transferência para o Engenho Cultural, em 2022. As obras de arte em papel representam cerca de 35% do acervo da instituição e devido seu suporte feito com fibras de celulose, demandam atenção especial à sua conservação visto sua alta vulnerabilidade a variações climáticas, umidade e ação de fungos e insetos.

Das quinze obras eleitas para participarem do projeto, contemplam os seguintes artistas: Maria Bonomi, Alex Flemming, Alex Cervený, Fayga Ostrower, Benedito Calixto, Renina Katz, Martins de Porangaba, Mira Schendel, Marcelo Grassman, Geraldo Nogueira e Hélio Siqueira, cujo nomes e legados permeiam ricamente a história da arte contemporânea brasileira.

Equipe Gala Art no processo de coleta da obra "Agreste" de Renina Katz – Fotógrafa: Cláudia Melo

Em maio de 2025, foi realizada a coleta das obras selecionadas com manuseio da equipe da Gala Art Installation junto com os laudos técnicos e embalagens com materiais adequados. As obras foram transportadas até dois ateliers de restauro, sendo 10 delas no Atelier de Restauro Flávia Santos e duas delas, sendo exclusivamente da artista Maria Bonomi, ao atelier de restauro das profissionais Priscila Alegre e Margot Crescent. As obras de Maria Bonomi, por possuírem dimensões grandes, uma tendo aproximadamente 160,0 x 280,0 cm, foram restauradas pelas três restauradoras participantes, compartilhando técnicas e trazendo segurança para os procedimentos que envolvem o manuseio das obras durante o procedimento de restauro em meio aquoso.

Restauro da obra "Estúdio das cores" de Maria Bonomi – Fotógrafa: Cláudia Melo

É importante ressaltar que todas as obras foram tratadas por profissionais especializadas e de acordo com as normas de ética de conservação e restauro de obras de arte definidas pelo Código de Ética do International Council of Museums (ICOM), pelas nor-

mas de ética do American Institute of Conservation (AIC) e, por fim, pelo “Código de Ética: um enfoque preliminar”, in: Boletim da Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais – ABRACOR, Ano VIII, N. 1 – Julho/1988, Rio de Janeiro/RJ.

Além das obras que foram restauradas em ateliês particulares, quatro obras de autoria de Alex Flemming permaneceram na Pinacoteca de Piracicaba, pois foram restauradas em dois eventos previamente propostos pelo projeto, sendo “Mergulhando no mundo do restauro” e “Vivência em restauro”. O primeiro evento, contou com um curso introdutório em conservação e restauro de obras de arte em suporte de papel, contando com o restauro de 3 das 4 obras de Alex Flemming selecionadas para o “Arte no papel”. O curso foi voltado exclusivamente para profissionais da Pinacoteca de Piracicaba com o objetivo de aproximar e refinar olhares acerca do acervo ao longo dos anos. As equipes de instituições museológicas, sobretudo instituições públicas e descentralizadas, carecem de equipes abastadas e especializadas, sendo comum encontrar equipes que contenham um ou dois funcionários responsáveis por todo trabalho técnico nos bastidores. Sendo assim, o curso “Mergulhando no mundo do restauro”, que também contou com uma palestra introdutória transmitida gratuitamente por plataforma de mídia social do projeto, intenciona na especialização daqueles que estão em contato com o acervo da Pinacoteca de Piracicaba diariamente. Já o evento “Vivência em restauro”, contou com o restauro ao vivo de uma obra de autoria de Alex Flemming no espaço educativo da Pinacoteca de Piracicaba. Diferente da primeira extroversão, a “Vivência em restauro” foi realizada no sábado dia 09 de agosto de 2025, voltado ao público aberto, capturando a atenção de visitantes espontâneos e sendo transmitido ao vivo por meio da plataforma de mídia social do projeto. O objetivo dessa segunda extroversão foi de trazer transparência e aguçar a curiosidade do público em geral ao demonstrar um trabalho técnico e especializado que é realizado por profissionais que atuam nos bastidores de uma instituição.

Barbara Freitas e Flávia Santos na ação formativa “Vivência em restauro” – Fotografia: Cláudia Melo



Outra preocupação latente no desenvolvimento do “Arte no Papel”, foi a adesão e desenvolvimentos de recursos acessíveis. Foi contratada uma empresa especializada em acessibilidade, Bitu Arte e Educação, que promoveu textos alternativos para divulgação

de conteúdo em mídias sociais, janela com legenda em libras em vídeos específicos, a formulação de legenda com tradução em braile e em letras em relevo e a fabricação e doação da primeira obra tátil que passará a fazer parte do acervo da Pinacoteca Municipal Miguel Dutra de Piracicaba. A obra tátil foi produzida a partir da obra "Estudio de cores" de Maria Bonomi e é acompanhada com base e legenda acessível. Além disso, a equipe do educativo da instituição receberá um curso gratuito com a equipe de acessibilidade do "Arte no papel" para conseguir explorar todos os recursos que a obra tátil oferece ao público.

Por se tratar de um projeto financiado por um fomento direto da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, o PROAC, entende-se a importância de informar ao grande público sobre todo o processo de trabalho, disseminando o desenvolvimento do projeto e reforçando a necessidade de projetos similares na salvaguarda e divulgação de bens patrimoniais públicos. Para desenvolver e gerenciar os conteúdos das redes sociais, a agência de social media, Vênus de Milo, desenvolveu e executou estratégias para apresentar os detalhes dos restauros das obras e das ações formativas no formato de pílulas de saber. Reforçando, assim, a premissa em manter a transparência do uso de verba pública, de difundir o trabalho técnico e de promover o cuidado coletivo de acervos através do envolvimento da sociedade. Além disso, foi contratada a assessoria de imprensa especializada em arte e cultura para prover a divulgação das principais ações do projeto: restauro, ações formativas e de acessibilidade e lançamento do catálogo digital.

O projeto "Arte no papel" encontra-se próximo a sua conclusão, sendo previsto a devolução das obras restauradas em outubro de 2025 e a publicação de um catálogo digital abordando os processos de criação e desenvolvimento do projeto em dezembro de 2025. O lançamento de uma publicação, ainda que virtual, cria uma oportunidade de compartilhar conhecimento sobre restauros de obras de arte em papel, além de estimular a pesquisa nos acervos descentralizados das metrópoles e promover a salvaguarda de acervo das artes visuais brasileiras fora de grandes centros urbanos.



Casa do Povo e suas bases sociais: uma instituição cultural in(ter)dependente



Diogo de Moraes Silva
Sesc São Paulo
diogodemoraes@gmail.com

RESUMO:

O texto a seguir elege a política institucional da Casa do Povo, centro cultural de gênese judaico-progressista situado na região central da cidade de São Paulo, para descrevê-la e analisá-la à luz de sua governança distribuída e de sua viabilização financeira pluralizada, com foco na gestão dos últimos 12 anos. Iniciada em 2013, ano de intensas agitações sociais no país, sua atual administração procura conferir contorno e consequência a forças político-culturais desafiadoras do *status quo*, seja do sistema político tradicional, seja da ação cultural convencional. Habitada por movimentos sociais, coletivos artísticos e associações de bairro hoje desbordantes da comunidade judaica, a instituição se entende como uma organização interdependente, sustentada por alianças construídas criteriosamente no sentido de garantir sua autonomia e atuação crítico-propositiva. As bases sociais que lhe dão esteio se implicam na operação compartilhada do equipamento por intermédio de uma variedade de instâncias participativas, da mesma forma que contribuem com o provimento de parte dos recursos necessários para o seu funcionamento. O método de abordagem aqui adotado combina interlocuções com atores locais e bibliografia gerada por eles próprios, a fim de distinguir as modalidades de envolvimento vigentes, sob a forma de uma tipologia que agrega mais de uma dezena de categorias. Conclui-se que a divisão de protagonismos, ali, se beneficia de um ecossistema capaz de aliar experimentalismo instituinte, descentralização das decisões, ancoragem territorial, vocação autonomista e sistema sociocrático. Isso permite que a Casa do Povo trabalhe não como polo de difusão cultural, mas enquanto entroncamento de formações e agenciamentos emergentes.

PALAVRAS-CHAVE:

Casa do Povo; Gestão compartilhada; Participação; Política institucional; Sociedade civil.



Aproximação introdutória com a Casa

Observar o panorama atual das instituições culturais brasileiras pela ótica da reinvenção de suas práticas, em um cenário de *ameaças* constantes e de diversas ordens, pressupõe enfocar, de um lado, seus desenhos de governança e, de outro, suas estratégias de viabilização financeira. É evidente que as diferentes naturezas e portes das organizações de cultura devem ser levadas em consideração, o que não invalida a chance de que uma logre aprender com a outra, independentemente de suas características distintas, no sentido de se influenciarem e, no limite, se fortalecerem mutuamente.

A descrição e análise ensaiadas, aqui, sobre os “modos de fazer” da Casa do Povo¹, no quesito de sua administração compartilhada, busca promover algo nessa direção, por entender que a experiência acumulada por essa instituição nos últimos 12 anos, marcados por sucessivas crises no país, representa um legado para a gestão cultural e traz contribuições para pensá-la em meio ao caos político promovido, sobretudo, mas não somente, por forças políticas de extrema direita, no Brasil e no mundo. Acreditamos que a evidenciação de tecnologias institucionais ousadas, insubmissas ao *status quo*, possa auxiliar no incremento da aquinhoadada “caixa de ferramentas” de que venham se valer as organizações culturais e seus profissionais, indistintamente.

Para começar, pontuamos que a Casa do Povo é uma instituição cultural ativa na cidade de São Paulo. Ao longo de sua existência de mais de sete décadas, enraizada no bairro central do Bom Retiro, a entidade se distingue por combinar, de maneira particularmente arguta, as noções correlatas de “cultura”, “política”, “participação”, “comunidade” e “memória”. Elas lastreiam seus eixos de atuação no presente, concebidos em conexão com o judaísmo secular-progressista e mediante vínculos com outros agrupamentos identificados com as esquerdas, no plural. Essa é uma casa habitada por movimentos sociais, coletivos de artistas e associações de bairro (SEROUSSI, 2025).

1

Cf. DRUWE, Ana; SEROUSSI, Benjamin (Org.). Casa do Povo: modos de fazer. São Paulo: Casa do Povo, 2025.

Na gestão da Casa do Povo em vigor a partir de 2013, ano de intensas agitações sociais no país, entra em cena uma política voltada a conferir institucionalidade a demandas extrainstitucionais e, assim, repropor aspectos da ação cultural – com ênfase na distribuição de protagonismos. Trata-se de disposição para acolher forças desafiadoras do sistema político tradicional e, também, desejanter de outras formas de partilha cultural e de negociação com a realidade, a começar pelo bairro onde sua sede está localizada. São cruciais para isso as assembleias e coletividades ali vigentes, assim como as comunidades de memória que permeiam sua história. A propósito disso, Laura Viana (2025, p. 284), membro de sua Equipe Técnica, afirma que esse é um lugar “de acolhida silenciosa de quem trama possibilidades para o mundo”.

Na presente intervenção, pretendemos chamar atenção e conferir consequência para o entendimento formulado por seus agentes (Direções Artística e de Operações, Equipe Técnica, Base Associativa e Povo da Casa) de que essa não é, em definitivo, uma instituição “independente”, mas sim *interdependente*, e que, nesse sentido, procura escolher criteriosamente as suas alianças; no limite, de que atores (pessoas e organizações) depender de fato. As indagações de Benjamin Seroussi (2025), seu diretor artístico, enunciam essa postura em chave programática: “Que tipo de economia pode funcionar para isso? De quem devemos depender? Em que formas de governança devemos nos basear?”.

Em um quadrante histórico marcado por instabilidades e tensões constantes, no qual as instituições de cultura se veem expostas a diferentes riscos (por exemplo, de falta de financiamento, de ataques baseados na moral tradicionalista, de precarização de seus quadros e de negligência com acervos), a Casa do Povo opta por uma governança em que suas bases sociais participam tanto da gestão do equipamento quanto do provimento parcial dos recursos que a permitem seguir funcionando. Eis um exemplo de organismo que mobiliza a sociedade civil (além de contar com mecanismos do Estado e contribuições da iniciativa privada) para responder propositivamente a um cenário de escalada de discursos e políticas obscurantistas.

Um parêntese: falo, nestas linhas, a partir de uma posição tripartida, enquanto pesquisador da área, integrante da Base Associativa e membro do Conselho Consultivo dessa instituição. Isso me faculta um tipo de revezamento propício à extroversão de características conceituais e procedimentais de uma atividade institucional a meu ver singular. É desse posto multifocal que derivo a compreensão de que o jeito de instituir coletivamente da Casa do Povo é essencial para resistir, com engenho e imaginação, à normalização do reacionarismo cultural e político, na medida em que apresenta *alternativas* para a esquerda institucionalizada e sua preocupante perda de capacidade de atuação nos territórios vulnerabilizados.

Estamos diante de um “experimento” dedicado a *inventar institucionalmente* com base em demandas represadas de setores da sociedade civil orientados por valores progressistas e agendas igualitárias. É por esse motivo que privilegiamos, neste escrito, o modo como a Casa do Povo cultiva relações estruturantes com as pessoas e grupos que a frequentam e dão corpo a sua existência atual, bem como as estratégias adotadas para a busca de sua sustentabilidade financeira. A própria formação da instituição, em meados do século XX, e seu funcionamento atual espelham esforços permanentes e descentralizados de segmentos civis engajados, que dão curso a suas práticas (sociais, políticas, artísticas, educacionais e de cuidados) naquele ambiente e a partir dele. Mais do que isso, falamos de “um lugar de fazer coisas juntos”, nas palavras do artista gráfico Tião Oliveira, figura representativa do local (DAVIÑA *et al.*, 2025, p. 324).

Cabe-nos, portanto, tentar encaminhar um relato que seja hábil em revelar as diversificadas *modalidades de envolvimento* ensejadas pela Casa do Povo, a fim de localizar as contribuições aportadas por essa organização civil para se (re)conceber as ações cultural e política, em geral, e a participação, em particular. Para detalhar suas maneiras de fomentar coletividades e de produzir o comum, nos valemos principalmente de conversas mantidas e sistematizadas com integrantes da instituição. Esses diálogos estruturados ocorreram no âmbito de um “programa público” tocado, por nossa iniciativa, junto ao círculo de Desenvolvimento Institucional (DI), entre dezembro de 2023 e julho de 2024, abrangendo reuniões preparatórias e encontros abertos aos Associados.

Chamado *A Casa se escuta*, o projeto refletia, em si mesmo, os acentos comunitário e proativo de sua base social, ao promover intercâmbios entre representantes da Equipe Técnica (além do DI, foram incluídos os círculos de Comunicação, Produção, Acervos e a Direção de Operações) e da Base Associativa. O objetivo era trazer à tona e, ademais, elaborar conjuntamente os modos de fazer e de usar dessa instituição devotada ao experimentalismo da gestão distribuída, decupando seu leque de astúcias organizacionais e testando formulações mais ou menos coincidentes a respeito de sua política e governança. Nessas rodas de conversa, foi possível detalhar e discutir, entre outros temas, os tipos de implicação dos indivíduos e agrupamentos na dinâmica da Casa.

Por conseguinte, houve ocasião de delinear uma tipologia que aglutina os participantes da vida institucional em função das especificidades de suas incidências em tal ecossistema. Além da Equipe Técnica e da Base Associativa, contam-se, aí, o Povo da Casa, os Conselhos (Deliberativo, Consultivo, Fiscal e de Acervos), o Colegiado, o Voluntariado, os Doadores do Programa de Apoio Recorrente, a Articulação Comunitária, os Coletivos em Residência Temporária, as Iniciativas Acolhidas pela Casa, os Vizinhos, a Velha Guarda e os Embaixadores. São essas as principais formações que perfazem a vasta base social que confere respaldo à Casa do Povo, ao mesmo tempo que dela recebe guarida.

Há, todavia, sobreposições entre tais tipificações, já que um mesmo participante pode desempenhar mais de um papel – como em nosso caso. O que esse leque de designações denota, em última instância, é uma relativização oportuna das divisões convencionais entre quem realiza e quem consome, entre quem propõe e quem recebe a chamada “programação cultural” – haja vista que, na Casa, todos os envolvidos são tidos como geradores de cultura e agenciadores da vida política.

O histórico da Casa e algumas hipóteses acerca de seu atual *modus operandi*

Criada entre os anos 1940 e 1950 por imigrantes judeus antifascistas, em sua maioria oriundos do Leste Europeu (do grupo étnico ashkenazi) e adeptos da ideologia comunista, a Casa do Povo é erigida como um “monumento vivo” em resposta à perseguição e ao extermínio de seis milhões de semitas na Shoa perpetrada pelo nazismo. O cerne de sua proposta reside na preservação e vivificação do universo cultural ídiche, com seu perfil essencialmente diaspórico (CYMBALISTA *et al.*, 2016, p. 142). Para isso, assume desde o começo um feitio polivalente, funcionando ao mesmo tempo como lugar de

memória, centro comunitário, espaço cultural, educacional e político. Daí reunir associações, iniciativas e atividades até aquela altura dispersas pelo Bom Retiro – distrito que desde 1920 acolheu a imigração judaica.

O principal calço para a criação da instituição encontra-se em uma conferência realizada na cidade de Paris, em 1937, organizada em virtude do antissemitismo em plena marcha na Europa, sobretudo na Alemanha, com o propósito de disseminar a cultura idiche por diferentes partes do mundo. Fazendo valer seu cosmopolitismo, comunidades judaicas foram instadas a formar uma frente internacional antifascista, com adesões inclusive na América do Sul e no Brasil. Como situam Ana Druwe e Benjamin Seroussi (2025, p. 139), integrantes do time mais recente da Casa do Povo, “as associações paulistanas que brotaram dessa chamada estão na base da criação da Casa em 1946”. Fez parte desse movimento internacionalista o estímulo à constituição de “casas do povo” em diversas cidades fora da Europa.

São exemplos de agremiações representativas do “alicerce” primordial da Casa em São Paulo o Coro Scheiffer, o Clube Infantojuvenil I. L. Peretz, as diversas trupes de teatro idiche e a Escola Scholem Aleichem (SEROUSSI, 2023, p. 18). Vê-se que o início variegado da matriz programática desse que hoje é identificado como um centro cultural constitui o DNA da organização e segue caracterizando-a fortemente, com a diferença decisiva de que, no ciclo corrente, essa diversificação de iniciativas abrange coletividades que extrapolam os contornos do judaísmo progressista, como ainda detalharemos.

Antes de nos concentrarmos na gestão pós-2013, foco do nosso interesse, há de se pontuar que os impulsos da vertente progressista da comunidade judaica local para levantar a Casa do Povo – o que incluiu doação do terreno na rua Três Rios por um de seus membros e cotização para a edificação do prédio, envolvendo muitas pessoas e famílias – perdem muito de sua força a partir do final dos anos 1970, inclusive em decorrência de rachas ocorridos já nos anos 1950 e 1960. Prematuras, essas cisões internas se deveram principalmente a desacordos irreconciliáveis sobre a pertinência, ou não, do sionismo e da correspondente formação do Estado de Israel, em 1948. Elas também refletiam posições incompatíveis diante da revelação, em 1956, dos crimes cometidos por Josef Stalin no longo período em que liderou a União Soviética.

A perda de força da Casa do Povo se deixa ver inclusive na dissolução gradual das associações que haviam sido essenciais para sua criação, ao que se somava a falta de renovação em sua administração. Também foram determinantes fatores como a evasão de boa parte da população judaica do Bom Retiro e o arrefecimento de dois processos políticos com expressivo poder de mobilização da esquerda: a ditadura militar brasileira e a Guerra Fria, ambas incitadoras do fulcro ideológico da instituição. A Casa, é necessário destacar, se assume como local de resistência nos anos de tirania do Estado brasileiro, particularmente por intermédio da Escola Sholem Aleichem (que funcionou de 1953 a 1981), de perfil politizado e construtivista, e do Teatro Artístico Israelita Brasileiro, o Taib, instalado no subsolo. Registre-se, para ilustrar, algumas das peças encenadas no local: *Ponto de partida* (1976), *Pequenos burgueses* (1977), *Murro em ponta de faca* (1978), *Tem marmelada no bananal* (1980) e *Bella Ciao* (1982) (CYTRINOWICZ, 2023).

Curiosamente, a ausência de inimigos declarados – após a abertura política nacional, em 1985, e a queda do Muro de Berlim, em 1989 – parecia fragilizar ainda mais a ca-

pacidade de agir da instituição. Sem antagonistas claros para se contrapor, com seus quadros remanescentes envelhecendo e com enormes dificuldades financeiras, a instituição dava claros sinais de anacronismo na alvorada do século XXI. Entretanto, é de sua enfraquecida raiz existencial que ressurge uma força de retomada surpreendente, com ex-alunas e ex-alunos da Escola Sholem Aleichem – no papel de uma comunidade de memória que atravessa a história da Casa – tomando para si a missão de refecundar a associação mantenedora, o Instituto Cultural Israelita Brasileiro (Icib), e, mais ainda, de reconfigurar e compor a direção da instituição, criando as condições necessárias para o florescimento de um novo, e pujante, momento de sua trajetória.

Entre 2011 e 2012, foram geradas as circunstâncias para a renovação da administração do equipamento, cujo aspecto era então de semiabandono. De um ano ao outro, o Teatro da Vertigem – avalizado pelo grupo recém-empossado na diretoria – fez uso do arruinado Taib como ponto de chegada de seu espetáculo itinerante *Bom Retiro 958 metros*, criação cênica concebida para o espaço público, resultante de uma experiência de imersão do grupo no bairro. O que se testemunha, na ocasião, é um coletivo artístico participando da revivescência paulatina do lugar, que naquela oportunidade dava seus primeiros (novos) passos. Tal uso pela companhia teatral prenuncia a atual forma de ocupação e ativação do edifício modernista projetado por Ernest Mange, inaugurado em 1953. Formado em engenharia na Escola Politécnica da USP, Mange, que estagiou com Rino Levi e Le Corbusier, concebera um prédio caracterizado, sobretudo, por plantas livres – de modo a proporcionar espaços desimpedidos de paredes e bastante versáteis.

Encorajando as movimentações das/dos estudantes de outrora do “Sholem”, hoje profissionais da cultura e da educação, contam-se duas políticas públicas balizadoras do trabalho com memórias traumáticas: a criação do Memorial da Resistência, em nível estadual, e a instauração da Comissão Nacional da Verdade, respectivamente em 2009 e 2011 (SEROUSSI, 2023, p. 18-19). Articulado a esse entendimento, o argumento com que trabalhamos aqui, base da conjectura compartilhada com a Equipe Técnica e a Base Associativa nos encontros d’*A Casa se escuta*, é de que o sopro para o efetivo revigoramento da Casa do Povo veio do ciclo de protestos de abrangência nacional, no emblemático 2013, alavancado pelo Movimento Passe Livre (MPL) contra o aumento nas tarifas do transporte público, que entraria para a história como as Jornadas de Junho.

É nesse ano que o curador franco-brasileiro Benjamin Seroussi se consolida como diretor artístico da Casa do Povo – depois de ter conhecido a instituição, em 2011, por intermédio de sua “guardiã” Hugueta Sendacz e, também, de haver se implicado como membro associado no processo de retomada protagonizado pelos antigos discentes da escola de vanguarda, em 2012. A ele coube proceder uma ampla reestruturação da Casa, “trazendo novos membros, atualizando o projeto artístico e político, conectando-a à cena artística local e aos movimentos sociais, arrecadando fundos, estruturando a governança e formando uma equipe” (SEROUSSI, 2025). É nesse bojo que são atraídos os coletivos que dão corpo à nova vida da instituição, agregados sob a égide de Povo da Casa.

Quanto à centralidade assumida pelas iniciativas coletivas na razão de ser dessa instituição de índole comunitária, devemos fazer jus ao papel paradigmático exercido por um grupo que perdurou aguerridamente no, por assim dizer, interregno esvaziado da Casa, procedendo a façanha de garantir os elos entre as diferentes gerações e entre as acidentadas fases do monumento vivo. Referimo-nos ao Coral Tradição, praticante da música ídiche, conduzido pela mencionada Hugueta, maestrina decana da chamada

Vela Guarda e verdadeira paladina daquele enclave. É lícito afirmar que o coro liderado por ela, herdeiro do Scheiffer, provê o *modelo ideal* para os coletivos que, multiplicando-se, participam da nova agência institucional, na década de 2010 em diante, em virtude de sua ênfase no fazer grupal, no espírito de resistência, no recurso à arte, na memória viva e numa língua e cultura não hegemônicas.

Uma vez que os movimentos autonomistas, a exemplo do MPL, se organizam na primeira década do novo milênio e eclodem de uma vez por todas na segunda, mostra-se plausível afirmar que eles exigiam mudanças que a esquerda institucionalizada não estava disposta a promover – do que fazia parte a cooptação de outros movimentos sociais pelo Partido dos Trabalhadores (PT), nos sucessivos mandatos presidenciais iniciados em 2003. Nas conversas d'A Casa se escuta, era frequente a menção aos movimentos de *ação direta*. Além do ato de pular a catraca e de obstruir o trânsito, arrolam-se como antecedentes da atual política da Casa do Povo as ocupações de edifícios ociosos e descumpridores de função social, as apropriações temporárias de colégios estaduais por estudantes secundaristas e os gestos autodemarcatórios de terras por populações indígenas. Sabe-se que a verve extrainstitucional dessas insurgências, *por não ter recebido a devida canalização pela esquerda no poder*, abriu espaço para eficazes capturas pela extrema direita.

Não obstante, a Casa, com seu poder de acolhimento e amplificação de forças dissidentes, tomou para si um quinhão daquela enorme “tarefa por cumprir”, ao ajudar a dar contorno, legibilidade e desdobramento a demandas que extrapolavam a institucionalidade fisiológica e abafadora dos antagonismos sociais – praticada pelo PT no período. Nossa hipótese de fundo é de que se trata de um projeto comprometido com o *agonismo*, voltado a tornar produtivos os conflitos inerentes à democracia, em lugar de tentar escamoteá-los. Não é fruto do acaso, aliás, que MPL, Ocupação 9 de Julho, Secundaristas de Luta e Aldeia Kalipety, por exemplo, mantenham intercâmbio com a Casa do Povo, inclusive fazendo uso de seus espaços. É útil registrar, para ficarmos com o caso do MPL, que o movimento se “instalara” no prédio da Três Rios, em 2014, após perder sua sede na rua Frei Caneca, onde compartilhava o teto com o movimento Tortura Nunca Mais (VIANA, 2025, p. 282).

É patente nesse trecho mais recente do percurso histórico da instituição, com sua ancoragem territorial e seu pulso conjuntural, que ela se abre para muito além do judaísmo laico-engajado, o que tudo indica representava uma condição para o seu “renascimento” e a consequente recuperação de relevância em um cenário cultural multifacetado como o da cidade de São Paulo. A (re)construção de uma base social robusta, além de plural, representava um pressuposto assentado na percepção de que a participação política e cultural é vital tanto para o processo democrático quanto para o vigor da própria Casa do Povo, com setores da sociedade civil organizando-se para enfrentar problemas da existência comum e, também, provendo o esteio necessário para a entidade.

Somado a isso, durante o extenso intervalo de sua hibernação, dos anos 1980 ao início da década de 2010, verifica-se no bairro uma significativa diversificação dos perfis migratórios que a ele acorrem. No que tange às línguas ali faladas, afora o português (nas diversas dicções), o ídiche, o hebraico e o grego, as ruas do apelidado “Bomra” passaram a repercutir cada vez mais o coreano, espanhol, guarani paraguaio, quéchua e francês. A polifonia desses idiomas está presente e ecoa nos andares generosos da permeável e hospitaleira “casa dos povos”.

É na colaboração com movimentos autonomistas e imigrações outras que a Casa atualiza sua missão fundante, de *lembrar agindo no presente*, solidarizando-se com atores em deslocamento – o que inclui pessoas em vulnerabilidade e em situação de rua, algumas delas *habitués* do local. Essas presenças, é preciso frisar, não são recobertas pelas posições convencionais de “visitantes” do centro cultural ou de “consumidores” de sua programação, visto que são atraídas para lá em virtude da oportunidade de se *envolverem* mediante outra lógica, em bases inéditas².

Nossa hipótese é de que a instituição logra magnetizar, mormente, quem esteja disposto a participar e colaborar com processos de *atenção mútua*, em que perdem sentido as divisões entre cultura e política. Exemplos disso são a Clínica Aberta de Psicanálise (promoção de saúde mental), Cesta Aberta (facilitação de alimentação no território), Flor de Kantuta (cooperação têxtil de tradição andina), Fundo FICA (viabilização de moradia social), MEXA (táticas artísticas em defesa da diversidade), Boxe Autônomo (fomento do esporte como direito) e Parquinho Gráfico (experimentação gráfica não normativa). Várias das frentes de ação coletiva – e essas são apenas algumas das que se experimentam por lá – dependem de pessoas voluntárias para sustentar seus propósitos.

Também como parte dessa hipótese, e enquanto aspecto ainda mais abrangente, apontamos que a Casa do Povo se desincumbe do estatuto estandardizado de “polo difusor da cultura”, em favor de um papel a nosso ver mais complexo e consequente, a saber, de um *entroncamento territorializado de forças político-culturais emergentes*.

Modalidades de participação na vida institucional

Essa comunidade aglutinada e dinamizada pela instituição, por não se restringir ao papel de usufrutuária de serviços e ofertas definidos de antemão pelas Direções e Equipe Técnica, exige que as diferentes posições-iniciativas de seus membros sejam expostas de forma igualmente alternativa do ponto de vista das categorias de participação. Primeiro, porém, devemos especificar a maneira como o edifício e sua lógica de utilização são concebidos pela gestão de que aqui nos ocupamos. Mostra-se útil jogar luz para a abordagem desautomatizada da questão, vocalizada nos seguintes termos por seu diretor artístico:

E se uma instituição [...] não estivesse presa a uma grade fixa (exposições, temporadas, oficinas etc.)? E se os horários pudessem se adaptar a cada projeto? E se pudessemos descentralizar a tomada de decisões a ponto de a instituição conseguir abrigar diferentes mundos (e não engolir o mundo inteiro)? (SEROUSSI, 2025)

É com base nessa natureza de indagação que a Casa do Povo se autoriza a priorizar os *projetos*, com o que cada um deles demanda e instaura no local, em detrimento de programas regulares. A aposta, nesse quesito, é de que seria possível *estruturar fazendo*, em lugar do fazer condicionado a uma estrutura preestabelecida, quando não enrijecida. Trata-se do que Seroussi chama de “fazer pensante”, em que os gestos se antepõem ao que pudesse já estar conceituado e convencionalizado, servindo de valor-vetor estruturante da atividade institucional (DRUWE; SEROUSSI, 2025, p. 8). Nisso, flagra-se a assunção do ato de instituir como algo vivo e inacabado, enquanto *verbo*. Por isso, a opção por manter as plantas livres, com os andares do prédio conservados vazios em suas

² Cf. SILVA, Diogo de Moraes. “Pessoas e grupos presentes na Casa do Povo: se não são ‘públicos’, então o que são?”. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 49, p. 123-145, 2025.

condições de possibilidade, deixando aflorar temporária e imprevisivelmente aquilo que os programas permanentes e seus compromissos prévios, não raro, acabam inibindo.

A permeabilidade ao que, a cada projeto, vai estruturando a instituição em tempo real encontra eco em sua própria governança. Se “suas portas abertas convidam quem a utiliza a *moldá-la*” (SEROUSSI, 2025, grifo nosso), então é chegada a hora de olharmos para a Casa pelo viés de sua gestão repartida. Antes, todavia, pontuamos que as “portas abertas” não se limitam ao acesso livre dos frequentadores nos dias e horários de funcionamento do equipamento. A abertura irrestrita se dá mediante atitude de acentuada cumplicidade, em que “entregamos a chave da nossa porta a todos os grupos e parceiros” (Ibid.). Se para estes esse é um aval para acessar o prédio a qualquer momento, conforme as necessidades, para a Casa ele é mais um dispositivo voltado a “descentralizar nossa operação e construir uma instituição baseada na confiança radical” (Ibid.).

Como se nota, o exercício de descentralização do poder, ali, pressupõe manobras distintas e concomitantes. Cabe descrever, agora, como a divisão de protagonismos se organiza na relação com os sujeitos e coletividades envolvidos. Para isso, vamos incursionar por uma tipologia cunhada no âmbito dessa organização civil, procurando discernir em cada um de seus tipos o núcleo das modalidades de participação na dinâmica de partilha cultural e agenciamento político ensejada pela Casa. Nosso propósito é detalhar os modos de implicação de quem colabora *espontaneamente* com a vida institucional, ou seja, daqueles que não mantêm vínculo de emprego com a organização.

A governança compartilhada da instituição passa, antes de tudo, por sua Base Associativa, formada por mais de uma centena de pessoas. Ela dá suporte à figura jurídica da instituição, uma associação cultural resultante de esforços conjugados de membros da sociedade civil mobilizada. Os Associados, entre os quais nos encontramos desde 2018, contribuem com mensalidades no valor mínimo de 80 reais (sendo que alguns membros contribuem com quantias mais expressivas, além de recorrerem a mecanismo de isenção fiscal), cuja soma integra parcela da receita da Casa do Povo. Diante disso, temos a chance de pormenorizar sua viabilidade financeira, tendo no radar que o orçamento anual gira em torno de 3 milhões de reais.

Mônica Esmanhoto (2023, p. 45), que exerceu a função de coordenadora do círculo de Desenvolvimento Institucional, esclarece que a entidade “tem uma estratégia de captação de múltiplas entradas”, o que ajuda a “diminuir os riscos no caso de desequilíbrio entre as fontes de recurso”. É sabido que a vulnerabilidade de qualquer empreendimento cultural de médio ou longo prazo reside na sujeição a uma única fonte de custeio. O modelo diversificado de financiamento, de rendas que se interligam na ponta, responde a algo ainda mais basilar no caso em questão, uma vez que, segundo Seroussi (2025), “cada fonte é uma aliança, moldando o que a instituição é e o que ela pode fazer, dizer e sonhar”. Logo, a busca por apoiadores não é feita a qualquer custo. Ao contrário, se baseia em critérios construídos com a devida prudência, pois que necessariamente gera “dependências” e estas não devem obliterar o compromisso político da Casa com o “pensamento crítico” (Ibid.).

Em ordem decrescente, estas são as fontes de financiamento de que a instituição tem se valido nos últimos anos: Lei Rouanet (tanto com Pessoas Jurídicas quanto com Pessoas Físicas), Editais ProAC, Apoio Direto, Eventos de Arrecadação, Aportes de Fundações Nacionais e Internacionais, Associados, Programa de Apoio Recorrente, Locação de Es-

paço, Contribuições do Povo da Casa e Nota Fiscal Paulista. Corroborando o princípio de que a Casa do Povo concebe sua ação de forma *interdependente* com a base social que lhe respalda, e de que o levantamento de fundos exige cuidados para a manutenção de sua autonomia, Esmanhoto (2023) defende que essa “rede de apoiadores e apoiadoras é, sobretudo, uma rede de afeto”; ela é formada por “pessoas que se engajam [conosco] por reconhecerem no nosso trabalho o seu valor cultural, político e social”.

A Base Associativa, com seus vínculos duradouros com a Casa, é emblemática dessa relação afetiva. O grupo é intergeracional, agrupando representantes de fases pregressas da instituição e gente que, como nós, a ela se juntou mais recentemente. Entendida como a formação mais imediatamente aderente a sua missão, de *lembrar agindo no presente*, a Associação tem ao menos 1/3 de seus integrantes ativos nos diversos projetos, além de assíduos nas assembleias e nos eventos de arrecadação de recursos.

Já os mais de 300 Doadores do Programa de Apoio Recorrente contribuem com valores e perenidades menores, e o fazem sem o mesmo grau de implicação dos Associados, formando um tipo de envoltório de auxílio. Esmanhoto explica que os participantes desse programa mantêm “uma relação mais casual” com a Casa, e “fazem contribuições financeiras mensais em valores à sua escolha”, além de não contraírem “compromissos estatutários” (Ibid.). Já os Associados “têm influência na governança” da organização, ao passo que “participam das assembleias – nas quais têm direito a voto –, podem se candidatar a cargos de conselho e fazem contribuições financeiras previstas pelo estatuto social” (Ibid.).

É principalmente na Associação que se encontram os representantes da Velha Guarda, que com frequência lembram as gerações mais novas das fases anteriores da Casa do Povo, na busca por fomentar elos com as origens e etapas históricas da entidade – que aqui repassamos apenas de modo esquemático. É também da Base Associativa, mas sem distinção geracional, que advém uma boa parte dos Embaixadores desse entroncamento paulistano, assim designados por assumirem voluntariamente o papel de divulgadores da ação político-cultural ali desenvolvida, em situações mais e menos formais, dentro e fora do país, fazendo circular seus saberes e tecnologias instituintes – por entendê-los como benéficos para o aprofundamento do processo democrático. Este texto, aliás, resulta da predisposição “embaixadora” de seu autor.

Como formação movida por relações de confiança e afeto, além de estar oficialmente ligada à instituição (os Associados têm contrato firmado com o Icib), a Base Associativa dá sustentação à *arquitetura de envolvimento* que caracteriza a instituição em sua operatividade coletiva. Ela serve, também, como contraparte “institucional” para outra congregação equivalentemente determinante no funcionamento do local, contudo, mais dinâmica e menos formalizada, que é o Povo da Casa. Mais de 20 coletivos a habitam, hoje, nessa modalidade, dando curso a práticas plurais, como a dança contemporânea, yoga para todes, comunicação não violenta, canção coreana, jornalismo de quebrada, xadrez, ativismo antirracista, roda de mulheres, pensamento judaico, produção de sabão artesanal, justiça não punitiva, cozinha comunitária, teatro esquizo, tradução literária, mutirão para tratamento de acervo e textilidade boliviana, afora aquelas mencionadas anteriormente.

Essa comunidade expandida – modulada em suas especificidades internas – se corresponsabiliza pela utilização do edifício e pelos cuidados requeridos pelos espaços (e

tempos) compartilhados, tomando parte nas deliberações sobre os acordos desenhados para uma melhor convivência, além de integrar a programação de eventos da Casa com atividades abertas ao público. Nas antípodas de um centro cultural convencional, ali, as regras gerais destinadas a visitantes abstratos dão lugar a *combinados pactuados entre uma ampla comunidade*. Acrescente-se que ao Povo da Casa se somam, ainda, alguns Coletivos Residentes – ali recebidos temporariamente em virtude de seu potencial de agregar contribuições ao ecossistema vigente, o que se aplica igualmente às Iniciativas Acolhidas pela Casa, essas, no entanto, mais fugazes.

Essa dinâmica dá pistas concretas de como a instituição promove um ambiente em que os participantes se percebem como seus *fazedores*, na medida em que influem no *modus operandi* do local por diferentes meios. Isso, é evidente, não ocorre sem equívocos e divergências. Como dito no início a respeito do agonismo, trata-se de aceitar as tensões e de trabalhá-las com diligência, produtivamente. Tanto é que, no percurso da atual gestão distribuída, constata-se a necessidade de implementação de um fórum moderador periódico entre as diferentes esferas, chamado Colegiado. A criação dessa instância converge para o propósito-chave de repartir responsabilidades e descentralizar decisões, quando “os grupos elegem representantes que se reúnem com os membros da equipe para discutir como o espaço deve ser usado” e, além do mais, para debater a problemática de “como compartilhar os recursos” (SEROUSSI, 2025).

As assembleias do Colegiado servem, inclusive, para lidar com conflitos surgidos no cotidiano de convivência, a fim de encaminhar as discrepâncias na direção do bem comum. Exemplo disso é o informativo “Acordos da Casa do Povo”, escrito e consensuado no contexto do Colegiado. Distribuído por alguns pontos do prédio, principalmente em lugares de parada (como nas cabines dos banheiros), o conjunto conciso de parâmetros permite o reconhecimento, por todos os frequentadores, dos princípios orientadores da filosofia institucional. “Na Casa do Povo, ninguém presta serviço para ninguém”, esta é uma das balizas a reforçar o caráter autonomista de sua comunidade – que tem no *fazer junto* o código-guia da experiência que não distingue quem propõe de quem executa.

Por outro lado, a governança da Casa também exige esferas consultivas e decisórias constituídas por quem não se encontra, necessariamente, presente em seu dia a dia de funcionamento. Estamos falando dos Conselhos, em sua quadripartição Deliberativa, Consultiva, Fiscal e de Acervos. Agregando algo em torno de 30 pessoas, eles têm propósitos definidos e incorporam membros tanto da Base Associativa e do Povo da Casa quanto nomes ligados a outras organizações com missões convergentes com a da instituição – ainda que um mesmo conselheiro ou conselheira possa acumular essas duas ou até três pertencas. Integram os Conselhos quadros do Instituto Ibirapitanga, Fundação Bienal, Sesc São Paulo, Universidade de São Paulo (USP), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Instituto Moreira Salles (IMS), Companhia das Letras, Escola Vera Cruz, Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas (FGV Direito SP), Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), entre outros.

Ao Conselho Deliberativo compete decidir sobre as estratégias institucionais relacionadas à sua sustentabilidade organizacional e financeira, assim como formular os posicionamentos públicos da organização. O Consultivo, de que passamos a fazer parte em 2022, acompanha periodicamente os planos e resultados do trabalho, colaborando na discussão de temas da política da instituição, em alguns casos, por intermédio da formação de Grupos de Trabalho. O Fiscal, de sua parte, é responsável por verificar as contas (com

base no relatório contábil elaborado por auditoria independente), propondo ajustes de rota quando necessário. Ainda incipiente, o Conselho de Acervos se encontra em fase de consolidação, com vistas a contribuir com a criação de uma política interna nessa área.

A interdependência de que se nutre a Casa do Povo – tornada realidade pelos grupos de pessoas que dedicam tempo, energia e recursos para a efetivação de seus processos instituintes – se reflete também nas composições que dão corpo ao Voluntariado. As atuações desse segmento se distribuem entre os círculos operacionalizados pela Equipe Técnica e as ações mobilizadas pelo Povo da Casa. Trazemos para cá, a título de evocação, um exemplo de cada caso. Quanto ao primeiro, anotamos que uma parcela do esforço de tratamento da massa documental sob responsabilidade direta do círculo de Acervos vem sendo envidada por Voluntários envolvidos com o Mutirão Oficina. Já no escopo dos coletivos, a Cesta Aberta e sua ação alimentar e educativa junto aos habitantes do território dependem da disposição facultativa de quem entende o direito à alimentação saudável e regular como uma frente de militância sociopolítica.

A última iniciativa aludida nos leva a assinalar mais uma modalidade de engajamento na Casa do Povo, e a partir dela: a Articulação Comunitária. Como já dito, o enraizamento no Bom Retiro e a interação com suas dinâmicas representa uma característica distintiva da instituição. Ela se intensifica a partir do período de isolamento social exigido pela pandemia transcorrida de 2020 a 2022, quando a Casa, na contramão dos espaços culturais que cerravam suas portas e migravam para o ambiente virtual, decide abrir-se *ainda mais* ao bairro, acolhendo e ajudando seus Vizinhos (com pessoas em situação de rua incluídas nessa categoria) a atravessarem a calamidade. É nesse contexto que surge a Cesta Aberta, para atender moradores do entorno, ao que se somou a iniciativa de um grupo de mulheres bolivianas de confeccionar e distribuir máscaras de tecido.

Como ressalva Seroussi (2025), o vínculo com o território não é algo simples, tampouco automático: “o bairro não espera por você na esquina”. Com essa imagem sugestiva, o diretor artístico quer dizer que a conexão local demanda “construção constante”, e que o contato mantido com seus residentes, associações, comerciantes, igrejas etc. “não [se dá] sem atrito” (Ibid.). A proatividade da Casa junto a sua vizinhança requer ao menos três disposições complementares entre si: entender “suas singularidades”, semear “relações de mão dupla” e praticar a “escuta ativa” (Ibid.).

Tais premissas avalizam o fato (autoafirmado) de que “a instituição ouve genuinamente o que as pessoas desejam e tenta responder a isso a partir de sua própria identidade” (Ibid.). Além da distribuição alimentar e do agrupamento solidário de mulheres migrantes, isso tem significado o apoio a várias outras iniciativas locais e, também, a organização de balcões informativos para facilitar o acesso a direitos civis básicos. Daí a compreensão, nada estanque, de que “a instituição e a comunidade se constroem mutuamente” (Ibid.).

A interação com os Vizinhos é diversa, às vezes espontânea, e tem a *hospitalidade* como princípio orientador. Este se evidencia, por exemplo, pelas portas abertas, pela receptividade da Equipe, pela oferta de água filtrada, pelo acesso livre aos sanitários, pela disponibilidade de mobiliário, tomadas e Wi-Fi e, ainda, pela oferta gratuita de pó de café para consumo de quem quiser prepará-lo e deixá-lo disponível a outras pessoas na garrafa térmica que compõe o enxoval. É na Metacozinha, situada em frente à entrada e de uso compartilhado, que muitas aproximações são alimentadas.

Repensada a tipologia representativa das modalidades de participação na vida do centro cultural, especulamos que a Casa do Povo vigora enquanto um protótipo de como sua(s) comunidade(s) deseja(m) que o mundo funcione politicamente, numa espécie de pragmatismo utópico experimentado em ato. A propósito de sua escala, Seroussi (2025) pondera que “uma utopia realizável não se mede pelo impacto global, mas pela transformação local”. Conceber a instituição como *forma organizacional de viver junto*, permite-nos ver que “ela começa necessariamente pequena: com grupos capazes de se comunicar; compartilhar valores, vocabulários e ferramentas; e conviver no cotidiano”. A leitura que procedemos, até aqui, acerca de como isso se processa indica que a Casa tem um tanto a ensinar a outros equipamentos culturais, nos quesitos da governança distribuída, da ancoragem territorial e do cultivo de alianças.

Últimas considerações sobre como sustentar a interdependência

Vamos concluindo nosso intento de demonstrar como as pessoas, grupos e organizações envolvidos com a Casa do Povo não somente influem em sua governança, como também fornecem o lastro de uma *existência institucional interdependente* – suscetível a sua base social, a seu território, a sua vizinhança, a seus financiadores. Nesse enlace de vínculos, evidencia-se o cerne da contribuição dessa entidade para pensarmos, tanto quanto as formas partilhadas de engajamento na moldagem da Casa, o próprio modelo de gestão que as torna factíveis, e os elos que fazem essa matriz sustentável da perspectiva dos recursos necessários para sua continuidade no tempo.

Precisamos demarcar, para finalizar, que a *sociocracia* é o marco instituinte invocado pela comunidade da Casa do Povo, a começar pelas Direções Artística e de Operações – esta desempenhada por Marcela Amaral e aquela por Benjamin Seroussi. Vale sintetizar, quanto a isso, que se trata de um sistema governamental promotor da *democracia participativa*, em que as escolhas são feitas, e as medidas práticas adotadas, levando-se em consideração as opiniões e esforços dos integrantes da sociedade em questão – não limitados, portanto, aos postos de votante e plateia. A soberania do povo, na sociocracia, é *praticada coletivamente*, e não apenas por agentes eleitos, como no caso da variante representativa. Advém disso a diferença da Casa do Povo em comparação com a cultura política da esquerda institucionalizada e hegemonizada pelo PT, que esteve aquém das demandas sociais emergidas em 2013.

Participação, em contrapartida, não significa abdicação de qualquer forma de hierarquia. Pode-se observar isso no cotidiano de operação da Casa, cuja governança sociocrática alterna e combina dinâmicas organizativas horizontais e verticais. Isso se dá por intermédio de círculos que interagem em fluxos complexos, de tomadas de decisão em estratos diversos e com diferentes alcances, o que nos possibilita relativizar a dicotomia “autonomia *versus* hierarquia”. Também os papéis dos envolvidos não são equivalentes, assim como suas responsabilidades, haja vista que os processos desencadeados pelos círculos dependem de instâncias com poderes distintos. Há que se moderar e encaminhar questões em diferentes níveis, conforme atribuições que não se confundem.

É mediante uma estrutura flexível, *nem completamente estabelecida e nem completamente inexistente*, que os agentes apresentados nas seções anteriores por meio de tipos

encontram espaços promissores de participação, com incidências, recorrências e efeitos variados, a depender de suas iniciativas e, também, de sua capacidade de articulação e convencimento – essência da atividade política. Portanto, a reciprocidade é um expediente a ser priorizado por todos aqueles que se albergam sob o teto da “Casa da Três Rios”. Ou seria da *terceira margem do rio*?

Sustentar isso no cotidiano, ao longo de anos e em meio a não poucas crises e riscos, requer compreensão aguda do que seja a vida sociopolítica guiada pelo preceito da cooperação. A definição de Seroussi a esse respeito é irretocável e serve de desfecho para nossa reflexão:

Não existe um espaço verdadeiramente independente – e nem deveria existir. Queremos depender de um contexto que ajudamos a criar. Queremos interdependência com outras iniciativas. Na ausência de grandes estratégias, a construção de autonomia exige que escolhamos cuidadosamente as nossas dependências. (SEROUSSI, 2025)

Referências

CYMBALISTA, Renato; LORENZI, Mariana; SEROUSSI, Benjamin (Org.). **Quão polonês você se sente hoje?**: percursos e desvios poloneses em São Paulo. São Paulo: Narrativa Um, 2016.

CYTRINOWICZ, Roney (Org.). **TAIB: uma história do teatro**. São Paulo: Narrativa Um/ Instituto Cultural Israelita Brasileiro, 2023.

DAVIÑA, Laura; GASPAR, Lucas; MIRANDA, Nathê; OLIVEIRA, Tião. “Parquinho Gráfico”. In: DRUWE, Ana; SEROUSSI, Benjamin (Org.). **Casa do Povo: modos de fazer**. São Paulo: Casa do Povo, 2025. p. 322-328.

DRUWE, Ana; SEROUSSI, Benjamin (Org.). **Casa do Povo: modos de fazer**. São Paulo: Casa do Povo, 2025.

ESMANHOTO, Mônica Novaes (Org.). **Relatório de atividades 2023 da Casa do Povo. São Paulo: Casa do Povo, 2023**. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2024/08/casadopovo_relatorio-atividades_2024_baixa.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2025.

SEROUSSI, Benjamin. **“A Lexicon for an Art Institution”**. **E-flux**, Nova York: 24 jul. 2025. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/architecture/interdependence/6782942/a-lexicon-for-an-art-institution>>. Acesso em: 25 ago. 2025.

SEROUSSI, Benjamin. **“Nas fundações da Casa do Povo”**. In: CYTRINOWICZ, Roney (org.). **TAIB: uma história do teatro**. São Paulo: Narrativa Um/ Instituto Cultural Israelita Brasileiro, 2023. p. 11-22.

SILVA, Diogo de Moraes. **“Pessoas e grupos presentes na Casa do Povo: se não são ‘públicos’, então o que são?”**. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 49, p. 123-145, 2025. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/65918>>. Acesso em: 1 set. 2025.

VIANA, Laura. **“Movimento Passe Livre”**. In: DRUWE, Ana; SEROUSSI, Benjamin (Org.). **Casa do Povo: modos de fazer**. São Paulo: Casa do Povo, 2025. p. 282-284.



Desafios da Documentação e Implicações da Arte Digital no Acervo do MAC USP a partir de Obras de Giselle Beiguelman



Gisele Bento Fernandes

Mestranda em Estética e História da Arte
Universidade de São Paulo - PGHEA USP

RESUMO:

Entendendo que a arte digital, configura-se como uma manifestação artística representativa da contemporaneidade mais atual, o presente trabalho pretende fazer uma apresentação sobre implicações da entrada, em 2015, no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), de um conjunto de obras digitais da artista Giselle Beiguelman. Pensar essas obras no âmbito do museu, para analisar o contexto de entrada, a documentação, e implicações de exibição de arte digital mostra-se relevante, uma vez que a artista é também pesquisadora, trabalha com arte digital há décadas e o museu, desde sua fundação, é reconhecido como uma instituição pioneira no colecionismo de obras de arte experimentais com uso de novas mídias. A reflexão aqui apresentada faz parte de pesquisa de mestrado em andamento.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte digital; documentação; Giselle Beiguelman; MAC USP.

ABSTRACT

Understanding that digital art is a representative artistic expression of the most current contemporary world, this paper aims to present the implications of the 2015 entry into the collection of the Museum of Contemporary Art of São Paulo (MAC USP) of a set of digital works by artist Giselle Beiguelman. Considering these works within the scope of the museum, to analyze the context of entry, documentation, and implications of exhibiting digital art, is relevant, since the artist is also a researcher and has worked with digital art for decades. Since its founding, the museum has been recognized as a pioneering institution in the collection of experimental works of art using new media. The reflection presented here is part of ongoing master's research.

KEYWORDS:

Digital art; documentation; Giselle Beiguelman; MAC USP



Introdução

A emergência da arte digital como campo consolidado de produção e reflexão estética e teórica tem transformado profundamente o modo como se pensa a materialidade, o tempo e a preservação de obras em mídias digitais. O presente artigo apresenta o conjunto de obras da artista Giselle Beiguelman doadas ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) em 2015, com foco nas implicações institucionais e nos desafios de sua documentação e preservação.

Pesquisar a arte digital tem se mostrado um campo de estudos desafiador, uma vez que está diretamente relacionada às questões contemporâneas da sociedade em rede, hiperconectada, imersa nas mídias sociais e, mais atualmente, vinculado ao uso crescente de inteligência artificial, como é o caso de Beiguelman, artista estudada.

Sua arte nato digital não apenas utiliza tecnologias como meio, mas as tematiza como parte de sua própria poética. Essa condição a torna vulnerável às rápidas transformações tecnológicas e às sucessivas obsolescências de hardware, software e formatos de exibição. O contexto institucional, portanto, é convocado a repensar seus métodos tradicionais de registro e conservação.

Ao deslocar sua materialidade para o campo do código, da interface e da experiência, a arte digital redefine o estatuto da obra de arte. Como observa Christiane Paul (2023), a instabilidade da arte digital é constitutiva e não acidental, o que implica uma revisão dos paradigmas tradicionais de conservação e curadoria. Por vezes, a imaterialidade da existência da arte digital é algo que pode beirar o volátil, e muitas vezes pode existir simultaneamente em múltiplas instâncias: como código, como interface, como performance de visualização, como experiência. Algumas instituições de arte contemporânea têm se debruçado sobre esse desafio. Autores como Annet Dekker (2018) defende que a documentação de obras digitais não pode ser entendida apenas como registro técnico, mas como parte integrante da própria obra. Isso traz uma perspectiva de que um mu-

seu de arte contemporânea precisa assumir uma postura ativa, estabelecendo relações colaborativas com os artistas, programadores e curadores para garantir a sobrevivência da obra no tempo.

O caso do conjunto de obras da artista Giselle Beiguelman é paradigmático porque reúne duas dimensões complementares: a da artista, que é também pesquisadora, atuando de modo pioneiro no campo da arte digital com mídias inovadoras desde o final dos anos 1990 e a da instituição de arte contemporânea que é implicada com a necessidade de refletir sobre suas práticas de acervo, documentação e exibição de obras em mídias instáveis, sujeitas à obsolescência tecnológica, sempre sob o risco do "desaparecimento".

Giselle Beiguelman (São Paulo, 1962) é uma das pioneiras da *net art* no Brasil. Doutora em História Social pela USP e livre docente, coordena um grupo de pesquisa intitulado "Acervos Digitais e Pesquisa: arte, arquitetura, design e tecnologia".

Em sua trajetória profissional, trabalhou no Departamento de Patrimônio Histórico da antiga Eletropaulo e saiu de lá em 1995 para integrar a primeira equipe do UOL, que foi o primeiro portal de conteúdo online do Brasil, lançado em 1996, no momento de ampliação do acesso à internet. A partir do final dos anos 90, Beiguelman começa a fazer experimentações entre linguagem, leitura e tecnologia, em um movimento de explorar as inovações tecnológicas, refletindo sobre seus usos, nas relações com a arte. Vale ressaltar que ela não possui formação em tecnologia e a sua pesquisa artística tem como base a exploração do computador, das linguagens de mídias e suas potencialidades.

Sua produção insere-se no contexto da *net art* dos anos 1990 e 2000, movimento que, segundo Kholeif (2023), marcou a transição da arte de rede como experimentação estética para a crítica das condições da própria internet. As obras de Beiguelman problematizam os modos de leitura, a estética, e a própria temporalidade da internet e das mídias digitais.

Suas referências estéticas, passam principalmente pela prosa de Ernest Hemingway, pela poesia concreta de Augusto de Campos, por Jenny Holzer, pela literatura de Jorge Luis Borges e pela reflexão sobre a política das imagens e a cultura digital em rede, bem como sobre a memória e o esquecimento. Atualmente, suas produções se relacionam com inteligência artificial.

O conjunto de obras de Beiguelman no acervo do MAC USP

Com uma trajetória de vasta produção artística, de atuação acadêmica, pesquisa e publicações, em 2015, a artista doa um conjunto de obras nato digitais, ou seja, obras que são concebidas e feitas com base no digital, ao MAC USP, composto de: 5 websites, 1 arquivo eletrônico de extensão pdf e 1 vídeo digital.

É importante dizer que esse conjunto de obras marca a inauguração do colecionismo de *net art* na instituição e reforça a postura pioneira do museu com relação a obras em mídias experimentais. Sendo entendida como net arte, aquela feita na internet e para a internet.

Faço abaixo uma breve apresentação das obras que constituem esse conjunto, abaixo organizadas na ordem cronológica de produção. Essas obras estão hospedadas no site da artista (www.desvirtual.com) e podem ser acessadas, porém somente em certa medida, pois algumas não funcionam mais em sua integridade devido a questões de obsolescência tecnológica. As informações sobre cada uma delas foi retirada do mesmo site da artista.

1 - The Book After the Book, 1999:

- Website;
- Primeiro trabalho de arte da artista, criado durante a *web 1.0*;
- Inspirado em Borges, reflete sobre o livro e a leitura na era digital, com navegação labiríntica que impede o retorno à página anterior.

2 - Wop Art, 2001:

- Website;
- Composto por uma série de poemas ópticos, o trabalho aborda questões sobre percepção, leitura e visualidade em contextos móveis;
- Foi concebido para os antigos celulares WAP;
- Segundo a artista, a principal questão da obra é: "como lidar com uma forma de arte concebida para ser vivenciada em momentos intermediários, enquanto se faz outras coisas?" (Beiguelman).

3 - Recycled, 2001–2002:

- Website;
- Definido pela artista como "um produto e artefato da cultura de segunda mão" (Beiguelman);
- Propõe a ideia de um site reciclado, sem páginas originais;
- A página muda de linha a cada vez que o visitante retorna.

4 - Ceci n'est pas un Nike 2001–2002:

- Website;
- Comissionado para a 25ª Bienal de Arte de São Paulo, dentro da mostra *Iconografias Metropolitanas*, na sessão de Net Art Na Rede, com curadoria de Christine Mello;
- O trabalho revisita e atualiza o debate sobre a imagem iniciado por Magritte em "A traição das imagens" (1929), posteriormente teorizado por Foucault.

5 - O Livro Depois do Livro 2003:

- Arquivo eletrônico com extensão pdf;
- Pode ser compreendido como um livro digital, disponível para download no site da artista e do museu;
- Produzido cerca de uma década após "*The Book After the Book*", a obra complementa a reflexão sobre o trabalho anterior da artista.

6 - Cinema Lascado (Minhocão), 2010:

- Vídeo digital;
- Vídeo-instalação em dois canais, com duas projeções sobrepostas, apresentando imagens diferentes em simultaneidade;
- A sequência de imagens desconstrói a percepção do espaço e o reconstrói a partir de um ruído visual;
- Reinterpreta a noção surrealista de "beleza convulsiva" (Beiguelman), associando-a à estética do glitch, característica da *Glitch Art*, que explora falhas técnicas como recurso poético.

7 - I Love Your GIF, 2013:

- Webapp criado a partir de GIFs animados, inspirado na cultura da primeira onda da Net Art e nas ferramentas de zoom;
- Combina elementos low tech com conectividade Wi-Fi e mobilidade;
- Segundo a artista, a obra "remixa o passado e o futuro da internet em um delírio em preto e branco", explorando "visualizações inesperadas que se obtêm ao 'assistir com as mãos'".

Com a decisão de pesquisar sobre essas obras no acervo do MAC, solicitei ao departamento de acervo a lista de obras de Beiguelman e não obstante o conjunto ser considerado constituído por sete obras digitais doadas, no registro do acervo constava a existência de 29 objetos catalogados sob o nome da artista.

Essa quantidade causou uma certa estranheza e confusão a respeito do que de fato seriam as obras, pois não havia uma explicação clara na documentação oficial de catalogação do acervo, além do número de tombo, ficha técnica e umas poucas observações que não elucidavam muita a respeito.

Além das obras acima mencionadas havia na lista do acervo:

- 15 imagens digitais com extensão jpg intituladas "I love your GIF", 2013;
- 6 impressões em cores sobre papel intituladas "Cinema Lascado", 2010, com uma observação de que a artista havia entregado o arquivo digital para ser impresso pelo museu, de acordo com parâmetros a serem determinados por ela;
- A obra Cinema Lascado foi catalogada com os dois vídeos separados e não dava para saber se eram duas obras ou uma só, não constando nenhuma informação adicional.

Todos esses objetos catalogados geraram muitas dúvidas:

- Como entender a existência de um total de 29 objetos catalogados em oposição ao entendimento de um conjunto composto por 7 obras?
- O que são essas imagens? Podem ser ativadas/exibidas independentemente? Seriam obras derivadas?
- Como entender esses 29 objetos dentro do acervo do museu?
- Há alguma documentação complementar sobre as obras?
- Há observações ou diretrizes da artista sobre elas?

Essas perguntas levaram à busca da documentação a respeito do conjunto. Há no registro do acervo a troca de e-mails entre as pessoas responsáveis na instituição e a artista com a conversa sobre a doação. Havia também um CD com o registro de uma conversa da artista com os profissionais do museu sobre as obras e algumas dúvidas sobre elas. No entanto, esse material não se mostrou suficiente para elucidar os questionamentos. O que pode ser concluído, inicialmente, é que, de fato, foram doadas pela artista ao museu, 7 obras, as aqui citadas e juntamente com elas, imagens de algumas obras.

A ausência de descrições técnicas detalhadas (linguagens de programação, dependências de software, formatos de arquivo) compromete a reativação futura das obras. Além disso, o registro de múltiplos arquivos de imagens como objetos independentes criou uma sobreposição confusa que não permitia distinguir entre obra, derivado e documentação.

Essas lacunas levam ainda a mais duas questões, entendidas na pesquisa como centrais: Como está a obra digital no contexto do acervo e catalogação? De que modo a documentação pode garantir a continuidade da existência da obra e de sua exibição?

O desencontro entre a materialidade documental e a conceitualidade artística da obra expõe um problema recorrente: o descompasso entre os sistemas de catalogação tradicionais e as especificidades da arte digital.

O desafio da preservação da arte digital não é exclusividade desse museu, é algo compartilhado por diferentes instituições e tem se constituído um campo de pesquisa e estudos de casos, para buscar reflexões e práticas que de alguma forma possam dar conta dessas obras nos acervos. Esse desafio, na perspectiva de um acervo vivo, traz consigo a possibilidade de pesquisa e novos entendimentos a respeito das relações entre documentação, preservação e ativação das obras.

Autores como Anderson (2013) e Dekker & Giannachi (2023) sugerem que a documentação deve ser entendida como campo de mediação e não apenas registro, mas também tradução e atualização da obra em novos contextos.

Em uma reflexão sobre acervo e catalogação, Magalhães (2014, p. 38) afirma:

“Não se trata apenas de incorporar novos termos de descrição que dão conta das práticas contemporâneas, por exemplo, mas de reformatar campos, renomeá-los, rediscutir noções aparentemente consolidadas de autoria e técnica, ou ainda, refletir sobre os itens a priorizar na apresentação da informação”.

A presença no acervo dessas obras, que rapidamente enfrentam o desafio da obsolescência tecnológica, como navegadores descontinuados, links quebrados, scripts incompatíveis, reforça a urgência de se pensar as formas de catalogação, documentação, e estratégias de preservação da arte digital. Dekker (2014), afirma que os museus devem considerar “a natureza variável e efêmera das obras, que é característica da arte em novas mídias”. Seria importante, por exemplo, na catalogação haver mais informações sobre a parte técnica, como as linguagens de programação utilizadas.

A preservação de arte digital precisa considerar abordagens híbridas que conciliem aspectos técnicos e poéticos. Algumas estratégias têm sido colocadas ao se lidar com obras digitais, como emulação, migração e documentação. Entre elas, a documenta-

ção se apresenta como método transversal, capaz de preservar a lógica conceitual da obra mesmo quando sua forma técnica se torna obsoleta. Ainda segundo Dekker (2014): "Muitas práticas de arte em rede lidam com abordagens e contextos de criação múltiplos e pouco definidos", sem parâmetros ou informações suficientes, o que para a documentação institucional pode ser também um desafio e nesse sentido, a autora reforça que "um entendimento mais aprofundado dos comportamentos e métodos de criação geralmente utilizados por artistas de novas mídias deverá ampliar a discussão relativa aos desafios de colecionar e conservar". Em entrevista, a artista, quando questionada sobre quais poderiam ser as estratégias de preservação, aponta que guardar o código da obra pode ser uma forma.

Entretanto, ainda que a própria artista também assuma que é necessário aceitar lidar com as perdas, pois no caso de arte e tecnologia, elas são inevitáveis, a presença da obra em um acervo de museu pode carregar a memória da mesma, por meio de sua documentação.

Para pensar uma documentação possível para auxiliar no entendimento, preservação e exibição de arte digital, trago como referência a citação de Anderson (2013, p.19):

"Outro tipo de registro de artistas reside na área cinzenta entre objeto de arte e arquivos e inclui materiais de estudo, esboços, desenhos de projeto e documentação visual de peças sensíveis ao tempo, os quais podem ter a função de substituição quando a obra original não existe mais (como o registro em vídeo de uma performance)".

Dessa forma, considerar o registro do artista sobre questões da obra parece ser de suma importância no momento de entrada no acervo, juntamente com o diálogo entre os envolvidos, instituição (curadores, conservadores, catalogadores...), para estabelecer uma documentação mínima, consistente, capaz de salvaguardar não somente a respeito da obra em si, mas de assegurar um entendimento sobre seu contexto, estrutura, poética, exibição e possibilidades de futuras atualizações ou alterações.

Está em curso no MAC USP, a preparação de uma exposição intitulada "Antagonistas", prevista para novembro de 2025, nela três obras do conjunto de Giselle Beiguelman serão exibidas. Para isso, a curadoria e equipe do museu estão em diálogo direto com a artista. Esse processo colaborativo aponta para um modelo experimental, baseada em documentação compartilhada, protocolos técnicos flexíveis e curadoria como pesquisa, bastante em consonância com os aspectos apontados por Dekker (2014). Sendo assim, essa exposição Antagonistas está se configurando como um importante estudo de caso, sobre o qual essa pesquisa pretende se aprofundar mais adiante.

Considerações finais

As obras de Giselle Beiguelman revelam as tensões entre a efemeridade tecnológica e o desejo de permanência institucional. Ao ingressarem no acervo do MAC USP, elas exigem uma revisão crítica das práticas institucionais de documentação e preservação. Conforme argumenta Anderson (2013), a documentação pode habitar uma zona híbrida entre o objeto artístico e o arquivo, funcionando como substituto ou extensão da obra quando esta deixa de existir em sua forma original. No caso da arte digital, essa interdependência é inevitável: obra e documentação.

Portanto, torna-se imprescindível que instituições e artistas construam conjuntamente políticas de documentação que incluam metadados técnicos, registros de uso, instruções de instalação e contexto conceitual. Essa prática não apenas garante a possibilidade de alguma preservação material, mas assegura a continuidade da reverberação poética e estética da obra e a possibilidade de novas ativações.

Em síntese, as obras de Beiguelman no MAC USP operam como catalisadoras de uma reflexão mais ampla sobre o papel do museu na era digital: não mais como repositório estático, mas como organismo vivo, em constante diálogo com a pesquisa, a memória e o tempo das mídias.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Susan K. Contexto criativo e pilhas de compostagem: registros de artistas em arquivos de museus. In: Seminário Internacional de Museus e Pesquisa, II S52t (2011). *Tecnologia, informação e acesso*. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2013.

BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana (Orgs.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2014.

DEKKER, Annet. *Collecting and Conserving Net Art: Moving Beyond Conventional Methods*. New York: Routledge, 2018.

DEKKER, Annet. Os desafios da conservação da net art: a aceitação da perda e da subjetividade. In: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana (Orgs.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2014.

DEKKER, Annet; GIANNACHI, Gabriella (Eds.). *Documentation as Art: Expanded Digital Practices*. New York: Routledge, 2023.

GRAU, Oliver; COONES, Wendy; RUHSE, Viola (Eds.). *Museum and Archive on the Move: Changing Cultural Institutions in the Digital Era*. Berlin: De Gruyter, 2017.

KHOLEIF, Omar. *Internet Art: From the Birth of the Web to the Rise of NFTs*. London: Phaidon Press, 2023.

MAGALHÃES, Ana. Considerações para uma análise histórico-crítica da catalogação de acervos artísticos. In: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana (Orgs.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2014.

PAUL, Christiane. *Digital Art*. 4th ed. London: Thames & Hudson, 2023.



Entre o apagamento e a visibilidade: a preservação desigual das pinturas de Clarice Lispector na FCRB e no IMS-Rio



Daniel Vladimir Tapia Lira de Siqueira

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

– Estágio Pós-Doutoral

daniel.tapia@uol.br

RESUMO:

A produção plástica de Clarice Lispector, ainda pouco explorada pela crítica, encontra-se submetida a diferentes regimes de preservação em instituições brasileiras, revelando contrastes significativos entre práticas museológicas e políticas culturais. Este artigo analisa como as condições desiguais de conservação de suas pinturas na Fundação Casa Rui Barbosa (FCRB) e no Instituto Moreira Salles (IMS-Rio) evidenciam hierarquias institucionais que moldam a memória cultural da autora. Enquanto a FCRB mantém parte do acervo pictórico em condições precárias e com baixa visibilidade pública, o IMS adota práticas de preservação, digitalização e difusão que conferem maior legitimidade e circulação simbólica às obras. Partindo das teorias de memória cultural de Pierre Nora (1993), da crítica institucional de Andrea Fraser (2005) e de reflexões sobre políticas do patrimônio, o estudo demonstra como a gestão desigual dos acervos interfere na construção da imagem pública de Clarice Lispector e na maneira como seu legado artístico é recebido e interpretado. A análise busca evidenciar que práticas de preservação não são neutras: elas constituem dispositivos simbólicos que selecionam, promovem ou silenciam dimensões de uma obra, influenciando diretamente a formação de cânones culturais. A metodologia combina análise documental, levantamento das condições institucionais de preservação e discussão teórica com base em estudos sobre memória, museologia e crítica de arte. Ao final, o artigo sugere diretrizes para políticas culturais e museológicas mais equitativas, capazes de integrar a multiplicidade da produção de Clarice Lispector e de outros artistas interdisciplinares, ampliando sua presença no cenário artístico e cultural contemporâneo e contribuindo para uma memória cultural mais plural e inclusiva.

PALAVRAS-CHAVE:

Clarice Lispector; pintura; memória cultural; crítica institucional; preservação de acervos.

1. Introdução

A trajetória artística de Clarice Lispector (1920–1977) é sobretudo reconhecida por sua produção literária inovadora e influente, que a consagrou como uma das maiores escritoras brasileiras do século XX. Sua obra, marcada por uma linguagem singular e pela introspecção radical, ocupa posição central no cânone literário nacional e internacional. Entretanto, a produção plástica de Clarice — especialmente as pinturas produzidas em meados da década de 1970 — permanece relativamente invisibilizada tanto pela crítica especializada quanto pelo circuito institucional das artes visuais. Essa invisibilidade não decorre apenas da dimensão quantitativa reduzida de sua produção nesse campo, mas sobretudo das condições desiguais de preservação, difusão e legitimação a que essas obras foram submetidas ao longo das últimas décadas.

A relação de Clarice Lispector com as artes visuais tem raízes profundas e remonta à sua juventude, quando a música e a pintura já ocupavam um lugar central em seu universo sensível. Conforme destaca a pesquisadora clariceana Teresa Montero (2019), há registros de uma entrevista na qual Clarice relata ter passado um período sem escrever, dedicando-se intensamente à pintura. Longe de significar um afastamento do processo criativo, esse momento representou uma inflexão em sua trajetória, marcada pela busca de outras linguagens expressivas.

Para Clarice, a pintura não constituía uma simples pausa ou desvio da literatura, mas uma extensão de seu gesto criativo — uma forma adicional de escrita que se desenvolvia por meio de cores, traços e gestos. Em vez de interromper sua produção artística, a prática pictórica ofereceu-lhe uma nova via de experimentação e liberdade, desprovida das estruturas narrativas que caracterizam sua prosa.

Suas pinturas, marcadas por um expressionismo gestual, cores intensas e composições instintivas, revelam um mergulho na dimensão sensorial e afetiva da criação. Nelas, Clarice parece buscar um núcleo inefável da experiência humana, o mesmo impulso que atravessa sua literatura. Assim, a pintura não foi um parêntese, mas uma expressão complementar que expandiu e enriqueceu seu percurso artístico, revelando a complexidade e a versatilidade de sua sensibilidade criadora.

Apesar da relevância da pintura no universo criativo de Clarice Lispector, o interesse acadêmico e institucional por essa faceta de sua produção artística começou a se desenvolver de modo mais consistente apenas nas últimas duas décadas. Até o início dos anos 2000, a bibliografia sobre sua obra plástica era escassa, limitada a menções pontuais em biografias e a algumas análises literárias que tangenciavam sua atividade pictórica. A virada nesse panorama se deu a partir da articulação entre instituições culturais, pesquisas acadêmicas e curadorias especializadas que passaram a investir na difusão desse acervo.

Um marco fundamental nesse processo foi a exposição "Clarice pintora", realizada no Instituto Moreira Salles (IMS-Rio) entre 9 e 27 de setembro de 2009, com curadoria de Lillian Giusti Serra. A mostra apresentou ao público cerca de 16 a 19 pinturas, em guache e técnica mista. A maior parte das obras era proveniente do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa Rui Barbosa (FCRB), complementadas por peças do próprio IMS. Essa foi a primeira vez que um conjunto expressivo das pinturas de Clarice foi exibido publicamente, constituindo um momento inaugural de legitimação institucional dessa produção. A mostra contou ainda com textos curatoriais que ampliaram o debate sobre a dimensão plástica da autora, até então pouco explorada.

Mais recentemente, o IMS organizou a exposição "Constelação Clarice", com curadoria de Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger. Exposta primeiramente em São Paulo (de 23/10/2021 a 27/02/2022) e depois no Rio de Janeiro (21/05/2022 a 09/10/2022). Diferentemente da mostra de 2009, esse projeto curatorial situou as pinturas de Clarice em diálogo com obras de 26 mulheres artistas atuantes entre as décadas de 1940 e 1970, além de documentos, manuscritos, fotografias, cartas e objetos pessoais da escritora. Ao reunir cerca de 300 itens e 18 pinturas atribuídas à autora, "Constelação Clarice" reafirmou o lugar dessa produção no interior de uma rede ampliada de referências estéticas e discursivas. A exposição utilizou a ideia de "constelação" para destacar conexões entre texto e imagem, escrita e gesto pictórico — estratégia que dialoga diretamente com o tema da preservação institucional e da valorização simbólica das obras.

Paralelamente às exposições, pesquisas acadêmicas têm desempenhado papel decisivo para consolidar o campo de estudos sobre a pintura de Clarice. Lúcia Helena Vianna foi uma das pioneiras ao abordar o tema em textos como "Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector" (2003) e "Nem Musa Nem Medusa" (2006). Em 2009, Ricardo Iannace publicou "Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia", apresentando análises detalhadas das telas e suas relações com a escrita. Em 2013, Carlos Mendes de Sousa, em "Clarice Lispector: pinturas", ampliou essa perspectiva ao situar a pintura clariceana no contexto artístico e literário da época, argumentando que pintar, para Clarice, era uma forma de investigação estética e não um mero passatempo. Pesquisas mais recentes — como as de Marília Gabriela Malavolta Pinho (2016), Mariana Silva Bijotti (2020), Lilian Hack (2020) e Daniel Siqueira (2024) — vêm expandindo as interpretações sobre a pintura de Clarice, relacionando-a a práticas orientais, ideogramas, experiências plásticas e estruturas narrativas, bem como às vanguardas artísticas europeias e ao contexto histórico da Segunda Guerra Mundial.

Assim, tanto a realização de exposições de grande impacto institucional — como "Clarice pintora" (2009) e "Constelação Clarice" (2022) — quanto a consolidação de uma produção crítica e acadêmica especializada têm sido determinantes para retirar as pinturas de Clarice Lispector de uma posição marginal e reinscrevê-las no debate artístico contemporâneo. Esses eventos não apenas ampliaram a circulação das obras, mas também contribuíram para sua legitimação no campo das artes visuais, fortalecendo as condições para a preservação e valorização desse patrimônio cultural.

A ausência, entretanto, de uma política integrada de preservação e difusão contribui para que essa dimensão de sua obra ainda permaneça em posição marginal. A maneira como os acervos são tratados — o que é exposto, o que é ocultado, o que se torna acessível ou permanece restrito — constitui um dos elementos centrais na construção da memória cultural. Assim, a preservação desigual das pinturas de Clarice Lispector

entre a Fundação Casa Rui Barbosa (FCRB) e o Instituto Moreira Salles (IMS-Rio) torna-se uma chave interpretativa para compreender as hierarquias culturais que estruturam o campo das artes no Brasil.

Além disso, esse caso se insere em um cenário mais amplo em que produções artísticas híbridas ou interdisciplinares — especialmente aquelas de autoria feminina — enfrentam dificuldades de reconhecimento institucional. A literatura e a pintura de Clarice não podem ser pensadas como campos estanques, mas como expressões complementares de um mesmo gesto criativo. Reconhecer e analisar essa dimensão é fundamental para compreender não apenas a amplitude de sua obra, mas também os mecanismos institucionais que definem o que é lembrado, exibido e valorizado na história da arte e da cultura.

2. As pinturas de Clarice Lispector: um breve panorama

A pintura ocupou um lugar significativo no percurso criativo de Clarice Lispector, funcionando como uma forma paralela e complementar à escrita. Produzidas majoritariamente em 1975 — com alguns exemplos anteriores, como "Interior de gruta" (1960) —, suas obras plásticas evidenciam um gesto experimental marcado pela liberdade formal e pela busca de uma expressão não mediada pela linguagem verbal. Trata-se de um conjunto reduzido, mas expressivo, que testemunha o desejo da autora de explorar a potência do gesto pictórico como via de acesso ao inominável.

Além de sua dimensão expressiva, esse conjunto pictórico é também notável por sua amplitude e preservação. Ao todo, são vinte e três pinturas conhecidas. A maior parte integra o acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), composta por dezessete obras sobre madeira e uma sobre tela, executadas com técnicas mistas — óleo, canetas esferográficas e hidrográficas, cola líquida e vela derretida. A produção concentra-se entre março e setembro de 1975, com dois trabalhos adicionais de 1976, um de 1960 e a obra "Esperança", provavelmente de maio de 1975. Há ainda duas pinturas sobre madeira pinho-de-riga no acervo do Instituto Moreira Salles (IMS-Rio), uma delas datada de 1960, além de três telas presenteadas aos amigos Nélida Piñon, Autran Dourado e Maria Bonomi. Esse inventário atesta a importância da pintura no universo criativo da autora, reafirmando-a como um campo de experimentação estética em diálogo com sua escrita.

Entre as obras de Clarice Lispector, "Interior de gruta" (1960) ocupa um lugar singular por ser o registro mais antigo de sua prática pictórica. Executada em técnica mista sobre madeira e de pequenas dimensões (30,7 × 50 cm), a pintura apresenta um tema que ressurge de forma recorrente em sua produção literária: a imagem da gruta. Esse motivo não é apenas pictórico, mas simbólico — remetendo a um espaço de interioridade, mistério e confrontação com forças profundas.

A relação entre essa pintura e sua escrita torna-se particularmente evidente em "Água Viva", quando a narradora evoca uma gruta que ela própria havia pintado. Nessa passagem, Clarice descreve a gruta como "caverna de terror e das maravilhas", um espaço de "doce horror" e "almas aflitas", associando-a a uma dimensão subterrânea da experiência humana. A autora reconhece, nesse gesto criativo, uma potência de evocação que ultrapassa o domínio da palavra: "Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou" (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Clarice Lispector. Interior de gruta. 1960.
Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 50 cm
Coleção Clarice Lispector/ Acervo Instituto Moreira Salles



Fonte: Daniel Siqueira, 2021.

Essa sobreposição entre imagem pictórica e imagem literária revela um ponto de convergência fundamental em sua obra: a gruta como metáfora da interioridade, espaço de perigo e revelação, de escuridão e claridade. Ao pintar a gruta e, mais tarde, reinscrevê-la na literatura, Clarice estabelece uma relação circular entre gesto plástico e gesto verbal, em que um ecoa e amplia o outro. Nesse sentido, "Interior de gruta" não deve ser visto como um exercício isolado, mas como um núcleo simbólico que atravessa diferentes momentos e linguagens de sua trajetória artística.

As pinturas apresentam um vocabulário visual caracterizado por cores intensas, como vermelhos, amarelos e azuis saturados, aplicados de modo gestual e espontâneo. Essa abordagem aproxima Clarice de tendências expressionistas e da arte informal do pós-guerra, em que a pintura se torna um campo de experimentação sensorial e emocional. Obras como "Explosão" sugerem um movimento centrífugo e uma energia em expansão.

Clarice Lispector. Explosão, 9.1975
Técnica mista sobre madeira, 38 x 50 cm
Acervo: Fundação Casa de Rui Barbosa



Fonte: Daniel Siqueira, 2021

Mais do que obras isoladas, as pinturas de Clarice Lispector integram um projeto estético coerente, no qual palavra e imagem partilham um mesmo núcleo criativo. Na crônica "Temas que morrem", publicada originalmente em 1969 no "Jornal do Brasil", a autora explicita essa relação ao descrever o impulso criador como experiência livre e anterior à linguagem: "Como se eu tivesse a tela, os pincéis e as cores – e me faltasse o grito de libertação, ou a mudez essencial que é necessária para que se digam certas coisas." (LISPECTOR, 1999, p. 196). A pintura não surge como atividade acessória, mas como gesto originário — um modo de criação não mediado pela racionalidade discursiva. Ela reconhece ainda nessa prática uma vocação profunda: "A verdade é que simplesmente me faltou o dom para a minha verdadeira vocação: a de desenhar. Porque eu poderia, sem finalidade nenhuma, desenhar e pintar [...] e sentir-me inteiramente realizada nesse trabalho." (LISPECTOR, 1999, p. 197). Ao valorizar o gesto pictórico como experiência autônoma, aproxima pintura e escrita: "Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras?" (LISPECTOR, 1999, p. 198). Em suas crônicas, especialmente nas reunidas em "A descoberta do mundo", Clarice descreve o ato de pintar como um gesto de liberdade radical, no qual o pensamento racional cede lugar à experiência direta da cor, da forma e da matéria. Essa atitude criadora dialoga com práticas de artistas que também transitaram entre literatura e artes visuais, como Jean Cocteau e Henri Michaux, revelando afinidades com movimentos de vanguarda do século XX.

Outro exemplo significativo da relação de Clarice Lispector com a pintura é a obra "Explosão", mencionada anteriormente, pertencente ao acervo da Fundação Casa Rui Barbosa. A tela foi mencionada pela própria Clarice em entrevista concedida a Celso Arnaldo Araújo para a revista "Manchete", publicada em 3 de maio de 1975. Nessa conversa, a escritora descreve o processo de criação da pintura — intitulada na ocasião "Explosões" — como um gesto impulsivo e livre: "O último trabalho, "Explosões", foi produzido com um vidro de esmalte vermelho-berrante para unhas jogado a esmo sobre a madeira. Arte descompromissada e tecnicamente primitiva, mas que consegue lhe devolver o equilíbrio e restabelecer sua identidade" (LISPECTOR, 1975, p. 49).

A narrativa evidencia um aspecto central de sua prática pictórica: a recusa de procedimentos técnicos ou acadêmicos em favor de uma criação guiada pelo impulso expressivo e pelo gesto corporal. O uso de um material doméstico — esmalte de unhas — em lugar de tinta tradicional reforça essa dimensão experimental e intuitiva de sua abordagem. A pintura aparece, nesse contexto, como uma experiência de libertação, na qual a artista busca restaurar um estado interior de equilíbrio e autoafirmação.

Esse episódio também lança luz sobre a relação de Clarice com a ideia de "ser artista". Embora não se considerasse uma pintora profissional, atribuía à pintura um valor profundo, ligado à autenticidade e à expressão subjetiva, e não à validação institucional. Nesse sentido, "Explosão" pode ser lida como uma obra emblemática de sua poética visual — síntese de impulso, emoção e gesto. Ao mesmo tempo, a pintura expõe a tensão entre arte "profissional" e prática pessoal, questionando fronteiras rígidas entre gêneros artísticos e modos de legitimação cultural.

A dimensão plástica da obra de Clarice Lispector, portanto, não é acessória à sua literatura. Ao contrário, constitui um espaço de elaboração poética que amplia e tensiona sua linguagem escrita, permitindo entrever aspectos de sua sensibilidade estética e de sua relação com o mundo. Examinar esse conjunto de pinturas como parte orgânica de sua produção artística é fundamental para compreender a complexidade de sua obra e para repensar os modos pelos quais a história da arte brasileira incorpora (ou negligencia) práticas híbridas, sobretudo quando associadas a mulheres artistas.

3. A Fundação Casa Rui Barbosa e o Instituto Moreira Salles: história e funções institucionais

3.1 Fundação Casa Rui Barbosa (FCRB)

A Fundação Casa Rui Barbosa (FCRB), sediada no Rio de Janeiro e fundada em 1944, tem como missão central preservar e difundir o patrimônio documental e bibliográfico brasileiro, com ênfase em acervos históricos, literários e arquivos pessoais de figuras relevantes da cultura nacional, incluindo Clarice Lispector. Tradicionalmente, a instituição tem concentrado seus esforços na salvaguarda de documentos textuais, consolidando seu papel como referência no campo da pesquisa literária e histórica. No entanto, essa orientação institucional revela uma visão hierárquica do patrimônio cultural, em que o valor das obras plásticas ainda é secundarizado frente ao arquivo textual.

As pinturas de Clarice Lispector exemplificam essa marginalização estrutural. Guardadas em reservas técnicas com condições básicas de conservação, essas obras carecem de climatização adequada, monitoramento sistemático e catalogação detalhada. A ausência de políticas de digitalização ou de exposição permanente contribui para a invisibilidade dessas produções, restringindo seu acesso a pesquisadores e ao público em geral. Essa invisibilidade institucional não apenas compromete a preservação material das obras, mas também limita a compreensão do caráter multidimensional da obra de Clarice, que integra literatura e práticas plásticas como formas de expressão complementar.

Além das limitações físicas, a situação evidencia escolhas institucionais que refletem prioridades simbólicas: o arquivo textual é tratado como núcleo central de valor cultural, enquanto o patrimônio visual permanece em segundo plano. Essa desigualdade reproduz um padrão recorrente no campo museológico e arquivístico brasileiro, no qual certas formas de produção cultural — especialmente as associadas à expressão individual e experimental — enfrentam obstáculos estruturais à preservação e à visibilidade.

A FCRB mantém, portanto, as pinturas de Clarice Lispector em um estado quase "invisível", acessíveis apenas a pesquisadores que se dedicam à investigação nos arquivos. Essa disparidade evidencia não apenas diferenças orçamentárias e de infraestrutura, mas também escolhas curatoriais e epistemológicas que influenciam diretamente a recepção crítica e acadêmica dessas obras, reforçando a necessidade de políticas institucionais que integrem de forma mais equânime os acervos textuais e visuais.

3.2 Instituto Moreira Salles (IMS-Rio)

O Instituto Moreira Salles (IMS-Rio), fundado em 1990, é uma instituição privada sem fins lucrativos dedicada à preservação, pesquisa e difusão de acervos artísticos, fotográficos e literários. Sua atuação museológica caracteriza-se pelo rigor técnico, pelo investimento consistente em conservação preventiva, pela organização de exposições e pela ampla disponibilização digital de seus acervos, o que facilita o acesso de pesquisadores e do público em geral.

No caso das pinturas de Clarice Lispector, o IMS-Rio desempenha um papel central na legitimação dessa produção plástica. A instituição promove restaurações quando necessário, integra as obras a exposições temáticas e disponibiliza informações detalhadas sobre as peças, garantindo visibilidade e contexto interpretativo. Essa política ativa permite que a prática artística de Clarice seja reconhecida como uma contribuição significativa ao debate sobre arte moderna e contemporânea no Brasil, para além de seu trabalho literário.

A atuação do IMS-Rio torna evidente que escolhas institucionais influenciam diretamente a recepção crítica e pública das obras. O IMS-Rio adota uma postura integrada e proativa, promovendo conservação, visibilidade e contextualização das obras plásticas. Essa diferença evidencia como políticas curatoriais e de preservação podem reforçar ou mitigar desigualdades na valorização do patrimônio cultural, impactando tanto a produção artística quanto o reconhecimento institucional de artistas cuja obra transita entre linguagens distintas.

Portanto, a experiência do IMS-Rio demonstra que a visibilidade e a legitimação de obras plásticas dependem não apenas de fatores materiais, como conservação e catalogação, mas também de decisões estratégicas de curadoria e divulgação. A integração de acervos textuais e visuais, acompanhada de políticas de acesso público e digitalização, contribui para uma compreensão mais ampla e democrática da obra de artistas como Clarice Lispector, permitindo que suas práticas literárias e plásticas dialoguem em um espaço crítico e institucionalmente reconhecido.

4. Preservação desigual: condições materiais e simbólicas

O contraste entre a Fundação Casa Rui Barbosa (FCRB) e o Instituto Moreira Salles (IMS-Rio) torna-se evidente ao analisar o tratamento das pinturas de Clarice Lispector à luz das recomendações do ICOM (*International Council of Museums*), que estabelece padrões mínimos de conservação preventiva, catalogação sistemática, segurança do acervo, acesso controlado e divulgação responsável de obras de valor cultural e artístico.

No IMS-Rio, as pinturas são armazenadas em gavetas separadas, em ambientes climatizados, recebendo atenção meticulosa ao manuseio e à manutenção. Cada obra é registrada e acompanhada constantemente, refletindo boas práticas do ICOM. A instituição promove exposições e disponibiliza informações públicas sobre o acervo, garantindo não apenas a preservação física, mas também a legitimação simbólica do trabalho artístico de Clarice, inserindo-a no debate sobre arte moderna e contemporânea no Brasil.

Na FCRB, a situação é distinta. As pinturas estão reunidas em gavetas de um armário de aço horizontal, misturadas com desenhos de filhos da autora e de um amigo, Lúcio Cardoso, protegidas apenas por papel de seda. Não há climatização, catalogação detalhada ou monitoramento técnico, comprometendo a integridade física das obras, especialmente considerando que a maioria é em madeira. Como pesquisador que teve acesso ao acervo, observei que, embora haja cuidado e respeito no manuseio, a falta de condições técnicas adequadas coloca em risco sua preservação a longo prazo.

Essa disparidade possui implicações institucionais e simbólicas. A FCRB, com tradição voltada ao patrimônio textual e documental, evidencia a marginalização histórica das obras plásticas de Clarice, reforçando a narrativa que a reconhece apenas como escritora. Por outro lado, o IMS-Rio, por meio de seu cuidado técnico e políticas de exposição e divulgação, contribui para visibilizar e legitimar sua produção artística, cumprindo uma função social e cultural alinhada às normas internacionais do ICOM.

A restrição à fotografia, condicionada à autorização da família em ambas as instituições, evidencia o valor simbólico das obras. Entretanto, enquanto o IMS-Rio combina essa restrição com boas práticas de preservação e acesso controlado, na FCRB a visibilidade limitada reforça a marginalização da produção plástica.

Essa experiência direta como pesquisador demonstra que a preservação desigual não é apenas uma questão técnica, mas reflete desigualdades estruturais no financiamento, na gestão e nas prioridades culturais brasileiras. Instituições privadas como o IMS-Rio conseguem alinhar recursos, políticas de conservação e visibilidade pública às normas internacionais do ICOM, enquanto instituições públicas, como a FCRB, enfrentam limitações orçamentárias que resultam em cuidados insuficientes com acervos plásticos. Essa disparidade afeta não apenas a integridade material, mas também a percepção simbólica das obras, reforçando narrativas que reduzem Clarice Lispector à escritora e obscurecendo sua multiplicidade artística. A reflexão sobre essas desigualdades evidencia a necessidade de políticas culturais que promovam preservação equitativa, acesso público e reconhecimento simbólico, assegurando que diferentes dimensões do patrimônio artístico brasileiro sejam devidamente valorizadas e estudadas.

5. Teorias da memória cultural e crítica institucional: uma análise conceitual

A discussão sobre memória cultural e crítica institucional permite compreender, de maneira mais profunda, os processos pelos quais determinadas obras e práticas artísticas são valorizadas ou marginalizadas ao longo do tempo. A construção do que se entende por “patrimônio artístico” ou “legado cultural” não é neutra; envolve a intersecção entre discursos, práticas institucionais, disputas simbólicas e políticas culturais. Nesse sentido, teorias da memória e da institucionalidade ajudam a revelar os mecanismos que operam silenciosamente na legitimação — ou no apagamento — de determinadas dimensões de um artista.

Um ponto de partida fundamental para essa análise é a reflexão de Pierre Nora (1993) sobre os “lugares de memória” (*lieux de mémoire*). Para Nora, esses lugares — que podem ser tanto espaços físicos, como museus, arquivos e monumentos, quanto espaços simbólicos, como narrativas, imagens e rituais — são construções sociais que emergem quando a memória viva começa a se transformar em memória institucionalizada. Diferentemente da memória vivida, dinâmica e em constante transformação, os lugares de memória cristalizam determinados sentidos e produzem versões autorizadas do passado. Eles são, portanto, dispositivos que moldam a relação entre passado e presente, ao selecionar, fixar e transmitir certas lembranças em detrimento de outras.

No caso das pinturas de Clarice Lispector, as instituições Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) e Instituto Moreira Salles (IMS-Rio) funcionam como lugares concorrentes de memória cultural. Em cada uma delas, a presença (ou ausência) das pinturas não é apenas um fato administrativo ou museológico, mas um ato de construção simbólica: a visibilidade conferida pelo IMS, ao integrá-las em exposições, catálogos e narrativas curatoriais, contribui para a construção de uma memória ampliada de Clarice — que inclui não apenas a escritora, mas também a artista plástica. Já a invisibilidade relativa

na FCRB, onde parte das pinturas permanece em reserva técnica, sem acesso público sistemático, opera no sentido inverso: restringe a circulação simbólica dessas obras e, por consequência, limita a expansão do imaginário coletivo sobre a artista.

A análise desses processos pode ser enriquecida com as contribuições da crítica institucional, especialmente na obra de Andrea Fraser (2014). Fraser demonstra que museus e instituições culturais não são espaços neutros de contemplação ou de mera salvaguarda do patrimônio: são agentes ativos na definição do que é ou não reconhecido como arte. O ato de expor — ou de não expor —, de conservar — ou de negligenciar —, de catalogar — ou de deixar obras esquecidas em reservas técnicas — é um ato político. Tais decisões institucionais interferem diretamente na construção de narrativas culturais, na formação de públicos, na produção de valor simbólico e na constituição do cânone artístico.

Essa perspectiva se articula ainda com a noção de memória coletiva de Maurice Halbwachs (1990). Para Halbwachs, a memória não existe de forma isolada em indivíduos; ela é sempre socialmente construída e compartilhada no interior de grupos sociais. O que se lembra — e o que se esquece — depende de quadros sociais que orientam a lembrança. Quando uma instituição cultural privilegia certos aspectos da obra de um artista e marginaliza outros, ela interfere nesses quadros sociais, delimitando os contornos do que poderá ser lembrado no futuro. Assim, a ausência de uma política ativa de valorização das pinturas de Clarice na FCRB não é um simples detalhe de gestão: é um fator que contribui para moldar uma memória coletiva restrita, centrada quase exclusivamente na Clarice escritora.

Outra contribuição teórica relevante é a de Tony Bennett (1995), que discute as exposições como “aparelhos culturais”. Inspirando-se em teorias foucaultianas, Bennett argumenta que os museus modernos surgiram como espaços de disciplinamento dos olhares e dos corpos, regulando modos de percepção e classificando objetos segundo hierarquias de valor. A forma como as obras são dispostas, o que é destacado e o que é marginalizado, participa de um projeto mais amplo de ordenação simbólica. No caso de Clarice, o IMS, ao incluir suas pinturas em exposições e materiais de divulgação, insere essas obras em um circuito de visibilidade e reconhecimento. Já a ausência na FCRB mantém essas obras em uma espécie de “zona de silêncio”, onde não participam ativamente da construção da imagem pública da artista.

Essa disputa entre instituições não é meramente circunstancial: ela revela tensões profundas sobre quem tem o poder de definir o cânone cultural e sobre quais dimensões da obra de uma artista serão incorporadas à memória coletiva nacional. Ao mesmo tempo em que o IMS-Rio atua como um agente de ampliação da narrativa sobre Clarice Lispector, a postura mais restritiva da FCRB — ainda que possivelmente motivada por limitações orçamentárias e estruturais — contribui para a manutenção de um cânone literário estreito, que não reconhece plenamente a multiplicidade de práticas artísticas que compõem a trajetória da autora.

Por fim, essas discussões teóricas se inserem em um debate mais amplo sobre política da memória e instituições culturais enquanto agentes de poder. Ao refletirmos sobre o tratamento desigual dado às pinturas de Clarice, é possível enxergar como práticas institucionais contribuem, ativamente, para configurar o que será lembrado como patrimônio artístico de uma nação. Memória cultural, portanto, não é apenas um campo de preservação, mas um campo de disputa.

6. A marginalização da produção plástica e seus paralelos

O caso da marginalização da produção pictórica de Clarice Lispector inscreve-se em uma longa história de tensões entre diferentes campos artísticos e de hierarquização de práticas criativas. A ideia de que a obra literária de Clarice é “maior” ou “mais relevante” do que sua produção plástica não decorre apenas de avaliações estéticas individuais, mas de estruturas culturais e institucionais que definem o que merece ser lembrado, estudado e exposto.

Historicamente, quando um artista transita entre linguagens — por exemplo, da literatura para a pintura —, há uma tendência de que a segunda prática seja vista como acessória, um desdobramento menor de sua obra principal. Essa hierarquização é perceptível em artistas como Jean Cocteau e Henri Michaux, cujas produções visuais foram muitas vezes ofuscadas por suas reputações literária e cinematográfica, ou só vieram a ser reconhecidas autonomamente décadas depois, apesar de sua significativa experimentação formal e diálogo com movimentos como o automatismo surrealista.

No Brasil, um exemplo elucidativo é o de Lúcio Cardoso, amigo muito querido e próximo da escritora, cuja trajetória artística, assim como a de Clarice Lispector, caracteriza-se pelo trânsito entre a literatura e as artes visuais. Embora amplamente reconhecido por sua produção literária — em especial por seus romances e diários — Cardoso também se dedicou à pintura, desenvolvendo uma obra plástica significativa. Suas experimentações visuais foram apresentadas em exposições e integravam seu processo criativo de modo orgânico, revelando um diálogo constante entre escrita e imagem. A presença simultânea desses dois campos na prática do artista evidencia uma dinâmica interdisciplinar que, embora nem sempre valorizada pela crítica de seu tempo, antecipa debates contemporâneos sobre a multiplicidade de linguagens no fazer artístico.

Essa tendência revela a força de um modelo de especialização artística, fortemente enraizado nas instituições modernas, que separa rigidamente campos e gêneros. No entanto, artistas como Clarice Lispector desafiam esses limites ao produzir uma obra híbrida, na qual pintura e literatura não são compartimentos isolados, mas dimensões complementares de uma mesma sensibilidade estética. A marginalização de sua pintura, portanto, não pode ser compreendida apenas como desinteresse pontual, mas como efeito estrutural de um sistema cultural que privilegia narrativas canônicas centradas na obra literária.

Essa estrutura se torna ainda mais visível quando se introduz a dimensão de gênero na análise. Mulheres artistas historicamente enfrentaram maiores barreiras para legitimar sua produção no campo das artes visuais, em comparação com seus pares homens. Como argumentam diversas historiadoras da arte feminista — entre elas Linda Nochlin (1971) —, a exclusão de mulheres do cânone artístico não se deve à ausência de talento, mas a um conjunto de obstáculos institucionais, educacionais e simbólicos que dificultaram seu acesso aos espaços de formação, exposição e reconhecimento. No caso de Clarice, embora ela tenha alcançado projeção e prestígio como escritora, isso não garantiu automaticamente o reconhecimento de sua produção plástica — que permaneceu circunscrita ao âmbito doméstico, íntimo ou experimental, sem a legitimação institucional necessária para consolidar sua visibilidade.

A marginalização da pintura de Clarice, portanto, é atravessada por múltiplas camadas: a lógica de hierarquização entre linguagens artísticas, a desvalorização histórica da produção plástica de escritores e a assimetria de gênero que estrutura os campos artísticos. Somente ao reconhecer essas camadas é possível compreender a profundidade do apagamento que ocorre quando suas pinturas permanecem invisíveis ao público e ausentes de narrativas curatoriais amplas.

7. Propostas para políticas integradas de preservação e valorização

Frente a esse quadro de desigualdade na preservação e difusão das pinturas de Clarice Lispector, torna-se urgente pensar políticas culturais integradas que reconheçam a complexidade e a pluralidade de sua obra. Não se trata apenas de corrigir uma lacuna histórica, mas de criar condições estruturais para que práticas artísticas híbridas sejam devidamente preservadas, estudadas e apresentadas ao público.

Uma primeira proposta envolve a integração interinstitucional, considerando as vocações complementares das instituições envolvidas. A Fundação Casa de Rui Barbosa tem como eixo principal a preservação de acervos documentais e objetos de pesquisa, atuando majoritariamente no campo arquivístico e acadêmico. Já o Instituto Moreira Salles se caracteriza por uma forte vocação expositiva e por dispor de infraestrutura voltada à difusão pública de acervos.

Diante dessas diferenças estruturais e funcionais, não se trata de uma relação de oposição, mas de modos distintos de atuação que podem se articular de forma produtiva. A realização da exposição "Constelação Clarice", na qual as pinturas foram emprestadas pela Fundação ao IMS, constitui um exemplo significativo de cooperação interinstitucional. Essa parceria permitiu ampliar a visibilidade pública e a recepção crítica da produção plástica de Clarice Lispector, demonstrando o potencial de ações colaborativas entre instituições com perfis complementares.

O fortalecimento de iniciativas desse tipo — incluindo empréstimos de obras, exposições conjuntas e programas curatoriais integrados — pode contribuir para a construção de narrativas mais articuladas, plurais e inclusivas sobre a trajetória artística da autora, ao mesmo tempo em que enriquece a memória cultural associada ao seu legado.

Uma segunda medida crucial é a implementação de inventários e processos sistemáticos de catalogação das obras plásticas. Muitas pinturas de Clarice permanecem em reserva técnica ou sem catalogação pública acessível. A elaboração de um catálogo *raisonné* — ou ao menos de um banco de dados detalhado — facilitaria pesquisas acadêmicas, ampliaria a transparência institucional e criaria condições para futuras exposições e publicações. Além disso, esse tipo de registro contribui para consolidar a presença das obras na memória cultural.

Um terceiro eixo diz respeito ao investimento em conservação e restauração. Instituições públicas, como a FCRB, frequentemente enfrentam limitações orçamentárias e estruturais que dificultam o tratamento adequado de obras plásticas. Políticas públicas específicas poderiam destinar recursos para garantir condições adequadas de armaze-

namento, climatização e restauração preventiva, evitando que a precariedade material contribua para o apagamento simbólico.

Outro aspecto essencial é a criação de programas de divulgação e educação que valorizem a dimensão multimodal da obra de Clarice Lispector. Exposições temáticas, publicações acessíveis, materiais educativos e atividades interativas podem apresentar sua produção plástica em diálogo com a literatura, convidando públicos diversos — escolares, universitários, leitores e visitantes — a conhecer uma faceta menos difundida de sua trajetória artística.

Um exemplo significativo desse tipo de iniciativa foi o relançamento de sua obra completa pela Editora Rocco, em 2019, com capas que incorporam recortes das telas pintadas pela própria Clarice, tornando suas pinturas visíveis para um público amplo e cotidiano de leitores. A presença dessas imagens nas edições literárias não apenas amplia os canais de circulação de sua produção plástica, mas também contribui para estimular novos olhares críticos e afetivos sobre sua obra como um todo.

Ações semelhantes, articuladas a programas curatoriais e educativos, têm potencial para fortalecer a recepção pública e acadêmica de Clarice enquanto artista visual, ampliando a compreensão de sua contribuição estética para além dos limites do campo literário.

Por fim, é fundamental incentivar a pesquisa interdisciplinar. O estudo das pinturas de Clarice não deve ser visto como apêndice ou curiosidade de sua obra literária, mas como um campo fértil para investigações que cruzam história da arte, literatura comparada, estudos de gênero, psicanálise e teoria da imagem. Bolsas de pesquisa, programas de residência artística e parcerias com universidades poderiam fomentar estudos inovadores que reposicionem Clarice como uma artista multimodal.

Experiências internacionais oferecem modelos valiosos. Instituições como Centre Pompidou, na França, e *Museum of Modern Art (MoMA)*, nos Estados Unidos, têm investido em políticas curatoriais transdisciplinares, que rompem as fronteiras rígidas entre linguagens artísticas e valorizam práticas híbridas. Exposições que combinam pintura, literatura, performance, cinema e som têm ampliado a recepção crítica e atraído novos públicos. Inspirar-se nessas experiências pode ajudar instituições brasileiras a desenvolver estratégias mais abrangentes para a preservação e valorização da produção plástica de Clarice e de outros artistas multidisciplinares.

8. Considerações finais

A análise da preservação desigual das pinturas de Clarice Lispector entre a FCRB e o IMS permite compreender, de forma concreta, como práticas institucionais moldam narrativas culturais. A visibilidade conferida pelo IMS — por meio de exposições, catálogos e ações curatoriais — contrasta com o apagamento relativo na FCRB, onde as obras permanecem em grande parte invisíveis ao público. Essa assimetria não é fruto do acaso, mas expressão de modelos institucionais e políticas culturais distintas, que definem quais dimensões da obra de um artista serão incorporadas à memória coletiva.

O caso de Clarice revela como memória cultural e poder institucional estão profundamente entrelaçados. Museus, arquivos e centros culturais não são apenas depositários do passado: são agentes ativos na produção de sentido. Ao priorizarem certos objetos e práticas, essas instituições criam hierarquias simbólicas, delimitam o que será lembrado e influenciam a construção do cânone. Nesse sentido, a marginalização da pintura de Clarice Lispector não deve ser interpretada apenas como negligência ou omissão pontual, mas como parte de um sistema cultural mais amplo que privilegia determinadas narrativas e silencia outras.

Repensar essas práticas implica adotar uma visão mais plural e inclusiva da memória cultural, capaz de reconhecer e valorizar a multiplicidade de linguagens que compõem a trajetória de artistas como Clarice. Trata-se de deslocar o olhar do "gênio literário" isolado e singular para uma artista complexa, cujas experiências pictóricas e literárias se entrelaçam e dialogam entre si. Essa mudança de perspectiva requer, necessariamente, políticas públicas e institucionais que garantam acesso, visibilidade e preservação das diversas dimensões de sua obra.

Mais amplamente, esse caso ilustra desafios enfrentados por inúmeros artistas cuja produção transborda as fronteiras disciplinares estabelecidas pelas instituições modernas. Ao reconhecer a dimensão multifacetada da obra de Clarice Lispector, contribui-se não apenas para uma leitura mais rica de sua trajetória individual, mas também para um reposicionamento crítico das práticas de preservação e difusão da memória cultural no Brasil.

Promover políticas integradas, incentivar pesquisas interdisciplinares e construir narrativas mais abrangentes não são apenas gestos de reparação histórica: são também investimentos no futuro da cultura, na criação de um espaço simbólico capaz de acolher a diversidade e a complexidade da produção artística. Assim, as pinturas de Clarice deixam de ocupar um lugar marginal e silencioso e passam a integrar, com pleno direito, o imaginário coletivo e o patrimônio cultural brasileiro.

Referências

BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London; New York: Routledge, 1995.

BIJOTTI, Marina Silva. *Moldar o Inexpressivo: a formação do artista em Clarice Lispector e a escrita escultórica em A paixão segundo G.H.* 2020. 161f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

DAMASCENO, Beatriz dos Santos. *Lúcio Cardoso e a experiência-limite com o corpo e a escrita.* 135f. 2010. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

FRASER, Andrea. *O que é Crítica Institucional?*. Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 2, n. 25, p. 1–4, 2014.

HALBWACHS, M. *A Memória coletiva*. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HACK, Lilian. *Escrever um Sopro em Papel de Água Viva: imagem e pintura em Clarice Lispector.* 2020. 383f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2020.

IANNACE, Ricardo. Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2009.

LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. Água Viva. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. Uma escritora no escuro. [Entrevista concedida a] Celso Arnaldo Araújo. Manchete, Rio de Janeiro, n. p. 48-49, 3 maio 1975.

MONTERO, Teresa. 09 dez. 2019. Entrevista – Perto do Coração Selvagem e as pinturas de Clarice Lispector – Podcast da Clarice. Editora Rocco. Spotify, 2019.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? São Paulo: Aurora. 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n. p. 7-28, 10, dez. 1993.

PINHO, Marília Gabriela Malavolta. Do dorso à cauda do tigre: trilhando a linguagem de Clarice Lispector. 2016. 132f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2016.

SOUSA, Carlos Mendes. Clarice Lispector: pinturas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

Vianna, Lucia Helena. Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector. Revista Estudos Feministas, Rio de Janeiro, v. 11. n.1, p.71-87, 2003.

_____. Nem Musa nem Medusa – itinerários da escrita em Clarice Lispector. São Paulo: Eduff, 2006.

SIQUEIRA, Daniel. Pintar com Palavras: a arte de Clarice Lispector e os mestres das vanguardas europeias. 2024. 243f. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.



Entre o discurso e a prática: representatividade nas aquisições da Pinacoteca e do MASP (2014–2024)



Kika Tiengo

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(PUC-SP) —

Curso de Pós-Graduação em Crítica e Curado-
ria de Arte. Orientada pela Prof. Fabio Cypriano.

kika@kikatiengoarquitetura.com.br

RESUMO:

Este artigo apresenta uma análise quantitativa e crítica da representatividade de artistas mulheres, negros, indígenas e amarelos nas aquisições realizadas pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) e pela Pinacoteca de São Paulo entre 2014 e 2024. Inspirado na metodologia do *Burns Halperin Report* — estudo norte-americano que revelou desigualdades estruturais na composição de acervos e exposições —, o trabalho adapta seus princípios ao contexto brasileiro, examinando dados coletados diretamente nas duas instituições.

A investigação demonstra que ambas buscaram, de modos distintos, ampliar a representatividade de seus acervos, incorporando artistas historicamente marginalizados e alinhando-se às agendas contemporâneas de diversidade e inclusão. Contudo, tais iniciativas se realizam em um contexto de escassez de financiamento público para aquisições, o que mantém as práticas de incorporação fortemente dependentes de doações privadas e de projetos expositivos específicos.

Os dados revelam avanços relevantes, especialmente a partir de 2018, com o aumento da presença de artistas mulheres e negros impulsionado pelos programas *Histórias* do MASP e pelas aquisições ativas da Pinacoteca. Ainda assim, persistem desequilíbrios estruturais: a maioria das obras provém de doações, concentra-se em poucos artistas, e a representatividade racial continua minoritária. Ao relacionar os resultados às discussões da Nova Museologia e à definição de museu proposta pelo ICOM (2022), o estudo questiona em que medida as instituições têm conseguido transformar discursos de inclusão em práticas concretas.

Por fim, o artigo propõe uma reflexão sobre os modelos de governança e financiamento que sustentam as políticas de aquisição, apontando os riscos de captura simbólica e econômica quando o poder de decisão permanece restrito a patronos e colecionadores. Conclui-se que a democratização dos acervos exige não apenas diversificar as obras incorporadas, mas também repensar os mecanismos de poder que definem o que — e quem — merece ser visto.

PALAVRAS-CHAVE:

Representatividade; Museus; Aquisições; MASP; Pinacoteca.



Introdução

A discussão sobre representatividade nas artes visuais vem ganhando centralidade nas últimas décadas, impulsionada por movimentos sociais, transformações institucionais e pela ampliação das demandas por diversidade e equidade. No contexto museológico, essas questões se manifestam de forma concreta nas políticas de aquisição e exposição: quem é incorporado ao acervo de um museu, em que condições e sob quais narrativas são apresentados. Cada escolha curatorial é também uma escolha política, e é a partir desse princípio que o presente estudo foi desenvolvido.

O ponto de partida desta pesquisa surgiu de maneira inesperada: ao ouvir um podcast sobre o *Burns Halperin Report* — estudo publicado em 2022 pelas jornalistas Charlotte Burns e Julia Halperin, nos Estados Unidos —, chamou-me atenção a disparidade dos números apresentados. O relatório revelou que apenas 11% das aquisições realizadas por museus norte-americanos entre 2008 e 2020 eram de obras de mulheres, e menos de 2% de artistas negros. O impacto desses dados despertou uma curiosidade imediata: como seria o cenário brasileiro? Teríamos índices semelhantes? Existiriam levantamentos equivalentes que pudessem revelar a composição e os padrões de representatividade nos museus do país?

Ao buscar essas informações, percebi que, no Brasil, a pesquisa é muito escassa e pontual¹. Nenhum dos principais museus de arte de São Paulo apresentava relatórios públicos sobre a diversidade de seus acervos, e tampouco havia pesquisas quantitativas comparáveis. Essa ausência de transparência — somada à relevância do debate contemporâneo sobre inclusão — motivou a construção de um estudo próprio. Assim, o presente trabalho propõe uma análise inédita da representatividade de artistas mulheres, negros e indígenas nas aquisições realizadas pela Pinacoteca de São Paulo e pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) entre 2014 e 2024, inspirada metodologicamente no *Burns Halperin Report*.

O recorte temporal adotado não é arbitrário. O ano de 2014 marca, por um lado, o início da gestão de Adriano Pedrosa como diretor artístico do MASP e, por outro, o último ano em que a Pinacoteca recebeu recursos públicos para aquisições, consolidando sua atual dependência de doações e parcerias privadas. Ao longo dessa década, ambos os museus reformularam suas missões institucionais e passaram a incorporar de forma mais explícita o discurso da diversidade, refletindo uma tendência mais ampla de revisão crítica do papel dos museus na sociedade contemporânea.

Para compreender o contexto em que esses dados se inserem, é fundamental considerar as transformações conceituais e éticas pelas quais a museologia tem passado nas últimas décadas. O movimento da Nova Museologia, nascido a partir da Mesa-Redonda de Santiago do Chile em 1972, já defendia o papel social e comunitário dos museus, deslocando o foco da coleção para o público. Essa perspectiva foi reafirmada na nova definição de museu aprovada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 2022, que estabelece como princípios a diversidade, a acessibilidade, a sustentabilidade e a participação comunitária. Sob essa ótica, os museus não são apenas repositórios de patrimônio, mas agentes ativos na construção de uma sociedade mais equitativa.

A pesquisa aqui apresentada se estrutura, portanto, em duas dimensões complementares: uma análise quantitativa, baseada em levantamento sistemático de dados sobre as aquisições realizadas por ambas as instituições, e uma análise qualitativa, voltada à compreensão das estruturas de governança e dos processos curatoriais que determinam essas aquisições. Diante da ausência de dados oficiais consolidados, foi necessário recorrer à metodologia da heterodeterminação, com base em informações públicas sobre exposições, catálogos, comunicados institucionais e registros de artistas, seguindo as diretrizes do IBGE para classificação de raça e gênero. Essa abordagem, embora limitada, oferece um retrato inédito e detalhado das dinâmicas de representatividade no contexto museológico paulistano.

A Pinacoteca de São Paulo e o MASP foram escolhidos por representarem, respectivamente, dois modelos institucionais de referência no país: a primeira, um museu público estadual de caráter histórico (OSC – Organização Social de Cultura), com uma política de acervo em constante atualização; o segundo, uma instituição privada sem fins lucrativos,

1 MARCONDES, Guilherme. Derrubar para edificar: presenças e ausências raciais e de gênero no Museu de Arte Contemporânea do Ceará. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 30, n. 82, e124311, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18070337-124311>. Acesso em: 17 out. 2025. e FIGUEIREDO, Patrícia. Artistas mulheres representam cerca de 20% dos acervos do Masp e Pinacoteca. G1, São Paulo, 31 mar. 2022.

reconhecida por seu protagonismo no debate internacional sobre diversidade. Ambos, no entanto, operam sob tensões comuns — entre autonomia curatorial e dependência de doações privadas, entre discurso inclusivo e práticas estruturais ainda restritivas.

O objetivo principal deste artigo é investigar em que medida essas instituições têm conseguido traduzir seus discursos de inclusão e diversidade em práticas concretas de aquisição. A análise busca identificar padrões de presença e ausência, evidenciando avanços, limitações e contradições. Para tanto, foram considerados indicadores como:

1. O número total de obras e artistas incorporados anualmente;
2. A proporção de artistas mulheres, negros, indígenas e amarelos;
3. As origens das aquisições (compras, doações, campanhas, transferências);
4. As relações entre as aquisições e os programas curatoriais de cada museu.

Os resultados, apresentados nas seções seguintes, indicam que, embora ambos os museus tenham registrado progressos na última década, esses avanços ocorrem de forma concentrada e episódica, vinculados a grandes exposições temáticas ou a projetos financiados por patronos e parceiros privados. Em anos como 2018 e 2019, por exemplo, o MASP incorporou um número expressivo de obras no contexto das exposições *Histórias Afro-Atlânticas* e *Histórias das Mulheres*, enquanto a Pinacoteca apresentou crescimento associado a programas de patronos e a doações pontuais. Ainda assim, a representatividade racial e de gênero permanece desigual, e a ausência de uma política pública contínua de aquisição impede a consolidação de transformações estruturais.

O artigo está organizado em seis seções. Após esta introdução, o primeiro capítulo discute o papel contemporâneo dos museus e o desafio da representatividade à luz da Nova Museologia e da definição do ICOM (2022). O segundo capítulo apresenta os aspectos metodológicos e o escopo da pesquisa, detalhando o processo de coleta e categorização dos dados. Os capítulos seguintes analisam os resultados obtidos para a Pinacoteca (capítulo 3) e para o MASP (capítulo 4). Por fim, a conclusão sintetiza as principais observações e propõe reflexões sobre os limites e possibilidades de uma política museológica comprometida com a diversidade e a equidade.

Em última instância, este trabalho pretende contribuir para o debate sobre o papel dos museus na construção de uma sociedade mais plural e justa, fornecendo dados concretos para uma discussão que, até aqui, se sustentava majoritariamente em percepções subjetivas. Ao iluminar os números por trás das narrativas institucionais, busca-se não apenas medir a representatividade nos acervos, mas questionar — como propôs John Berger em *Modos de Ver* (1972) — os modos de olhar que estruturam o próprio campo da arte. Porque, ao fim, as obras que um museu escolhe adquirir revelam tanto sobre a história da arte quanto sobre a história das escolhas que uma sociedade decide perpetuar.

1 - O papel dos museus e o desafio da representatividade

Nas últimas décadas, os museus passaram por uma profunda transformação conceitual. De instituições voltadas à preservação e exibição de coleções — muitas vezes formadas sob lógicas coloniais e eurocêntricas —, passaram a ser compreendidos como espaços de diálogo, participação e construção social. Essa mudança de paradigma é fruto de

um longo processo teórico e político que se intensificou a partir da segunda metade do século XX, especialmente com o movimento da Nova Museologia e, mais recentemente, com a redefinição proposta pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 2022.

A nova definição, aprovada durante a Conferência Geral de Praga, afirma que um museu é uma instituição “permanente, sem fins lucrativos e a serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial”, sendo “aberto ao público, acessível, inclusivo e comprometido com a diversidade e a sustentabilidade”. Ao enfatizar a ética, a acessibilidade e a participação das comunidades, o ICOM reconhece que o museu contemporâneo deve ir além da conservação do passado para engajar-se ativamente nas disputas do presente. Essa definição rompe com a neutralidade tradicional e posiciona o museu como agente político e social — uma instituição que, ao decidir o que expõe e conserva, também escolhe o que silencia e exclui.

No entanto, como observa Marília Bonas, que participou do comitê internacional responsável por essa revisão, a definição de 2022 é ao mesmo tempo avanço e compromisso. Ela “permite fazer, mas também permite simular”, abrindo espaço para que instituições adotem o vocabulário da inclusão sem necessariamente transformar suas práticas. O desafio, portanto, não está apenas em atualizar o discurso, mas em reconfigurar as estruturas de poder que determinam o funcionamento dos museus — especialmente seus processos curatoriais e de aquisição.

Essa preocupação não é recente. Desde a Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972), marco fundador da Nova Museologia, já se defendia que o museu deveria ser um instrumento de desenvolvimento social e não apenas um espaço de contemplação estética. Teóricos como Hugues de Varine e Mário Chagas consolidaram a ideia de que os museus são processos, e não objetos — lugares onde memória, poder e comunidade se encontram em constante negociação. Para Varine (1993), o museu “é uma ferramenta ao serviço da comunidade e do seu desenvolvimento”. Já Chagas (2002) ressalta que as instituições museológicas são arenas de disputa simbólica, nas quais as narrativas dominantes são reproduzidas ou contestadas. Assim, o museu deixa de ser o fim e passa a ser o meio pelo qual uma sociedade reflete sobre si mesma.

No contexto latino-americano, e particularmente no Brasil, essa virada teórica ganhou contornos específicos. A museóloga Waldisa Rússio formulou o conceito de *fato museal*, entendendo o museu como um processo comunicativo que se realiza na relação entre o homem, o objeto e seu contexto sociocultural. Essa visão amplia o papel da curadoria: não se trata apenas de selecionar obras, mas de mediar sentidos, revisitar ausências e reconfigurar narrativas. O museu torna-se, assim, um campo de tensão entre memória e poder — um espaço onde se decide quais histórias merecem ser contadas e quais permanecem invisíveis.

A perspectiva descolonial, mais recente, aprofunda esse debate ao questionar as origens históricas dos museus e suas práticas de legitimação. Para Françoise Vergès (2023), os museus ocidentais foram “máquinas coloniais” criadas para estetizar e neutralizar a violência do colonialismo. Ela argumenta que a descolonização não pode ser reduzida a uma metáfora ou a um gesto simbólico de inclusão: deve implicar redistribuição de poder, restituição de acervos e transformação dos modos de gestão. Nesse sentido, a representatividade não é apenas uma questão estatística, mas uma forma de reparação histórica — uma oportunidade de reescrever as narrativas institucionais a partir das margens.

A partir dessas perspectivas — a comunitária da Nova Museologia e a crítica da descolonização —, torna-se evidente que os museus precisam repensar não apenas o *que* mostram, mas como e *por que* mostram. O desafio da representatividade envolve tanto a ampliação da diversidade nos acervos quanto a criação de condições para que diferentes públicos se reconheçam nas narrativas expostas. É nesse ponto que a análise das políticas de aquisição assume importância estratégica: as coleções não são apenas um reflexo do passado, mas um instrumento ativo de construção de futuros possíveis.

No caso brasileiro, essa reflexão ganha relevância adicional. As desigualdades estruturais que marcam a sociedade — de gênero, raça, classe e território — atravessam também as instituições culturais. Mesmo após avanços no campo das políticas de inclusão, como o Estatuto da Igualdade Racial (Lei nº 12.288/2010), as práticas museológicas ainda refletem uma herança de exclusão. A concentração de recursos nas mãos de poucos museus, a escassez de financiamento público e a dependência de doações privadas criam um ecossistema em que a autonomia curatorial é frequentemente tensionada por interesses externos, sejam eles de mercado ou de prestígio simbólico.

Diante desse cenário, o conceito de representatividade adotado neste trabalho vai além da contagem numérica de artistas. Representar é também decidir quem tem voz, quem tem visibilidade e de que maneira é inserido no discurso histórico. Uma coleção diversa não se constrói apenas pela soma de nomes, mas pelo reconhecimento das condições desiguais que determinam quem pode produzir, circular e ser legitimado como artista. Assim, analisar a composição dos acervos de instituições como a Pinacoteca e o MASP significa investigar os modos pelos quais o poder cultural se manifesta — e se transforma.

Em suma, os debates contemporâneos sobre museus apontam para uma inflexão ética e política que desafia suas formas tradicionais de operação. Se o ICOM redefine o museu como espaço inclusivo e plural, cabe às instituições demonstrar como essa definição se traduz em práticas concretas. É nesse ponto que a presente pesquisa se insere: ao analisar as aquisições realizadas pelos dois principais museus de arte de São Paulo ao longo da última década, busca-se compreender em que medida o discurso da diversidade tem se materializado em ações efetivas. A partir dessa análise, será possível avaliar se o compromisso com a representatividade constitui uma transformação estrutural ou se permanece, como alertou Bonas, apenas uma simulação de mudança.

2 - Metodologia e escopo da pesquisa

A presente pesquisa parte do pressuposto de que a representatividade nos acervos museológicos pode ser avaliada a partir de dados concretos sobre suas aquisições. Inspirada no *Burns Halperin Report* (EUA, 2022), a metodologia empregada busca adaptar ao contexto brasileiro um modelo de análise que combina estudo estatístico e interpretação crítica. Enquanto o relatório original examinou mais de 350 mil obras e cerca de 6 mil exposições em 31 museus norte-americanos, este estudo concentrou-se em dois dos principais museus de arte de São Paulo — a Pinacoteca e o MASP —, selecionados por sua relevância histórica, abrangência de acervo e influência simbólica no campo artístico nacional.

O recorte temporal abrange o período de 2014 a 2024, uma década marcada por transformações institucionais significativas em ambas as instituições. No MASP, 2014 corres-

ponde ao início da direção artística de Adriano Pedrosa, cuja gestão se notabilizou por uma linha curatorial voltada à revisão de narrativas hegemônicas e pela série de exposições *Histórias*. Na Pinacoteca, o período coincide com a consolidação de um modelo de governança centrado em comitês e patronos, e com a redução do financiamento público direto para aquisições. O marco final, 2024, foi escolhido por representar o encerramento de um ciclo de dez anos, oferecendo um panorama abrangente das tendências recentes de aquisição.

A coleta de dados foi realizada a partir de fontes públicas e institucionais, como relatórios, catálogos de exposições, bases online, registros de imprensa e comunicações diretas com as equipes de pesquisa e documentação dos museus. Em virtude da ausência de dados sistematizados ou publicamente disponibilizados, foi necessário desenvolver um processo independente de compilação e categorização das informações. Cada registro de obra foi analisado individualmente, considerando autor, técnica, ano e origem (doação, compra, transferência).

Diante da inexistência de autodeclarações sistematizadas por parte dos artistas, adotou-se o método da heterodeterminação, fundamentado em diretrizes do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) para classificação de raça/cor e gênero. Essa metodologia foi objeto de debates acadêmicos recentes, especialmente sobre seus limites éticos e epistemológicos. No entanto, diante da ausência de alternativas viáveis, mostrou-se o caminho mais adequado para possibilitar uma leitura crítica e comparativa dos dados. A decisão foi orientada por critérios de coerência e transparência metodológica, reconhecendo-se que a heterodeterminação não pretende substituir a autodeclaração, mas apenas oferecer um instrumento provisório para análises estruturais.

Para garantir consistência, as categorias adotadas foram:

- Gênero: mulher, homem, autoria mista, não identificável.
- Raça/cor: branco, negro, indígena, amarelo, autoria mista, não identificável.
- Origem da aquisição: doação direta (artista, herdeiro ou colecionador), compra viabilizada por patronos ou campanhas, transferência interna, e doação mediada por programas institucionais.

Em seguida, as informações foram organizadas em planilhas e analisadas em três níveis:

1. Anual – número de obras e artistas por ano;
2. Por categoria – proporção de artistas segundo gênero e raça;
3. Por origem – relação entre o tipo de aquisição e a diversidade dos artistas.

Os dados foram interpretados à luz das estruturas institucionais de governança e dos programas curatoriais de cada museu. No caso da Pinacoteca, a análise considerou o papel do Conselho de Orientação Artística (COA), dos Patronos e da Associação Pinacoteca de Arte e Cultura (APAC), além das práticas de curadoria e dos programas educativos. Já no MASP, a investigação concentrou-se no funcionamento do Comitê de Acervo e na influência dos programas *Histórias*, que pautaram tanto as exposições quanto as aquisições entre 2016 e 2024.

Além da análise quantitativa, foi adotada uma leitura qualitativa baseada em entrevistas e fontes institucionais. Entre elas, destaca-se a entrevista com Jochen Volz, diretor-geral

da Pinacoteca, realizada em agosto de 2025, que permitiu compreender em profundidade o sistema de decisão de aquisições e o papel dos colegiados intersetoriais. Volz enfatiza que "todas as obras ativamente adquiridas pela Pinacoteca são expostas", ainda que nem sempre na mostra de longa duração, o que reforça a coerência entre as escolhas curatoriais e a política de aquisição.

No MASP, foi considerada também entrevista com Regina Teixeira de Barros, curadora do acervo, que descreve o funcionamento do Comitê de Acervo e o papel do diretor artístico na proposição de obras "estratégicas" para o acervo. Segundo a curadora, o MASP opera com um modelo híbrido de governança, que envolve a diretoria estatutária, os patronos e o conselho, mas mantém a curadoria como eixo central do processo decisório.

Com base nesse conjunto de fontes, o presente estudo não se propõe a construir uma amostra exaustiva, mas a traçar tendências e propor reflexões críticas. As limitações metodológicas, especialmente no que diz respeito à classificação racial e à ausência de informações completas sobre todas as obras, não comprometem o alcance analítico, uma vez que os padrões observados são suficientemente consistentes para indicar dinâmicas estruturais.

A opção por incluir tanto a Pinacoteca quanto o MASP permite uma leitura comparativa entre dois modelos de gestão distintos — um público e outro privado — que, apesar das diferenças formais, compartilham desafios semelhantes: dependência de doações privadas, ausência de políticas públicas contínuas de aquisição e necessidade crescente de responder às pressões sociais por inclusão e diversidade. Ao observar esses dois casos em paralelo, o estudo evidencia como discursos semelhantes de pluralidade se traduzem em práticas institucionais diversas, refletindo as especificidades de cada estrutura de governança.

Em síntese, esta metodologia parte de um princípio fundamental: os dados quantitativos, quando contextualizados, são instrumentos de crítica. Ao revelar quem é incorporado aos acervos e quem permanece ausente, eles tornam visíveis as hierarquias simbólicas que estruturam o campo museológico. A análise dos dados de aquisições, portanto, não busca apenas medir diversidade, mas compreender como os museus constroem, legitimam e perpetuam modos de ver.

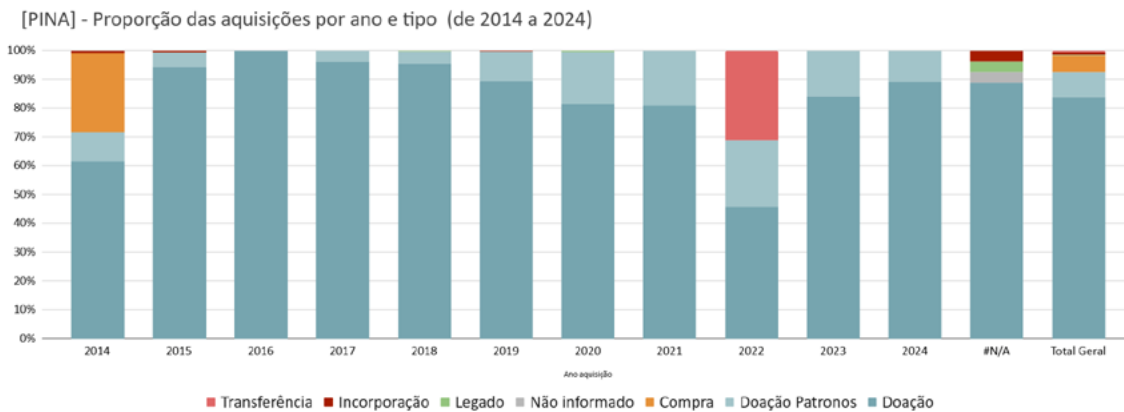
3 - A Pinacoteca de São Paulo (2014–2024): Governança, Aquisições e Representatividade

A análise dos dados relativos às aquisições da Pinacoteca de São Paulo entre 2014 e 2024 permite compreender não apenas o comportamento quantitativo das incorporações, mas também os mecanismos institucionais e curatoriais que as tornam possíveis. Nesse período, a Pinacoteca consolidou um modelo de governança baseado em colegiados interseoriais e parcerias privadas, caracterizado por uma forte interdependência entre curadoria, patronos e instâncias deliberativas, como o Conselho de Orientação Artística (COA).

Conforme detalhado pelo diretor-geral Jochen Volz, em entrevista realizada em agosto de 2025, o processo de incorporação de obras segue três caminhos principais: (1) doações diretas de artistas, herdeiros ou colecionadores; (2) aquisições mediadas pelo Programa

de Patronos da Pinacoteca, nas quais apoiadores deliberam coletivamente sobre propostas previamente aprovadas pelo COA; e (3) parcerias institucionais, frequentemente articuladas pela Associação Pinacoteca de Arte e Cultura (APAC). Todas as propostas passam por avaliação técnica e curatorial, com pareceres dos setores de conservação, educativo e documentação, antes da deliberação final do COA — instância independente e plural que busca assegurar transparência e coerência nas incorporações.

Figura 1 — Proporção das aquisições por ano e por tipo (2014–2024)

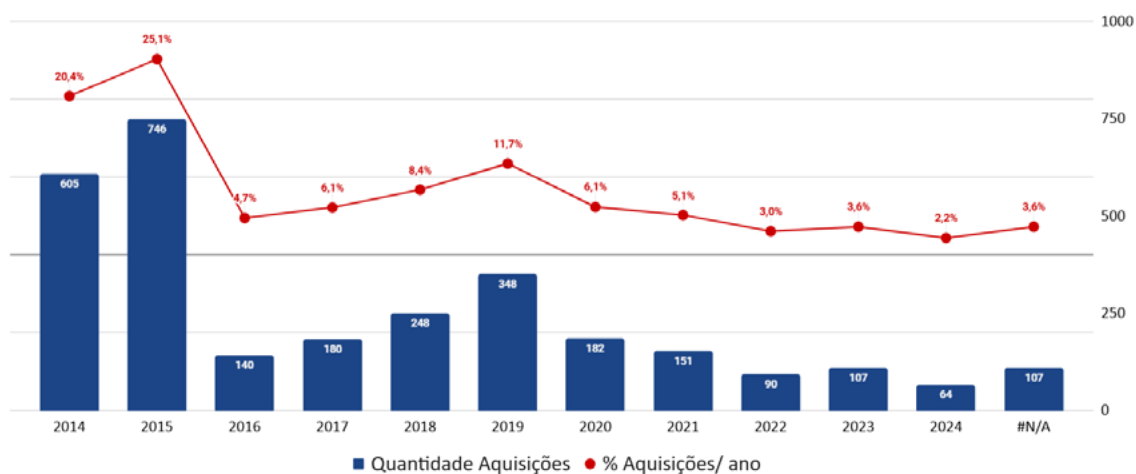


Fonte: Elaborado pela autora

Durante a década analisada, o volume total de aquisições da Pinacoteca foi expressivo, com mais de 2.900 obras incorporadas, provenientes de aproximadamente 470 artistas. A análise revela oscilações acentuadas entre os anos, reflexo tanto de grandes doações coletivas quanto de projetos expositivos específicos. Os anos de 2017, 2018 e 2019 destacam-se como picos de aquisição, impulsionados por conjuntos volumosos: 113 obras das Guerrilla Girls, 40 de Lucy Citti Ferreira, 80 de Carolina Caycedo e 29 das Serigrafias Queer. Esses grupos respondem por grande parte da variação estatística e evidenciam a importância de projetos curatoriais específicos na formação do acervo.

Figura 2 — Número e proporção de obras adquiridas por ano (2014–2024)

[PINA] Número e proporção de obras adquiridas por ano de 2014 a 2024 (Total 2.968 obras)

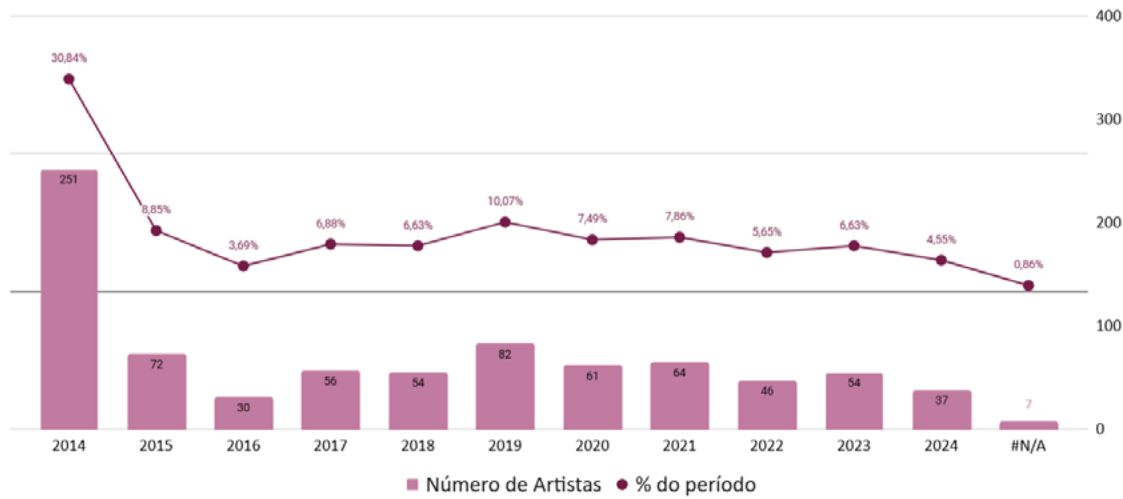


Fonte: Elaborado pela autora

Ao observar a relação entre obras e artistas por ano, nota-se uma discreta predominância de aquisições múltiplas de um mesmo autor, o que indica a entrada de séries ou conjuntos temáticos. A média geral da década é de 3,9 obras por artista, mas com picos que ultrapassam dez vezes essa proporção em anos pontuais — sobretudo 2015, quando grandes doações individuais distorcem a razão obra/artista. Esses números refletem a natureza episódica das incorporações e a dependência de iniciativas concentradas (campanhas, patronos, parcerias).

Figura 3 — Número e proporção de artistas distintos adquiridos por ano (2014–2024)

[PINA] Número e proporção de artistas por ano de 2014 a 2024 (total 807 artistas)



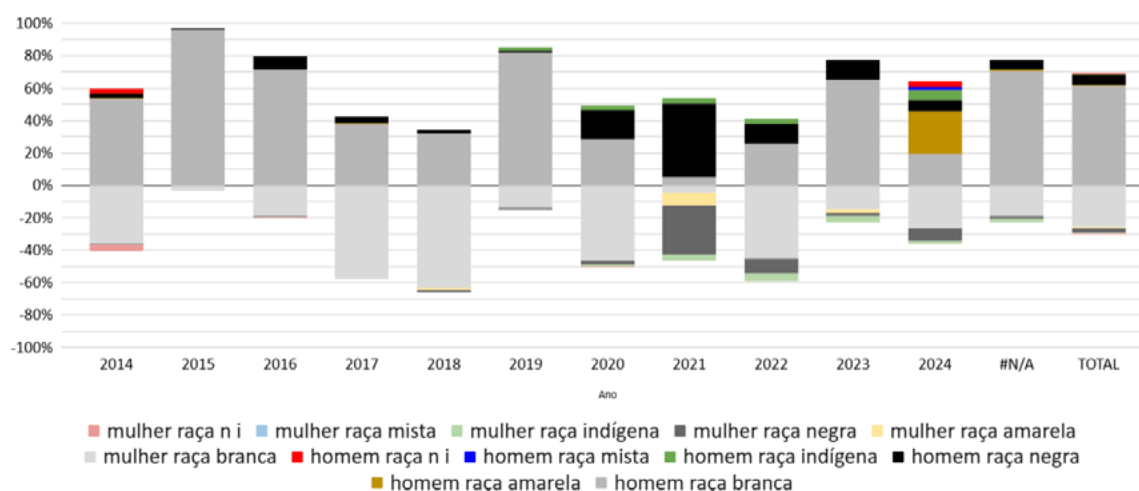
Fonte: Elaborado pela autora

No recorte da Pinacoteca, essa dinâmica de concentração aparece com nitidez em dois momentos: em 2014, com repetições relevantes de um mesmo doador/artista (como Axl Leskoschik com 108 obras, Elaine Prolink com 45, Uiara Bartira com 41, Ulisses Bôscolo com 25 e Antonio Henrique Amaral com 19); e em 2015, com doações expressivas de Arthur Piza (375 obras) e León Ferrari (209 obras). Já em 2022, o volume foi impactado pela transferência de 29 fotografias de Gretta Sarfaty do Centro de Documentação e Memória para o acervo, fato que eleva o total anual sem, contudo, ampliar o número de artistas na mesma proporção. Esses casos ajudam a explicar por que os indicadores “por obras” e “por artistas” contam histórias diferentes — reforçando a necessidade de ler a série histórica com ambos os recortes.

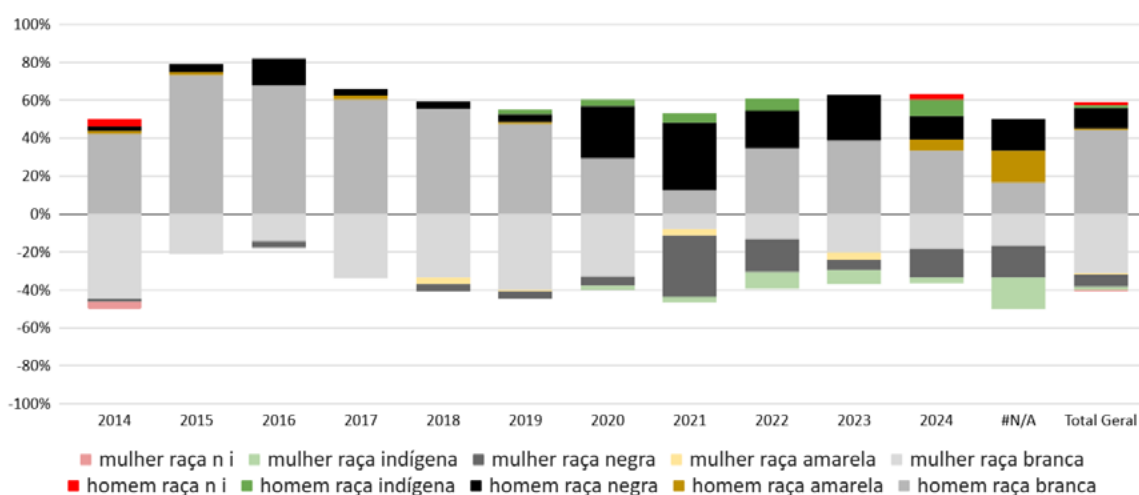
Quanto à autoria e representatividade, a série histórica evidencia avanços não lineares. A participação de artistas mulheres cresce ao longo da década, mas oscila conforme eventos pontuais e conjuntos massivos; em paralelo, a presença de artistas negros e indígenas se intensifica a partir de 2018, com destaques como Maxwell Alexandre, Mestre Didi, Tiago Santana e, mais recentemente, com Terra e Território: Arte Indígena Contemporânea Brasileira (2024). O padrão é de saltos anuais, não de crescimento contínuo, o que confirma o papel central das agendas curatoriais e dos mecanismos de aquisição (patronos, parcerias, transferências).

Figuras 4 e 5 — Proporção por número de obras e por número de artistas adquiridos por grupo (2014–2024)

[PINA] Proporção por número de obras adquiridas por grupo e ano (de 2014 a 2024)



[PINA] Proporção por número de artistas de obras adquiridas por grupo e ano (de 2014 a 2024)

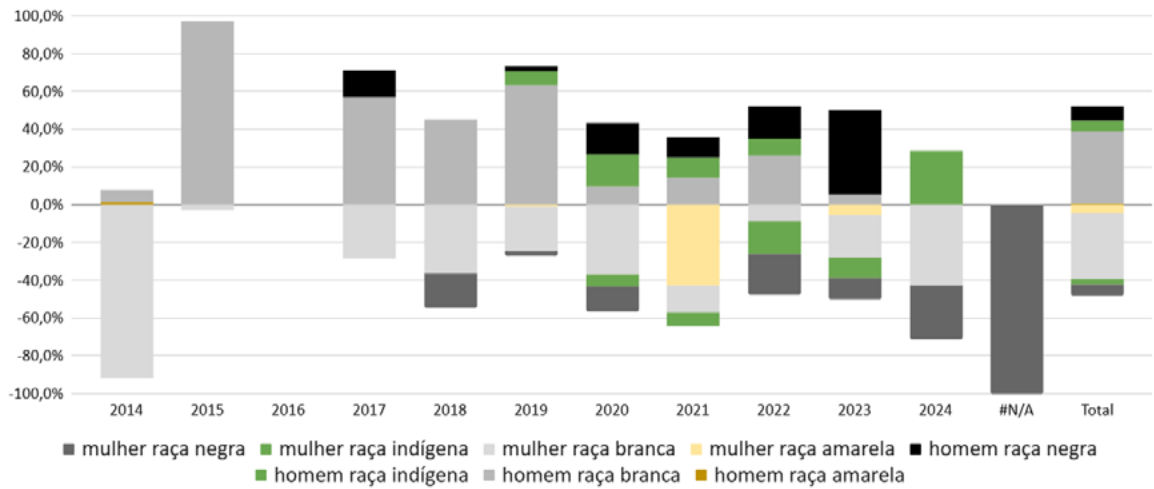


Fonte: Elaborado pela autora

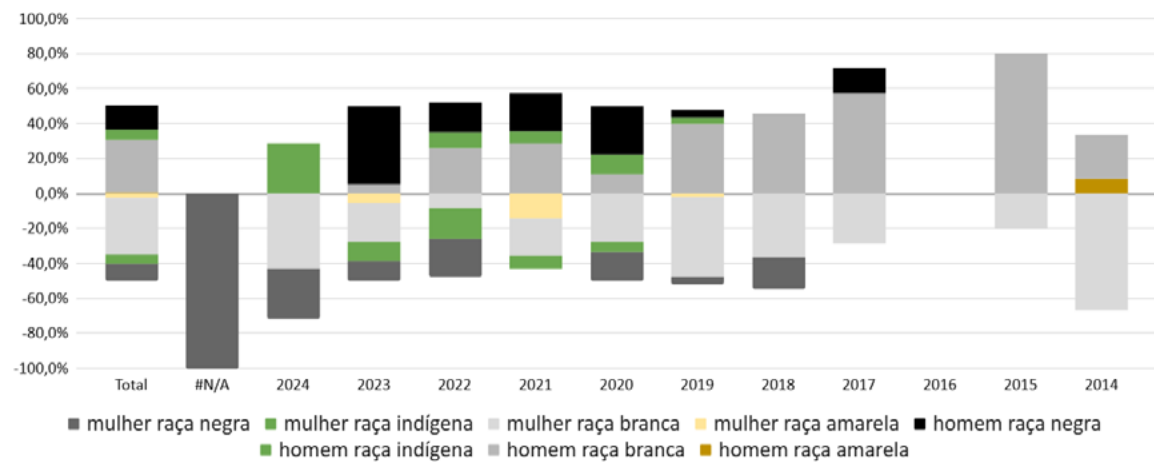
A análise institucional também revela como as exposições da Pinacoteca dialogam com as aquisições. Mostras temáticas como *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960–1985)* (2018), *Enciclopédia Negra* (2021) e *Terra e Território* (2024) funcionaram como vetores para aquisições estratégicas e contribuíram para o aumento da diversidade de artistas representados. Tais iniciativas revelam a capacidade da curadoria de orientar a expansão do acervo, ainda que dependente da mediação de patronos e doações.

Figuras 6 e 7 — Proporção por número de obras e por número de artistas doadas por Patronos e Iguatemi (2014–2024)

[PINA] Obras doadas por Patronos e Iguatemi por grupos



[PINA] Proporção por número de artistas de obras doadas por Patronos e Iguatemi por grupo e ano (de 2014 a 2024)



Fonte: Elaborado pela autora

Desde 2020, a Pinacoteca reposicionou sua exposição de longa duração com Pinacoteca: Acervo, organizada em 19 salas temáticas que promovem diálogos entre produções do século XIX e a arte contemporânea. A nova proposta substituiu o antigo recorte cronológico de *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo* (2011–2019), ampliando o foco para discussões sobre identidade, pós-colonialismo e pertencimento. Essa curadoria temática, que inclui obras recentemente adquiridas, insere o museu em debates sobre representatividade e revisões historiográficas, articulando-se à sua missão institucional de promover experiências transformadoras e inclusivas.

Outro eixo essencial da Pinacoteca é seu programa educativo, um dos mais estruturados do país. Além das ações regulares com escolas e comunidades, destacam-se iniciativas como o Programa Educativo para Pessoas com Deficiência e o Programa de Inclusão Sociocultural, voltados à ampliação do acesso e à formação de novos públicos. Esses programas refletem o compromisso da instituição em atingir segmentos da população que tradicionalmente não frequentam museus, contribuindo para a democratização da experiência museal.

Entretanto, apesar dos avanços observados, persistem limitações estruturais. A dependência quase total de doações privadas implica riscos de direcionamento das políticas de aquisição aos interesses de colecionadores e patronos — uma tensão inerente ao modelo de financiamento cultural vigente. Embora o sistema colegiado e os pareceres técnicos atuem como mecanismos de controle ético, a ausência de um fundo público permanente de aquisição restringe a autonomia curatorial e dificulta a construção de políticas de longo prazo.

Assim, a Pinacoteca revela o paradoxo central das instituições culturais brasileiras: ao mesmo tempo em que assume um discurso de inclusão e pluralidade, continua operando em um contexto de dependência de capital privado. A despeito dessas restrições, os dados demonstram que o museu tem conseguido integrar, de forma gradual, um conjunto mais diverso de artistas e narrativas ao seu acervo, articulando representatividade e coerência curatorial. Sua atuação exemplifica o esforço de um museu público em adaptar-se às exigências éticas e políticas do presente, ainda que sob as condições desiguais impostas pela ausência de políticas públicas consistentes para o setor.

4 - O MASP (2014–2024): Governança, curadoria e o programa “Histórias”

A análise das aquisições do Museu de Arte de São Paulo (MASP) entre 2014 e 2024 evidencia uma profunda transformação institucional e curatorial, iniciada após a grave crise financeira que marcou o início da década. Em 2013, o museu encontrava-se à beira da insolvência, com dívidas elevadas, gestão desarticulada e dependência de recursos públicos e de um pequeno grupo de associados. A reestruturação conduzida por Heitor Martins (presidente executivo entre 2014 e 2021) e Alfredo Setúbal (presidente do Conselho), apoiada por uma nova governança inspirada em modelos corporativos, redesenhou a estrutura administrativa e financeira da instituição, estabelecendo um conselho deliberativo robusto e a diretoria estatutária como instâncias centrais de decisão.

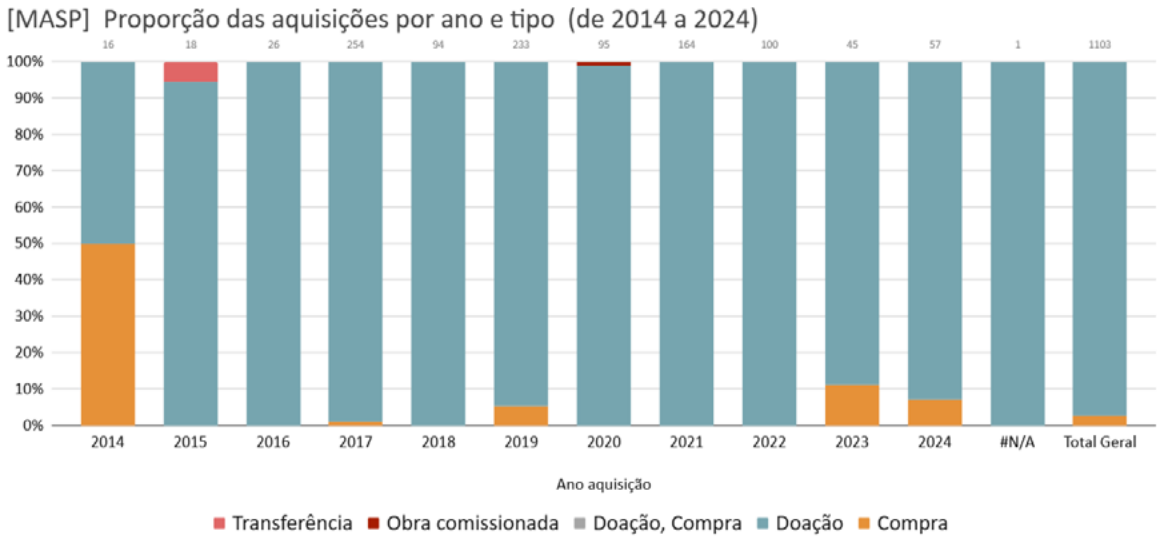
Esse processo coincidiu com a nomeação de Adriano Pedrosa como diretor artístico em 2014 — cargo que ocupa até hoje e que consolidou a guinada conceitual do museu. Sob sua liderança, o MASP redefiniu sua linha curatorial a partir do eixo “Histórias”, um programa que, desde 2016, articula exposições, aquisições e publicações em torno de temas sociais e identitários, como *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), *Histórias das Mulheres* (2019), *Histórias Indígenas* (2023) e *Histórias LGBTQIA+* (2024), entre outras. Essa estratégia transformou a curadoria em ferramenta de revisão historiográfica e reposicionou o museu no debate global sobre diversidade e descolonização das artes.

A governança atual do MASP, conforme relatado em entrevista à curadora do acervo Regina Teixeira de Barros (2025), estrutura-se em torno de quatro instâncias: a diretoria estatutária, o conselho deliberativo, os patronos e conselheiros e o Comitê de Acervo, responsável pela avaliação e aprovação final das obras incorporadas. Nesse sistema, a figura do diretor artístico ocupa papel central, cabendo a ele propor aquisições, mobilizar recursos e articular o diálogo entre curadoria, patronos e conselho.

As aquisições ocorrem predominantemente sob a forma de doações diretas ou mediadas por patronos e conselheiros, com raras exceções de compras pontuais financiadas por campanhas específicas. Segundo Regina Barros, a seleção preliminar é feita pela

equipe curatorial, que realiza uma triagem técnica e historiográfica antes de submeter as propostas ao Comitê de Acervo. Casos excepcionais — como obras estratégicas identificadas por Pedrosa, especialmente em mostras internacionais como a Bienal de Veneza de 2024, da qual foi curador — são viabilizados por doações direcionadas de patronos ou conselheiros. Essa dinâmica evidencia um modelo de aquisição descentralizado, mas altamente dependente de redes privadas de apoio e de financiamento.

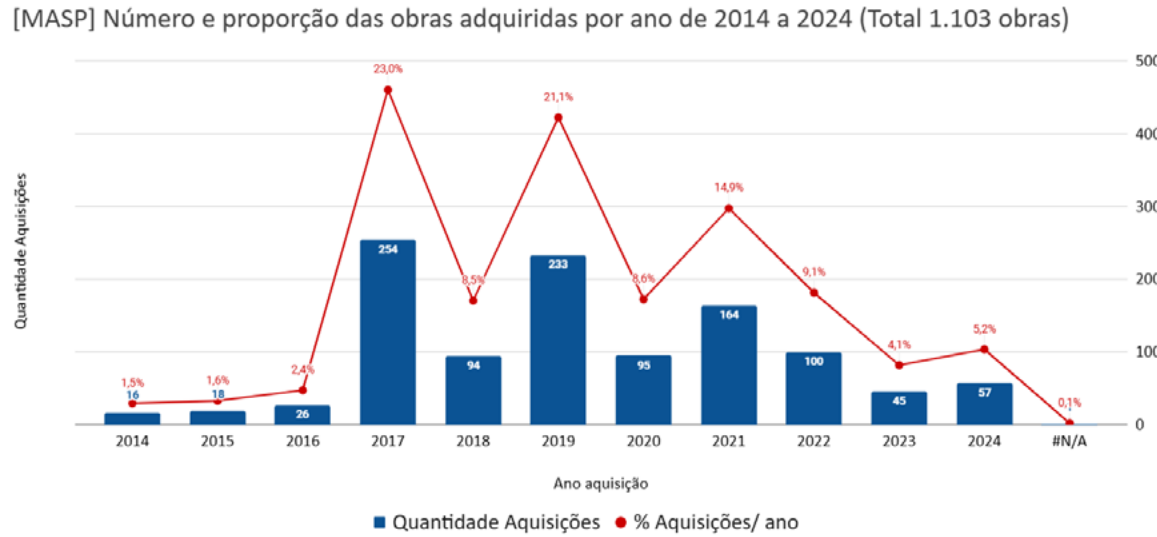
Figura 8 — Proporção das aquisições por tipo (2014–2024)



Fonte: Elaborado pela autora

Entre 2014 e 2024, o MASP incorporou 1.103 obras, das quais 586 foram doações diretas dos próprios artistas, representando mais da metade do total. Outras 319 estão relacionadas ao programa *Histórias*, confirmando a centralidade desse eixo na formação do acervo contemporâneo do museu. Apenas 11 obras foram doadas pela diretoria estatutária, e as compras efetivas representam uma fração mínima do total — geralmente associadas a exposições específicas, como *Histórias das Mulheres* (2019) e *Histórias Indígenas* (2023).

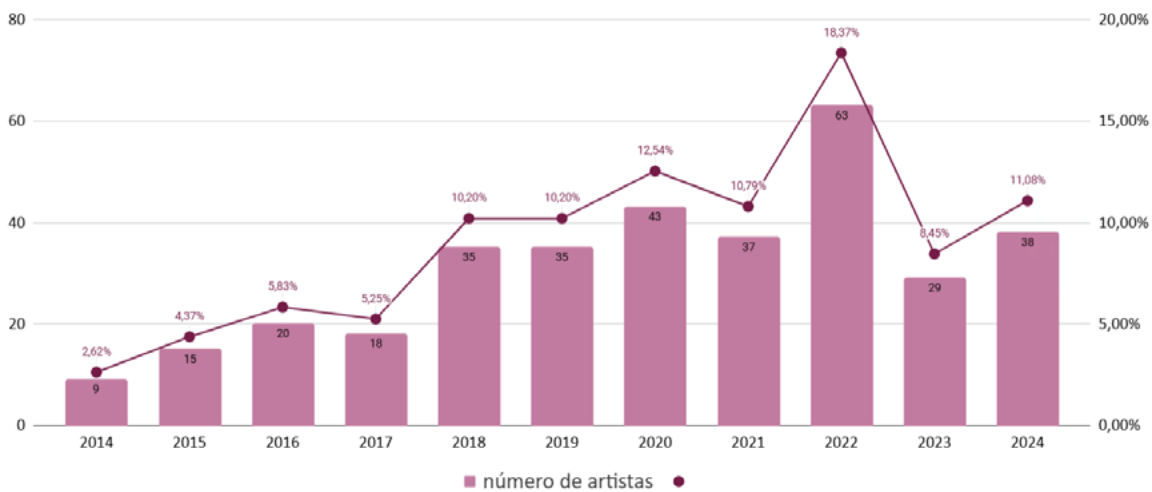
Figura 9 — Número e proporção de obras adquiridas por ano no MASP (2014–2024)



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 10 — Número e proporção de artistas adquiridos por ano no MASP (2014–2024)

[MASP] Número e proporção de artistas por ano de 2014 a 2024 (total 343 artistas)

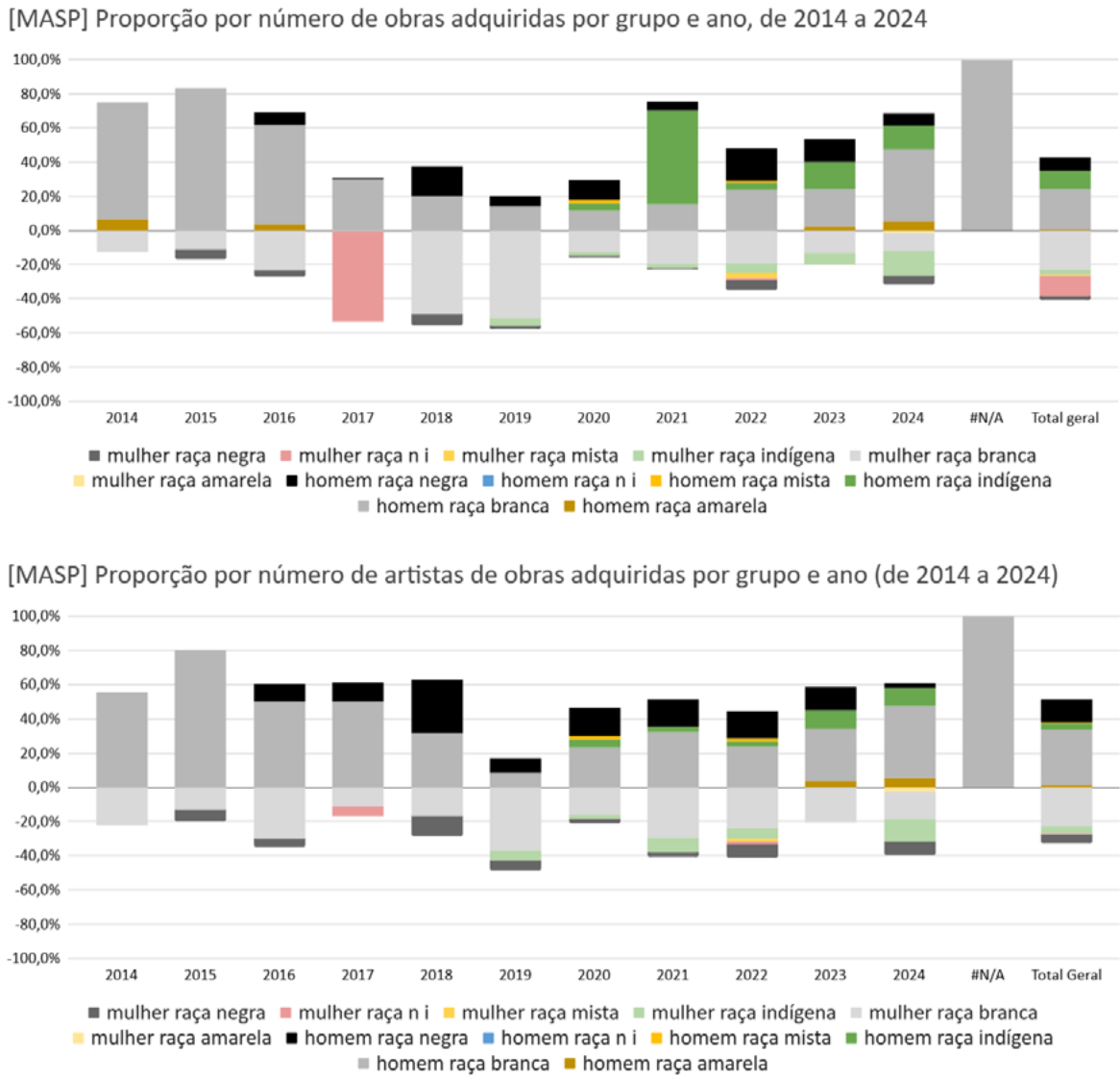


Fonte: Elaborado pela autora

Os dados apontam ainda para um padrão de crescimento em ondas, com picos de aquisição em anos ligados a projetos curatoriais estruturantes: 2017 (*Histórias da Sexualidade*, com destaque para as *Serigrafias Queer*), 2018 (*Histórias Afro-Atlânticas*, incluindo obras de Maxwell Alexandre, Rosana Paulino, Mestre Didi e Tiago Santana), 2019 (*Histórias das Mulheres*, com 148 doações e 12 compras), 2021 (90 obras de Joseca Yanomami) e 2024 (*Histórias LGBTQIA+* e doações oriundas da Bienal de Veneza). Essa correlação direta entre a agenda expositiva e as incorporações revela a integração entre curadoria e aquisição, uma das marcas da gestão Pedrosa.

A leitura da série histórica também mostra que, ao longo da década, o número de artistas homens segue superior ao de mulheres, ainda que o percentual de artistas mulheres venha crescendo. Esse avanço, contudo, é impulsionado por anos específicos — como 2019, com aquisições expressivas de Sallisa Rosa e Aline Motta, ou 2022, com obras de Arissana Pataxó e Carmela Gross — e não por uma política contínua. No plano da diversidade étnica e geográfica, observa-se ampliação da presença de artistas do Sul Global a partir de 2023, com entradas significativas de Sandra Gamarra e Violeta Quispe (Peru), Minerva Cuevas e Damián Ortega (México), River Claire (Bolívia), Rosa Elena Curruchich (Guatemala), Sabelo Mlangeni (África do Sul) e Kang Seung Lee (Coreia do Sul). Tais aquisições refletem a atuação de Pedrosa na Bienal de Veneza de 2024 e o esforço de internacionalização do acervo, com foco em perspectivas pós-coloniais.

Figuras 11 e 12 — Proporção por número de obras e por número de artistas adquiridos por grupo (2014–2024)



Fonte: Elaborados pela autora

A predominância de doações e parcerias revela, entretanto, um modelo de aquisição condicionado pela capacidade de mobilização do museu junto a seus apoiadores. Embora esse sistema tenha permitido expansão significativa do acervo — especialmente de obras contemporâneas e de artistas sub-representados —, ele também apresenta fragilidades. A ausência de um fundo permanente torna o museu dependente das prioridades e dos valores de seus doadores, o que pode gerar assimetrias entre o discurso institucional e as práticas efetivas de aquisição. Como observou a curadora Regina Barros, “tudo passa pelo comitê”, mas as propostas nascem, em grande parte, de escolhas curatoriais alinhadas à direção artística e às redes de financiamento disponíveis.

No campo expositivo, o MASP consolidou um modelo singular com o Acervo em Transformação, inaugurado em 2015, que reintroduz os cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi como suporte expográfico e propõe uma montagem não hierárquica, mesclando obras clássicas e contemporâneas. Essa curadoria aberta permite aproximações visuais e conceituais improváveis — como um Van Gogh ao lado de um Dalton Paula

—, traduzindo espacialmente o princípio de revisão do cânone. Entretanto, ao priorizar a integração das atividades curatoriais e pedagógicas (o MASP extinguiu em 2015 o antigo setor educativo, fundindo-o à curadoria), a instituição acabou deixando uma lacuna em seu programa de mediação pública, reduzindo o alcance de suas ações formativas fora das salas expositivas.

O contraste entre o modelo expográfico inovador e a fragilidade da mediação evidencia o dilema de um museu que se tornou referência global em discurso curatorial, mas cuja acessibilidade prática permanece restrita. Os ingressos — atualmente R\$ 75,00 + R\$ 5,00 de taxa de conveniência — limitam o acesso de amplas camadas da população; a entrada gratuita às terças-feiras tem alcance simbólico, mas restrito em termos de democratização real. Nesse sentido, a representatividade observada nos acervos e nas exposições precisa ser entendida em diálogo com o público que efetivamente tem acesso a essas experiências.

Em síntese, o MASP de 2014 a 2024 apresenta um perfil de instituição curatorialmente ousada, mas financeiramente dependente. Sua força reside na coerência entre discurso e programação — especialmente na série Histórias, que redefiniu os paradigmas da representação nas artes visuais no Brasil —, mas seu limite está na ausência de mecanismos públicos de sustentação e de uma política de aquisições de Estado. Assim como na Pinacoteca, a dependência de doações privadas expõe o risco de que as decisões de incorporação reflitam não apenas critérios curatoriais, mas também os interesses simbólicos e econômicos de colecionadores e patronos. Ainda assim, o MASP consolidou um modelo de atuação que alia pesquisa, curadoria e aquisição sob um mesmo eixo conceitual, contribuindo decisivamente para reposicionar o museu brasileiro no debate internacional sobre inclusão, equidade e descolonização das narrativas artísticas.

Conclusão

A análise comparativa das aquisições realizadas pela Pinacoteca de São Paulo e pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) entre 2014 e 2024 demonstra que ambas as instituições têm buscado responder às transformações conceituais e políticas que redefiniram o papel dos museus no século XXI. Em sintonia com a Nova Museologia, a nova definição do ICOM (2022) e as discussões sobre descolonização e diversidade, esses museus reformularam suas missões institucionais e passaram a incorporar, de maneira mais explícita, o compromisso com a inclusão, a pluralidade e a acessibilidade. No entanto, há o risco de que a representatividade conquistada não se consolide de forma perene, resultado de uma adesão momentânea a pautas valorizadas no campo da arte, e não de uma mudança estrutural efetiva nas práticas e políticas museológicas.

A partir dos dados levantados, é possível afirmar que Pinacoteca e MASP avançaram na ampliação da representatividade em seus acervos, especialmente em relação à presença de artistas mulheres, negros e indígenas. Esses avanços, contudo, não resultam de uma política pública contínua ou de um plano institucional de longo prazo, mas de ações pontuais, frequentemente associadas a projetos expositivos ou grandes doações privadas. A dependência de patronos, conselheiros e parceiros corporativos limita a autonomia das instituições e condiciona o ritmo e a direção dessas mudanças.

No caso da Pinacoteca, a estrutura colegiada de governança e o Programa de Patronos permitem um processo de deliberação transparente e intersetorial, mas não eliminam o risco de concentração de poder simbólico e econômico nas mãos de poucos doadores. Já o MASP, sob a direção artística de Adriano Pedrosa, alcançou projeção internacional ao reposicionar seu discurso curatorial em torno das Histórias, articulando pesquisa, exposição e aquisição sob o mesmo eixo conceitual. Ainda assim, o museu permanece financeiramente dependente de redes privadas de apoio, o que torna sua autonomia relativa e sujeita às dinâmicas do mercado da arte.

Para além das estatísticas sobre gênero e raça, uma análise crítica da representatividade deve considerar também como as obras adquiridas são comunicadas, expostas e mediadas. A Pinacoteca, por exemplo, exibe todas as obras adquiridas ativamente — ainda que nem sempre em sua exposição de longa duração —, e mantém um programa educativo robusto, com destaque para o Programa de Inclusão Sociocultural e o Programa Educativo para Pessoas com Deficiência, voltados a públicos que historicamente estiveram à margem do circuito museal. Tais iniciativas demonstram um esforço real de democratização, ainda que o acesso econômico permaneça restrito: o ingresso custa R\$ 30,00 (com gratuidade aos sábados).

No MASP, a principal exposição de longa duração, *Acervo em Transformação*, alia inovação expográfica ao uso dos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi, promovendo encontros visuais entre obras clássicas e contemporâneas. Essa montagem encarna simbolicamente a revisão do cânone e a ideia de um museu em processo. Contudo, a integração do setor educativo à curadoria, implementada em 2015, reduziu a presença de programas permanentes de mediação e afastou parte dos públicos formativos. Além disso, o preço elevado dos ingressos — R\$ 75,00 + R\$ 5,00 de taxa, com gratuidade apenas às terças-feiras — limita o alcance social de suas ações inclusivas. Quantas pessoas podem, de fato, visitar um museu numa terça-feira?

Essas observações indicam que a representatividade precisa ser entendida de maneira ampla, não apenas como estatística de presença nos acervos, mas como prática comunicativa e pedagógica. A forma como os museus expõem e comunicam suas aquisições é parte fundamental do processo de construção de sentido e de acesso simbólico. Representar é também narrar — e, portanto, decidir quem fala, de que modo e para quem.

Outra questão que emerge da análise é o modelo de financiamento. O sistema brasileiro, baseado quase exclusivamente em doações privadas e leis de incentivo fiscal, transfere ao mercado e aos colecionadores um papel decisivo na formação dos acervos públicos. Isso cria um paradoxo: museus que se declaram públicos operam, na prática, com lógica privada. No caso da Pinacoteca, por exemplo, o Programa de Patronos concentra a decisão final de aquisições em um grupo restrito de apoiadores. Uma possível alternativa seria ampliar a participação de outras categorias de contribuintes — como os Amigos da Pinacoteca —, permitindo voto proporcional ou consulta deliberativa.

Por outro lado, o financiamento público também impõe riscos, sobretudo em contextos de instabilidade política, em que governos podem usar os museus como instrumentos de propaganda ideológica. A solução, portanto, talvez não esteja em substituir um modelo pelo outro, mas em equilibrar financiamento público e privado, com mecanismos de transparência, controle social e representatividade efetiva nos processos decisórios.

Em síntese, os resultados deste estudo evidenciam que tanto o MASP quanto a Pinacoteca avançam em direção a acervos mais diversos e alinhados a agendas contemporâneas, mas esses avanços permanecem dependentes da vontade política e econômica de poucos. A representatividade alcançada ainda é frágil porque não está institucionalizada — ela é fruto de pessoas, não de políticas.

Como propôs John Berger, em *Modos de Ver* (1972), “a forma como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou acreditamos saber”. A mesma lógica se aplica aos museus: o modo como eles mostram e comunicam seus acervos é condicionado por suas estruturas de poder e por suas crenças institucionais. O que se vê — e o que se deixa ver — é sempre resultado de uma escolha.

Assim, pensar a representatividade nas coleções do MASP e da Pinacoteca é pensar também sobre quem decide, quem financia e quem acessa. O desafio que se impõe é transformar essas instituições em espaços verdadeiramente públicos, não apenas em seus discursos, mas em suas práticas, governanças e políticas de aquisição. Para isso, é fundamental a criação de políticas públicas consistentes, de fundos permanentes de aquisição e de mecanismos participativos de deliberação, capazes de garantir que a diversidade não seja apenas um valor declarado, mas uma realidade efetiva nos acervos e nas experiências museais do país.

Referências

- BARROS, Regina Teixeira de. Entrevista concedida à autora em 5 ago. 2025. São Paulo.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BONAS, Marília. Entrevista concedida à autora em 1º jun. 2025. São Paulo.
- BURNS, Charlotte; HALPERIN, Julia. *The Burns Halperin Report*. Studio Burns, 2022. Disponível em: <https://studioburns.media/letter-from-the-editors/>. Acesso em: 13 maio 2025.
- CHAGAS, Mario. Memória e poder: dois movimentos. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 19, n. 19, 2002. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367>. Acesso em: 8 abr. 2025.
- FIGUEIREDO, Patrícia. Artistas mulheres representam cerca de 20% dos acervos do Masp e Pinacoteca: “Difícil apagar exclusão do passado”, diz especialista. G1, São Paulo, 31 mar. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/03/31/artistas-mulheres-representam-cerca-de-20percent-dos-acervos-do-masp-e-pinacoteca-dificil-apagar-exclusao-do-passado-diz-especialista.ghtml>. Acesso em: 17 out. 2025.
- ICOM – Conselho Internacional de *Museus*. *Definição de Museu* (2022). Disponível em: <https://icom.museum/>. Acesso em: 2 abr. 2025.
- MARCONDES, Guilherme. Derrubar para edificar: presenças e ausências raciais e de gênero no Museu de Arte Contemporânea do Ceará. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 30, n. 82, e124311, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18070337-124311>. Acesso em: 17 out. 2025.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Tomara que dê tempo: plano estratégico da Pinacoteca de São Paulo 2023–2028*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2023. Disponível em: https://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2023/05/2023508_Tomara_PINA-diagramado_baixa.pdf. Acesso em: 29 abr. 2025.

RÚSSIO, Waldisa. *Museologia e comunicação: linhas de reflexão*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TEIXEIRA, S. Nova Museologia: aspectos históricos e características. *Cadernos do CEOM*, Chapecó, v. 35, n. 41, p. 89–104, 2022. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/6927>. Acesso em: 2 abr. 2025.

VARINE, Hugues de. *O museu ao serviço da comunidade*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu*. Tradução de Julia da Rosa Simões. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VOLZ, Jochen. Entrevista concedida à autora no Memorial da Resistência de São Paulo em 1º ago. 2025. São Paulo.



Escola de Belas Artes de Araraquara: origem, desenvolvimento e fim de uma academia longe dos



Luis Sandes^{1,2},

Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e Association internationale des critiques d'art (AICA)

luis.sandes@gmail.com

1 Doutor em História da Arte pela USP. Mestre em Sociologia da Arte pela PUC-SP. Suas pesquisas se concentram em arte brasileira, principalmente do pós-guerra aos dias de hoje. Publicou entrevistas, verbetes, resenhas, capítulos e artigos em publicações brasileiras e estrangeiras. Está escrevendo uma biografia de Judith Lauand, que estudou na academia investigada neste artigo.

2 Faço um agradecimento especial à pesquisadora Julia Gottsfritz Barbara, que muito me esclareceu e informou sobre o meio cultural e artístico de Araraquara de forma ampla e magnânima.

RESUMO:

A Escola de Belas Artes de Araraquara foi pioneira enquanto academia de belas artes no interior do país, iniciando suas atividades em 1935. Políticos, mecenas e artistas se uniram em sua criação. Encerrou seu funcionamento nos anos 1960, depois de ter operado de forma intermitente.

Ainda que o artigo não seja centrado na pintora Judith Lauand, ela é em boa medida guia da pesquisa, por ter estudado nessa escola e por ser o alvo de uma pesquisa mais abrangente do autor. Ela, inclusive, é, entre todos os ex-alunos dessa escola, a de maior brilho.

Além da introdução, o texto se divide em três partes: origem, desenvolvimento e fim. A primeira parte trata do começo da instituição, com referência ao contexto da cidade na primeira metade do século 20 e com discussão das figuras que foram fundamentais para seu surgimento e funcionamento inicial. A segunda parte comenta o desenrolar das atividades nas três décadas seguintes, discutindo os principais diretores e professores da instituição, além de abordar o pioneiro salão que era organizado pela escola. A parte final é tanto uma discussão sobre os anos finais da academia como a conclusão do texto e nela se levantam duas possíveis principais razões para seu encerramento, além de elementos de contexto, tanto local como regional.

PALAVRAS-CHAVE:

Escola de Belas Artes de Araraquara; ensino de arte; academia de arte; Judith Lauand.

Entre os anos 1930 e 1960, existiu uma academia de belas artes em Araraquara, no interior paulista, a Escola de Belas Artes de Araraquara (Ebaa). Iniciativa de um político local, Bento de Abreu, foi fundada em 1935 e se encontra entre as primeiras academias de belas artes do Brasil, sendo pioneira fora da capital federal e das capitais dos estados.

Primeiro de viés mais tradicional, gradualmente se modernizou, com a presença de professores alinhados às novas estéticas, como Quirino Campofiorito e Lafayette Carvalho Toledo, além de Domenico Lazzarini, que foi trazido da Itália para ali lecionar, após o adoecimento de Mário Ybarra de Almeida. O grande mecenas da Ebaa foi o usineiro Helio Morganti, que chegou a ser seu diretor. Apesar do empenho empreendido pelos professores e diretores da instituição por décadas, não foi possível reconhecer a pequena escola como de ensino superior.

Num depoimento que Quirino Campofiorito deu aos 90 anos, ele afirmou que "a escola não teve prosseguimento muito longo, como seria de se esperar, mas deu para abrir condições de atividades artísticas e culturais que sobremodo animam aquela bela cidade paulista³".

Esse comentário bastante posterior de Quirino, realizado três décadas após o encerramento da Ebaa, indica que ele não acreditava que aquele projeto vingaria e é apresentado logo no início deste artigo para se evitar uma leitura anacrônica do tema abordado. Isto é, essa frase não deve ser lida como final de uma história nem uma previsão à época de que ela não duraria. Afinal, os sujeitos envolvidos com a escola por tantos anos não sabiam qual seria seu destino e apostavam em sua permanência. Hoje sabemos qual foi o destino dessa instituição e aqui se propõe que essa frase dê ensejo a uma discussão sobre a origem, o desenvolvimento e o fim de uma academia de arte longe dos centros de arte no Brasil no século 20.

3 CAMPOFIORITO, 1992, p. 12.

Este artigo avalia a trajetória da Ebaa para entender a frágil institucionalização do ensino de arte numa cidade como Araraquara, que, embora relativamente rica, se situava longe tanto do Rio como de São Paulo, cidades que eram, àquela altura, centrais no sistema brasileiro da arte e do ensino da arte. A dificuldade de essa academia se tornar sólida e contínua, sua pequena escala e o interrompimento de suas atividades são aspectos importantes para se analisar a precariedade e as limitações do sistema de ensino artístico e dos salões de arte longe dos centros artísticos brasileiros.

Meu interesse na Ebaa teve origem em uma outra pesquisa minha: a artista de quem estou escrevendo uma biografia, a pintora Judith Lauand, estudou e se formou nessa escola, em 1950. Se aqui não pretendo contar uma história da formação de Judith na Ebaa, é, por outro lado, inevitável que as informações e pistas coletadas por aquela pesquisa acabem direcionando e informando esta pesquisa. Assim, neste texto, Judith será personagem central e nossa guia para entender a trajetória dessa instituição ao longo das três décadas em que funcionou. Entre todos os ex-alunos da Ebaa, Judith foi a mais importante em termos de relevância do trabalho e de renome. Naturalmente, contudo, o enfoque aqui é a Ebaa, com o objetivo de se realizar uma discussão da precariedade do sistema de ensino de arte fora do eixo Rio-São Paulo e das demais capitais que já contavam com academias de belas artes (Salvador, Porto Alegre e Curitiba).

Judith Lauand (1922-2022), mesmo que com reconhecimento tardio, teve produção reconhecida inclusive internacionalmente, chegando a expor individualmente nos Estados Unidos e no Reino Unido, além de participar da Bienal de Veneza. No ano de sua morte, teve uma grande retrospectiva no Masp, evento que pode ser entendido como o ápice de sua consagração, nesse que é o mais prestigioso museu brasileiro de arte.

Judith se formou pintora pela Ebaa, num curso realizado entre 1948 e 1950. Foi a primeira turma efetivamente formada pela escola. Contudo, começara a frequentar um curso livre de desenho e pintura dessa própria escola aos 14 anos, em seu ano de inauguração. Tinha como professores o casal Quirino Campofiorito e Hilda Helena Eisenlohr Campofiorito, que viveram naquela cidade entre 1935 e 1937, tendo sido atraídos pela possibilidade de ensino, mediante as dificuldades de serem artistas na capital federal, mesmo que fossem extremamente qualificados, sendo que chegaram a passar longa temporada formativa na Europa.

Após formada, em 1950, Judith se tornou assistente do professor Domenico, que foi trazido da Itália para dar aulas naquela instituição, buscando-se intensificar o processo de sua modernização.

O artista Francisco Amêndola, que também estudou na Ebaa, igualmente se tornou figura importante, ainda que de renome mais local. Era prolífico, tendo produzido mais de sete mil pinturas, e teve carreira mais limitada ao interior paulista, com visibilidade regional. Participou da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a atual Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, com um óleo intitulado *A menina da bicicleta* (1950), de abordagem expressionista. Formou-se com Judith, em 1950. Foi professor da Ebaa e tornou-se seu diretor em 1954.

As fontes empregadas neste trabalho são catálogos e pôsteres de exposição, recortes de jornal e revista, depoimentos publicados, livros, entre outros materiais. As fontes primárias vêm do Centro de Pesquisa do Masp, que guarda o Fundo Judith Lauand.

Este artigo se estrutura da seguinte forma. Nesta introdução, apresentou-se o tema e sua abordagem. A partir daqui, há uma sequência a respeito da história da instituição: origem, desenvolvimento e fim, que coincide com as considerações finais do texto.

Origem

A fundação da Ebaa fez parte de um esforço da comunidade de Araraquara nas primeiras décadas do século 20 tanto para a modernização da cidade como para a mudança de sua fama, que havia sido abalada por um crime político bárbaro no contexto do coronelismo no final do século anterior, o linchamento dos Brito, e por um surto epidêmico de febre amarela, que dizimou um terço da população araraquarense, no mesmo período. Esse esforço foi também motivado pelo enriquecimento advindo da produção de café.

No início do século 20, a cidade passou a contar com energia elétrica, saneamento básico e arborização do centro urbano. Também recebeu teatro, conservatório, hotel. Se, desse lado, a cidade tomava novos ares, o fascismo também se fazia presente naquela região, sendo palco da principal célula fascista que houve no Brasil, organizada pelo usineiro Pedro Morganti, pai de Helio Morganti, mecenas que seria fundamental para a história da Ebaa.

O político local e cafeicultor Bento de Abreu foi figura chave no processo de criação da Ebaa. Na altura de sua fundação, era deputado estadual, mas se esforçava nessa tarefa desde quando havia sido vereador do município. Na empreitada de criar a Ebaa, Bento de Abreu esteve acompanhado de jovens artistas liderados por Lafayette Carvalho de Toledo. A escola surgiu em 1935. Depois de iniciadas, as atividades da escola não seguiram de forma ininterrupta, havendo inclusive importantes transformações institucionais, como a criação do Núcleo de Belas Artes de Araraquara, uma associação de alunos, professores e apoiadores da Ebaa, que foi responsável por suas atividades por longos anos.

Quirino Campofiorito foi o primeiro diretor da Ebaa, entre 1935 e 1937. Bento de Abreu contatou o professor da Escola Nacional de Belas Artes (Enba), no Rio de Janeiro, Lucíclio de Albuquerque para solicitar indicação de alguém para esse posto.

Quirino se formou na Enba, a primeira academia de arte no Brasil, e esteve longos anos em formação nas principais academias de arte da Europa, na década de 1930. Além de pintor, era gravurista, ilustrador, professor, crítico de arte e caricaturista. Era casado com Hilda Helena Eisenlohr Campofiorito, também artista, que o acompanhou em seu período europeu e sua mudança para Araraquara, sendo ela também professora na Ebaa. Ambos tinham formação artística consistente e estavam inteiramente a par das novidades da arte moderna europeia.

Enquanto diretor da Ebaa, Quirino foi o criador do Salão de Belas Artes, primeiro salão oficial a surgir numa cidade fora das capitais, cuja primeira edição aconteceu em novembro de 1936. Em 1945, foi a primeira participação de Judith Lauand numa exposição, três anos antes de ela iniciar seus estudos regulares na academia local.

Ele foi caracterizado por Mário Ferreira, numa crítica de sua individual em Araraquara em 1936, como "visceralmente moderno"⁴. Não buscou o ensino de maneira espontânea; na verdade, segundo ele, "valeram circunstâncias redundantes de dificuldades econômicas que surgiam, já que o rendimento de arte, nesse sentido, era muito escasso"⁵. Em 1937, volta ao Rio, onde assumiu a cátedra de desenho na Enba, ocupando o posto de Modesto Brocos, sob convite de Lucílio de Albuquerque.

Enquanto esteve em Araraquara, Hilda foi diretora da Ebba, após seu marido. Ficou nessa função nessa instituição, além do ensino, por algum tempo, tendo sido substituída por Mario Ybarra de Almeida.

As primeiras instalações da Ebba foram em duas salas do Conservatório Dramático e Musical da cidade, que também foi criado por Bento de Abreu. Recebia uma pequena subvenção da prefeitura e modestas contribuições dos alunos.

Desenvolvimento

Mario Ybarra de Almeida era artista de orientação acadêmica e foi diretor da Ebba entre 1941 e 1950. Filho do grande pintor Almeida Júnior, se formou em 1912 pela Enba, com posterior viagem de formação à Europa. Na Ebba, foi diretor e professor. Em sua gestão como diretor, conseguiu a oficialização da instituição perante as autoridades de ensino. Em seu curso como professor, os impressionistas franceses, dispersos ao menos quarenta anos antes, eram a abordagem artística mais recente em pauta. A carteira estudantil de Judith Lauand leva a assinatura dele, em maio de 1948.

O salão oficial de arte que a Ebba organizava desde 1936 atraiu artistas como participantes ou jurados, além de críticos de arte da capital de São Paulo que tinham espaço na imprensa, como Sergio Milliet e Ivo Zanini. Foram 21 edições, que aconteceram de forma irregular. A última edição se deu em 1963, o que coincidiu com a formatura da turma final da escola.

Até cerca de 1945, o salão tinha um certo equilíbrio entre artistas acadêmicos e modernos. Entre os primeiros estavam Alípio Dutra, Torquato Bassi, Pedro Alexandrino, Paulo Vergueiro, Lopes de Leão e Paulo do Valle Júnior, muito preocupados em representar a paisagem natural paulista. Já os modernos contavam com nomes advindos do Grupo Santa Helena e do Núcleo Bernardelli, amplos da capital, como, por exemplo, Aldo Bonadei, Francisco Rebollo, Mario Zanini, Bustamante Sá e Ado Malagoli.

Aproximadamente a partir de 1945, as disputas entre os acadêmicos e os modernos se intensificou. Então o salão se definiu como espaço moderno, passando a expor nomes de artistas vanguardistas, entre os quais estavam Waldemar Cordeiro, Abelardo Zaluar e Flávio Shiró, para não mencionar Judith Lauand, que esteve em quatro edições (as de 1945, 1951, 1952 e 1953, quando já havia se mudado com a família para a capital paulista) e ganhou prêmio em três delas.

A situação da Escola em relação aos seus recursos educativos e sua importância na modernização artística local tem depoimentos conflitantes. O crítico paulistano Sergio Milliet, de viés modernista, frequentava Araraquara, onde fazia conferências e outros trabalhos. Sua visão sobre a situação era negativa. Descreveu-a assim:

4 FERREIRA, 1936, s.p.
5 CAMPOFIORITO, 1992, p. 17.

"No campo das belas artes, [...] a tragédia do interior é total. Nem boas reproduções conseguem para uma vaga ideia do que se fez e faz alhures. A reprodução custa caríssimo e não há bibliotecas nem museus. Assim, nessa ativa Escola de Belas Artes de Araraquara, é de cartões postais coloridos que se constitui o acervo didático dos professores."⁶

Já o escritor Ignácio de Loyola Brandão deu uma opinião diametralmente oposta do processo de modernização de Araraquara. Brandão começou sua vida profissional ainda adolescente no Correio Popular daquela cidade, em 1952. Vivia intensamente a vida cultural araraquarense:

"Vieram as exposições frequentes, soube-se o que era um vernissage, aqueles quadros modernistas, provocavam discussão, repulsa, paixão, significavam liberdade. Vivi o choque que Lazzarini provocou, trazendo livros de arte europeus sobre Chagall, Picasso, Bracque, Pissarro, Monet e Manet, Degas, Dalí, Morisot, Bazille. Passou-se a falar normalmente de expressionismo, surrealismo, cubismo, dadaísmo, impressionismo."⁷

Ainda segundo esse escritor, a Ebaa teve papel fundamental para o fervilhar da cena cultural e artística de Araraquara. Para ele, artistas como Quirino Campofiorito, Mario Ybarra de Almeida e Lafayette Carvalho de Toledo "deram os primeiros rumos para o modernismo", o que viria a ser acelerado por Lazzarini⁸. Para Brandão, esse seria o momento de instalação do modernismo naquela região paulista.

Lafayette Carvalho de Toledo, além de ter tido papel importante na fundação da Ebaa, foi diretor dessa escola três vezes, para não mencionar suas aulas de história da arte e estética.

O usineiro Helio Morganti foi o maior mecenas de Araraquara. Foi com dinheiro dele que a Ebaa retornou suas atividades em 1948, com o surgimento do curso de três anos. Em dado momento, ele, enquanto professor da academia, analisou o trabalho de Judith Lauand e, entendendo-o como promissor, ofereceu-lhe enviá-la com todas as despesas pagas para aprofundar seus estudos na Itália, num movimento raro da parte dele. Ela consultou seu pai e ele "disse que não podia. Não podia estudar na Itália não. Filha dele tinha que estudar em casa"⁹. A artista, tardiamente, declarou que ele foi o sujeito de maior importância para sua carreira artística.

Em 1951, o pintor e professor italiano Domenico Lazzarini foi trazido da Europa a pedido de Helio Morganti, então diretor da Ebaa. Segundo o escritor Brandão, ele "provocou uma revolução no ensino e conhecimento da arte moderna e na maneira de ver e pintar" e deu o "grande salto" na modernização da instituição¹⁰. Judith já havia se formado nesse ano e tornou-se assistente do italiano, recebendo também sua orientação, por dois anos.

6 MILLIET, 1952, s.p.

7 BRANDÃO, 2024, p. 14.

8 BRANDÃO, 2024, p. 14.

9 JUDITH..., 2017, s.p.

10 BRANDÃO, 2024, p. 14.

Fim

Ao longo das décadas, todos os diretores da Ebaa se esforçaram para que ela tivesse reconhecimento como de nível superior pelas autoridades de ensino, o que certamente afastou alunos, que assim se dedicavam por anos numa formação que não lhes dava um diploma adequado ao esforço empreendido e ao retorno esperado. Isso e a dificuldade de obtenção de financiamento podem ser indicados como principais causas do fechamento da instituição. Também é importante se pensar na evolução e consolidação da capital paulista como o centro das artes no estado a partir de 1951 e, mais tarde, do país. É provável que a capital paulista tenha passado a atrair mais araraquarenses em busca de formação artística, fazendo minguar o número de interessados na Ebaa. Por fim, é necessário pensar que Araraquara mudou seu perfil demográfico e ocupacional, para não falar das mudanças no cenário político local.

Os anos 1960 marcaram o progressivo encerramento das atividades da Ebaa. Seu derradeiro salão foi realizado em 1963, mesmo ano em que a última turma diplomou-se. Os trabalhos da escola finalizaram por completo em 1969.

O acervo artístico e o arquivo da Ebaa passaram a integrar a Pinacoteca Municipal, que hoje se encontra desativada, estando seu acervo guardado em condições inadequadas, num resumo do destino de decaimento do legado de uma instituição que foi pioneira no interior. Além de não ter perdurado no tempo, a instituição tem sua memória material corrompida.

Referências

AMÊNDOLA, Francisco. O riso mordaz de Amêndola (entrevista a Ignácio de Loyola Brandão). In:

GALERIA SESC PAULISTA. Francisco Amêndola: exposição retrospectiva: catálogo. São Paulo, 1987.

BARBARA, Julia Gottsfritz et al. Pinacoteca Mário Ybarra de Almeida: transparência e desafios para a gestão cultural de Araraquara. São Paulo: Casa Mário de Andrade, 2023.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. O legado que Mascia deixou para Araraquara: sua paixão. In: MI CHELUTTI, Rita (Org.). Paulo Mascia: Araraquara, a cidade e sua gente. Araraquara: JM Arte & Design, 2024, p. 14-15.

CAMPOFIORITO, Quirino. Depoimento. In: MNBA; MAP. Quirino Campofiorito: Retrospectiva comemorativa dos 90 anos do artista. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; Museu Antônio Parreiras, 1992, p. 13-18.

FERREIRA, Mário. O Imparcial, Araraquara, 1936. Apud: MNBA; MAP, 1992, p. 40.

FIORAVANTE, Celso. Judith Lauand: 50 anos de pintura. São Paulo: Galeria Berenice Arvani, 2007a.

_____. Judith Lauand: compromisso com a pintura. In: _____. Judith Lauand: 50 anos de pintura. São Paulo: Galeria Berenice Arvani, 2007b, s.p.

_____. Entrevista. In: _____. Judith Lauand: 50 anos de pintura. São Paulo: Galeria Berenice Arvani, 2007c, s.p.

_____. Judith Lauand: 65 anos arte xilogravuras. São Paulo: Galeria Berenice Arvani, 2008.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Única mulher do grupo Ruptura, Judith Lauand ganha ampla retrospectiva no Masp. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 24 nov. 2022.

JUDITH Lauand - Enciclopédia Itaú Cultural. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZilqmHZENWY>.

MILLIET, Sergio. Moços de Araraquara. O Estado de S. Paulo, 26 out. 1952.

MNBA; MAP. Quirino Campofiorito: Retrospectiva comemorativa dos 90 anos do artista. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; Museu Antônio Parreiras, 1992.

SANDES, Luis. Uma análise da formação artística dos concretistas paulistas pelo método da biografia coletiva. Art&Sensorium, Curitiba, v. 8, n. 1, jan.-jun. 2021, p. 138-152.

TELAROLLI JÚNIOR, Rodolpho. Imigração e epidemias no estado de São Paulo. História, Ciências, Saúde — Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, jul.-out. 1996, p. 265-283.

WHITAKER, Dulce. Aspectos artísticos da história cultural de Araraquara. Uniara, Araraquara, v. 18, n. 1, jul. 2015, p. 13-24.



A fotografia de Paulo Mittelman como memória artística do Espaço Cultural Bhering



Mirian de Carvalho

Universidade Federal do Rio de Janeiro

miriancarvalho323@gmail.com

RESUMO:

Neste escrito, ponho em destaque as fotografias capturadas por Paulo Mittelman no Espaço Cultural Bhering entre 2020 e junho de 2025, as quais constituem valioso acervo estético-imagístico das intervenções observadas nas janelas do prédio no referido período. Esse centro cultural localiza-se na área Portuária do Rio de Janeiro, numa construção que em 1930 sediou a Fábrica Bhering e, desativada essa indústria em 1995, passou a acolher atividades culturais. Em 2020 e 2021, através de capturas realizadas no interior do prédio, Mittelman fotografou várias janelas de grande formato, cujos vidros se encontravam cobertos de pinturas e grafites. Ao retornar ao local em junho de 2025, muitas daquelas intervenções não mais existiam, enquanto outras apresentavam transformações de várias origens. O artista capturou novas fotografias que, reunidas às imagens anteriores, compõem um memorial imagístico que subsome uma aproximação de alguns aspectos da Arte e da História a partir de uma dialética do interior e do exterior referentes a essa edificação. Do ponto de vista metodológico, este texto relaciona-se a uma pesquisa cujo objeto de estudo é a fotografia de Paulo Mittelman – como arte e memória originária –, tendo como fundamento a noção de reflexo, tal como explicitada pelo filósofo György Lukács no tocante à relação entre o real e o estético. Para fins de estudo e de edição de livro em coautoria com Mittelman, essas fotografias me foram cedidas por esse artista, que nos seus 57 anos de arte fotográfica alcançou premiações internacionais.

PALAVRAS-CHAVE:

fotografia; memória; reflexo; particularidade; poiesis



Neste escrito a fotografia não se define como registro descritivo de um prédio histórico. Trata-se de entender a arte fotográfica como microcosmo estético em expansão de significados e sentidos. Desse modo, a captura de intervenções ou de detalhes pertinentes a uma instituição histórico-cultural mostra-se memória arcaica – atualizada e abrangente – de um universo que se abre a vários campos do perceber e sentir, dirigindo-se inclusive ao campo epistemológico na qualidade de fonte histórica material e imaterial. Visitando com Paulo Mittelman o Instituto Casa Roberto Marinho, situado no Rio de Janeiro, percebi que a captura de detalhes de uma escultura, ao fundar um estranhamento quanto à peça inteira ou quanto a algum ângulo do jardim e da casa, pode desvelar universos não alcançados pelo todo da imagem vista como descrição.

Tais fotografias conduzem perguntas e até problemáticas que se posicionam muito além das referências visuais e abrangem a arquitetura e o paisagismo dentro de um panorama histórico. Do mesmo modo, o enfoque de um pequeno ramo de flores ou dos detalhes da periderme, ou seja, da casca de uma árvore do mesmo jardim, alcançam tais questões numa extensão que pode levar a saberes relativos às plantas enquanto espécie botânica e conduzir implicações desses vegetais numa relação com outros conhecimentos e numa articulação entre o sujeito e o objeto, tal como se relacionam no plano epistemológico, cujos elos se revelam diversos da instância estética.

Na arte fotográfica, a relação entre sujeito e objeto inicia-se pela mediação da câmera abrangendo a qualidade, o tipo de lente e os mecanismos que interferem no resultado do clique. Do ponto de vista da participação do sujeito, entram em cena a proximidade e a distância do objeto selecionado e seu posicionamento na condição de evento transitório, de imobilidade ou movimento, numa dada espaçotemporalidade. Mas em sua autonomia imagística, a arte fotográfica estabelece vínculos entre o estético e histórico,

e aqui situo o histórico na qualidade de dado ou fato pertinente ao mundo, mas também como dado ou fato posicionado na seara da História, o que pode envolver o inventário de uma época pela mundivisão do artista.

De acordo com esses pressupostos, ao analisar a fotografia de Mittelman como memória artística do referido espaço cultural, busquei a fundamentação deste estudo na noção de reflexo estético, tal como abordado por György Lukács numa relação com a particularidade. Visto que este estudo fundamenta-se em categorias afetas ao materialismo histórico-dialético pertinentes à estética lukácsiana, observo que a recorrência ao trabalho artístico como fonte histórica não se opõe à referida visão metodológica. Lembremos que, por meio do estudo do romance, Lukács dá uma grande contribuição à História e à Filosofia, entre outras áreas do saber. Ao situar o reflexo e a particularidade na instância da criação artística, relacionei ambos à *poiesis*, noção já conhecida pelos antigos gregos para compreender a amplitude e a especificidade da criação artística diferenciando-a das transformações observadas na natureza, visto que esta não produz coisas pertencentes à instância do ser social.

Nesse sentido, o reflexo, a particularidade e a *poiesis* me levaram ao campo da memória – uma memória arcaica e originária – que envolve a relação entre os componentes e etapas da fotografia vista como totalidade abrangente dos tempos passado, presente e futuro. Na filosofia de Lukács a análise da categoria "totalidade" surge nas obras da juventude, mas se aprofunda e se expande após sua grande visita ao pensamento marxiano. Sob esse aspecto o filósofo húngaro enfatiza elos entre a totalidade e a mediação, ou seja, enfatiza a relevância da dinâmica das partes de algo ou de um estudo numa relação com o todo. Tão logo iniciada minha pesquisa, percebi um vínculo entre os conteúdos históricos e poéticos no conjunto das fotografias capturadas por Mittelman no referido espaço cultural, que se localiza na área portuária do Rio de Janeiro, numa construção fundada em 1930.

A desativação dessa indústria em 1995 deu origem ao atual centro de atividades artístico-culturais. Em 2020 e 2021, na parte interna do prédio – e em grande parte no pavilhão que hoje é chamado de Pombal – Mittelman fotografou inúmeras janelas de grande formato, cujos vidros se encontravam cobertos de pinturas e grafites. Acompanhada pelo artista numa ida a esse edifício neste ano de 2025, ele constatou que algumas intervenções não mais existiam e outras apresentavam mudanças. Nessa ocasião capturou novas imagens que, reunidas às anteriores, propiciaram uma visão peculiar das pinturas e grafites realizados nas vidraças por vários artistas, cuja identidade não conseguimos localizar. Na seleção das imagens o fotógrafo articulou-as numa trajetória épica e, considerando analogias poéticas, selecionamos vinte e duas fotografias para a edição de um livro.

No conjunto das fotografias selecionadas, identificamos no espaço focalizado a presença de pombos e de objetos diversos: escadas, antigo maquinário da fábrica, ferragens, luminárias, aparelhos de refrigeração, venezianas, quadros, móveis, utensílios de vidro, entre muitos outros. Em meio a essa ambiência, numa espécie de realismo mágico localizamos também efeitos de luzes e sombras que, junto aos objetos e aos pombos, despertaram a imaginação poética do fotógrafo, o que o inspirou a nomear as fotografias com títulos que integram o universo encantatório refletido nos espaços do prédio que comporta as vidraças: Origem, Guardiões do refúgio, Abrigo de artista, Rap, Totem, Aluamento, Catedral, Vidrazul - I, Vidrazul - II, Fênix, Ciano e terra, Riscante, Encontro, Casulos - I, Casulos - II, Casulos - III, Casulos - IV, Flamejante - I, Flamejante - II, Flamejante - III, Florestazul, Na real.

Nesse conjunto das imagens, o fotógrafo algumas vezes personificou seres fantásticos, tais como os localizados na fotografia intitulada *Defensores do Refúgio* e localizou um boto imaginário, percebido numa ilusão de ótica pertinente aos Casulos. Por fim, na referida seleção das imagens reconhecemos elos essenciais entre Origem e Encontro, que se vinculam igualmente a todas as fotografias numa ordem dialógica. Pessoalmente localizei na ambiência centralizada pelo fotógrafo outras figurações poéticas no campo das imagens da natureza, mostrando detalhes que lhes são propícios e que, em alguns casos, são sugeridos pelas frestas na pintura, pelos espaços sem vidro e por basculantes entreabertos que permitem a visualização objetiva ou imaginária do lado de fora do prédio.

Nesse conjunto de obras, entre mutações cromáticas e o dinamismo das figurações de coisas existentes no mundo objetivo, compõem a imagem seres imaginários, porque o fotógrafo é tocado pelo intimismo quanto ao foco central visualizado e apreende entre-espaços e extensões do interior ao exterior e vice-versa. Até mesmo do ponto de vista técnico, a imagem não é reprodução do real, em virtude das interferências na relação prévia entre o sujeito e o objeto, como por exemplo a distância e a proximidade do motivo focalizado, o uso do zoom e ou dos filtros, levando em conta que cada tipo de lente produz uma visão peculiar das coisas enfocadas. Iniciado esse estudo, me veio à lembrança uma asserção ouvida há muito tempo num filme, a qual interpreto do seguinte modo: na fotografia as coisas não fotografadas têm grande importância.

Poeticamente pode ser dito que a fotografia revelada e desvelada vê quem a contempla e as luzes e sombras confirmam na imagem a inclusão das coisas não fotografadas. Note-se que nesse processo há um enquadramento virtual do mundo objetivo mobilizado pelo sentimento aludindo e ou presentificando o não fotografado, porque o fotógrafo é sensibilizado pelo motivo central numa relação com o entorno e nesse momento – no espaço em foco – afluem conotações atinentes ao motivo central e à ambiência, ou seja, assim como na poesia, o olhar traz à imagem perspectivas conotativas. Esse processo envolve uma ontogênese, cujo produto não é figurativo nem abstrato: trata-se de um novo ser-e-estar-no-mundo. Esse novo ser-e-estar-no-mundo origina-se através do olhar-e-ver que, de modo estrito, na fotografia trabalhada por Mittelman abrange recursos criativos que tangenciam o desenho e a pintura, distinguindo detalhes das texturas, dos fragmentos, das pequenas marcas e linhas despercebidas no dia a dia.

Por isso, num processo análogo ao da poesia, no trabalho desse fotógrafo até mesmo os objetos pertencentes ao mundo objetivo tornam-se imagens poéticas, e ressalto que neste texto a palavra "imagem" não é definida como reprodução nem substituto de algo. Aqui a imagem se refere ao que pode ser apreendido pela imaginação num plano ou num ângulo fotográfico especial e inusitado, a partir de algo existente no plano sensível: janelas, esquadrias, vidros, alavancas, tintas, motivos, vazados, cores, enfim tudo aquilo que se circunscreve ao trabalho realizado pelos pintores e grafiteiros.

Destaco também que a imagem poética não se encontra só na poesia, mas seus atributos abrangem as outras artes de modo peculiar. Em meu estudo da obra de Mittelman, localizei ainda – junto às figurações reconhecidas e às imagens que ambos não conseguimos definir – alguns detalhes que por meio de luzes e sombras tangenciam o erotismo. Observe-se que a arte fotográfica produz imagens originárias, imagens primevas de algo nunca visto antes por outrem e nesse sentido até as coisas vistas são capturadas na ordem de um realismo mágico, como por exemplo os pombos que, simultaneamente, podem entrar e sair daquele espaço ou a abelha grafitada que se anima ao olhar do visitante. Sob esse ângulo, percebi que a arte fotográfica nos posiciona diante dos limites do real.

Como introito ao pensamento de Lukács diga-se que o reflexo envolve procedimentos do fazer artístico em que o artista conduz à obra referências a dados e ou fatos pertinentes ao mundo empírico e ou fatos históricos, sem reproduzi-los de forma mecânica. O reflexo se realiza ao ser objetivado numa unidade dinamizadora de cada componente, de cada momento do fazer e de cada particularidade criada pelo artista de modo peculiar: "A particularidade é sob tal forma fixada que não mais pode ser superada" (LUKÁCS: 1968b, p.161), fundando assim o mundo da arte, que é totalmente diverso do mundo empírico. De acordo com o contexto das ideias estético-filosóficas de Lukács, pode ser dito que a fotografia revelada e desvelada concentra peculiaridades primordiais no tocante ao mundo empírico, que surge então observado e mostrado em metamorfose.

Junto ao motivo enfocado, devem ser acentuados uma vez mais o papel e o alcance do reflexo e a eficácia da particularidade, definidos na obra por um sujeito envolto pelo estético, ao que se pode acrescentar: "O objeto (a obra de arte) é carregado de subjetividade em toda a sua estrutura" [...] (LUKÁCS, 1968b, p. 196). Observação à qual o autor acrescenta: "Por outro lado, continua pressuposta a independência da realidade objetiva com relação ao sujeito humano" (idem), isto é, deve ser acentuada a independência do sujeito ao tangenciar o reflexo, uma vez que o artista se orienta pela *poiesis* como fator subjetivo decisório nos procedimentos da criação artística.

O reflexo e a particularidade são constituídos pela *poiesis* que abrange o impulso técnico-poético realizador da poesia e das outras artes. A fotografia digital de Mittelman se articula ao mundo empírico, mas o apreende por meio de uma visão peculiar que enfoca o caos e, sob esse enfoque, sugere um espelhamento entre Origem e Encontro, agregando-se ao conjunto das imagens. Visitemos Origem:

Origem (Paulo Mittelman / 2025)



Certamente o leitor se encontrará perplexo ao visualizar algo que lhe poderá parecer abstrato nessa vidraça, bem como em grande parte das outras. Na sequência épica estabelecida no conjunto das fotografias, *Origem* nomeia uma grande explosão da matéria bruta, espécie de *big-bang* estético, conduzindo, centelhas, cores, luzes e até sonoridades e calor imaginários, etc., criando uma explosão comemorativa do caos. Tal como na criação do vidro, há nessa imagem uma espécie de movimento das areias atingidas pelo alto grau de calor que lhes propicia plasticidade, lembrando uma galáxia que, ao sair da escuridão, revela um interior metamórfico em busca dos sentidos e sentimentos do visitante: busca e descoberta do intimismo figurando-se no mundo do dia a dia.

Origem nos traz perguntas sobre sua própria gênese e sobre o tempo desvelando-se diante do olhar. Espécie de espelho da criação, *Origem* evoca a força do instante em que tudo se transforma a partir do tempo arcaico nesse prédio de 1930, cujas vidraças situam-se como lugar escolhido para intervenções artísticas. Propondo ao observador escolher seu rumo, essa imagem fotografada em 2021 desvela-se na posição inversa na vertical e nela eclode um instante da vida do prédio no passado e hoje, em concomitância. Nesse *big-bang*, o visitante pode perceber algo – que existe e ou não mais existe fisicamente – vivenciado como memória. Trata-se de um êxtase do tempo passado e do tempo atual dirigindo-se ao futuro. E assim pode ser dito: *Ad aeternum*, presença daquilo que se foi. Nesse percurso épico, passemos aos meandros de Encontro:

Encontro (Paulo Mittelman / 2025)



Nessa fotografia denominada Encontro, o visitante perceberá que, a partir da explosão vivenciada em *Origem*, a matéria fragmentada se transformou numa ordenação de figu-

rações caóticas. Eis um universo reafirmado em metamorfose comportando tudo que foi gerado pelo seu irrompimento: o visível, o invisível, o fotografado, o não fotografado, o inesperado, etc., que se encontram nessa imagem evidenciando também uma ordenação caótica, enquanto Origem se revela explosão do caos. Refletindo meandros de um cosmo caótico e colorido, curvas livres estremecem o sossego das geometrias regulares, através de movimentos sobre essa vidraça na qual se encontram alguns Casulos. Dentro dos *Casulos*, isto é, no interior e no intimismo dos alvéolos de cores, habitam seres imaginários que transportam heterotopias à superfície do vidro.

A figuração desses Casulos nos faz pensar e recriar lendas do bicho-da-seda e também faz emergir na vidraça lendas e a presença do boto – ser advindo de uma ilusão de ótica – que será destacado neste texto nas minhas observações sobre os Casulos. Como que costurada ao vidro pelo tempo arcaico e pelo tempo atual, a estirpe dos seres imaginários emerge na fotografia através do encantatório. Na pintura e no grafite, os próprios Casulos são seres imaginários trazidos ao campo estético e instauram uma ambiência que circunda a série das quatro fotografias que se originam nos espaços e tempos de Encontro. Passemos à imagem denominada Casulos - II:

Casulos – II (Paulo Mittelman / 2021)



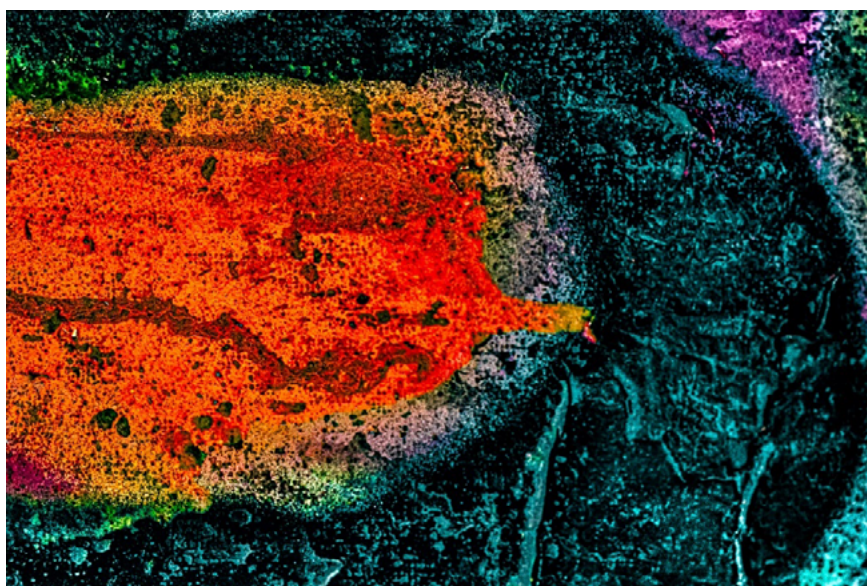
Casulos - II faz parte de uma série de quatro fotografias que se encontram entre as vinte e duas escolhidas por mim e pelo fotógrafo como objeto de estudo. Através da interação das cores e luzes contidas e incontidas nos fragmentos do caos expandindo-se em Origem, alguns alvéolos posicionaram-se em Encontro como matriz dos Casulos vindouros inscritos no vidro. Nesse circuito das janelas mágicas, o olhar de outrem pode vislumbrar uma poética da matéria pintada e grafitada, visto que o vidro – terra e alicerce de uma epopeia fotográfica –, como foi mencionado, emerge do calor elevado que transforma as areias num líquido espesso que permite a moldagem de objetos de uso no cotidiano, inclusive a feitura de placas a serem usadas nas vidraças.

Nesse percurso pelas molduras e janelas, os Casulos, dentre as coisas fictícias, de imediato despertam os atrativos do encantatório. Diante dos Casulos logo imaginamos o bicho-da-seda. Dos Casulos emerge o boto: figura imaginária nas variantes do vermelho. De modo poético, despojando-nos das certezas do que poderia ter sido e havido

se as vidraças não fossem nem pintadas nem grafitadas, lembremos que o vidro opaco ou translúcido, colorido ou não, conduz uma poética da matéria em metamorfose ao ser moldada em suas várias utilidades.

Através do olhar do fotógrafo, o vidro personifica-se na objetiva e retém o tempo do instante, que eclode e se debruça nas janelas dos seres imaginários para alcançar um grande espectro de tempos e espaços poéticos e históricos. Assim sendo, entre os vazados das vidraças, o receptor pode ver a paisagem externa além do não fotografado, que também circunscreve ilusões de ótica. Voltando aos Casulos, note-se que eles se revelam matriz dos habitantes do encantatório matizando essas vidraças. Passemos à fotografia denominada Casulos - IV, a partir da qual se aproxima de nós em tamanho maior o rosto ou focinho do boto imaginário:

Casulos - IV (Paulo Mittelman / 2020)



Em Casulo - IV, contornado pelos vultos da noite – e recordando o impensável e o não visto – na lente posicionam-se o vazio e a plenitude, a imensidão e o diminuto, o arcaísmo e o atual que no clique convergem num espelho primevo. Entre outros, tais contrastes imiscuem-se nas fotografias além das fronteiras desse castelo das vidraças encantadas, relembrando lendas dos casulos das amoreiras da China e o fabuloso bicho das águas amazônicas: o boto imaginário, que, nas variantes do vermelho, se aproxima de nós a partir de Encontro, e se amplia numa proximidade cada vez maior em Casulo - IV, como reflexo fixado numa particularidade.

Retomando a noção de reflexo, note-se que quando o artista traz à arte dados do mundo ou da história, cada um desses dados materializa-se numa visão única e original. No conjunto dessas fotografias, o reflexo em primeira instância se revela história das intervenções realizadas por artistas que visitaram aquele prédio em períodos diversos e lá pintaram e grafitaram seu repertório ficcional. O reflexo mostra a presença do humano dizendo que o dia a dia não é pleno de vida. Por isso se faz necessária a produção artística. Do mesmo modo, o reflexo também se inscreve na arte de Mittelman ao privilegiar esse fato que situa a fotografia como instância agregadora de cada particularidade afeta às janelas através da visão de mundo dos pintores e grafitadores e também da mundivisão do fotógrafo que elegeu esse tema como fulcro do olhar, destacando cada janela como particularidade.

No conjunto das fotografias, o reflexo envolve os tempos passado, presente e futuro a partir de um olhar-e-ver e por meio da valorização dos motivos que o fotógrafo destacou no mundo e recortou da História sob certo ângulo, à distância ou em proximidade, que por fim foram confirmadas pelo clique e pelas interferências afetas aos programas de edição de imagem. Nesse processo, pode ser dito que Mittelman realiza seu trabalho artístico pela interação dos componentes e etapas que geram uma unidade e uma completude inter-relacionais. Até mesmo as intervenções que desapareceram têm vida naquelas fotografias anteriores às capturadas realizadas neste ano de 2025.

Na obra desse artista todas as referências aos espaços fotografados situam-se através do reflexo estético, que estabelece diferentes graus de analogias na transição do motivo à edição fotográfica. O reflexo sempre se faz acompanhar de procedimentos que dão vida autônoma ao objeto estético. Sobre a fotografia de Mittelman, devo acentuar que o reflexo se explicita na transposição – à fotografia – de fatos ou dados objetivos e históricos por meio de articulações vivenciadas, enfocadas e até imaginadas pelo fotógrafo, que as objetiva inclusive numa relação com lugares e seres imaginários. Pode ser dito que sua fotografia organiza e desorganiza o caos para trazer ao receptor a memória do mundo em transformação e como expectativa de mudança.

Desse modo as fotografias desse artista definem uma relação entre o sujeito e o objeto e entre a obra e o mundo, através da memória no que tange ao humano, sobretudo no que tange à relevância do humano na arte pelo reflexo. Neste texto, o enfoque do reflexo abrange de modo amplo referências e determinações estéticas cabíveis à obra de Mittelman, considerando elos que abrangem questões relacionadas ao sujeito e ao mundo objetivo, questões essas que sintetizam uma relação entre o mundo e a obra, mas nunca numa visão mecânica, porque envolve o humano.

Em especial quando seu pensamento estético se aproxima substancialmente dos princípios do pensamento marxiano, Lukács – ao vislumbrar nexos entre o sujeito, a realidade e a objetividade – ressalta o humano, temática também incluída nas suas obras da juventude. Nesse período o filósofo acentua a relevância da autonomia da obra com relação ao real, sem desvinculá-la da História. De acordo com esse enfoque, ressalte-se que a fotografia de Mittelman envolve temáticas pertinentes ao plano histórico-social que, ao abrir as janelas para o imaginário revela espécie de desejo de ir além, de retomar algo no plano objetivo a partir do encantatório inscrito nas intervenções e nas fotografias. Posto que remontem ao mundo objetivo, os caminhos da arte posicionam-se numa instância espaçotemporal relacionada à metamorfose intrínseca à arte, em que o real se torna ficcional num campo aberto ao pensamento e ao sentimento, que se distanciam e se aproximam do mundo objetivo.

Nesse processo tudo é interrogação no trabalho do fotógrafo, não há definições nem limites para a apreensão das imagens nesse percurso receptivo ao caos. Do ponto de vista da memória artística, essa totalidade estética que abrange o caos mostra-se aberta ao campo epistemológico a ser percorrido pelo historiador, pelo sociólogo e pelos demais pesquisadores das outras áreas do saber. Por outro lado, determinada na fotografia por meio de uma visão própria do processo criativo, toda particularidade torna-se indispensável às incursões e percursos criativos e perceptivos do artista e do receptor, numa relação entre o sujeito e o objeto. Sob tais nexos, o processo criativo se ocupa da eficácia estética do reflexo e pode ser dito que se dimensiona na objetivação da obra, que sempre renteia a esfera ontológica abrangente do humano como coletividade.

Ressalte-se que pela presença do humano a fotografia de Mittelman mostra o alcance da arte como consciência do mundo e autoconsciência, ao ressaltar expectativas e surpresas sobre o que se passa do outro lado da vidraça, onde o mundo segue um curso. Ao envolver a particularidade delineando possibilidades diante do universo dos humanos, o trabalho desse fotógrafo abraça os sentidos da vida, acompanhando o ciclo estético, isto é, a relação entre sujeito, objeto e mundo, por meio da participação do receptor. Porém, no conjunto dessas fotografias que envolvem o humano através das intervenções nas vidraças, contrapõem-se – numa coexistência – o poético e o real, aqui definido como foro da objetividade.

Em meio às artes aqui enfocadas, ou seja, nas intervenções nas vidraças e na fotografia, observo que – de modo corrente – as oposições se dimensionam por uma dialética que aceita um *tertium datur*, isto é, não se reduz ao modelo da lógica parmenídica, porque envolve inúmeras possibilidades e desdobramentos dialógicos. Assim sendo, nas imagens de origem poética, o antagonismo entre a ordenação ficcional e a ordem do mundo objetivo se faz intrínseco à organização dos espaços e tempos nas pinturas e grafites captados pelo fotógrafo, visto que tais expressões artísticas envolvem mediações estéticas, ou seja, peculiaridades quanto às partes que convergem no todo. Note-se que, tanto as pinturas e grafites quanto as imagens fotográficas, ainda que se definindo por espaçotemporalidades verticais e até reversíveis, envolvem espaços e tempos históricos.

Tal referência à verticalidade, que será retomada neste texto, remonta ao pensamento de Gaston Bachelard, que localiza a imagem poética na ordem de um tempo vertical a que denomina "instante poético" (BACHELARD: 1986, p. 183-186). Trata-se de uma temporalidade descontínua que se esgota para ressurgir renovada e, desse modo, não segue o percurso do tempo que ele qualifica como horizontal, que se rege pela continuidade. A referida temporalidade verticaliza-se em virtude da intensidade com que uma imagem se destaca pelo colorido ou pelo movimento, entre outros atributos possíveis. Sintetizando, em toda produção artística interligam-se instâncias do tempo e do espaço compreendidos como categorias estéticas, mas estas não eliminam o histórico ao pô-lo entre parênteses, onde se posiciona como referência ao mundo.

Distante da ordem da temporalidade diacrônica, emerge nas fotografias um tempo de natureza poética e essa ocorrência se explicita pela convergência e pelo entrelaçamento de vários tempos passados, presentes e futuros relacionados ao devir. À convergência e entrelaçamento desses tempos, recriam-se e desdobram-se sentidos das coisas não capturadas, porque estas se integram também ao instante do clique apreendendo o tempo arcaico, que congrega outros tempos na objetivação da obra, ou seja, na fotografia revelada e desvelada contendo o tempo histórico e o tempo poético. No andamento dessas temporalidades transparecem elos e diferenças entre a obra e o mundo, bem como um forte vínculo entre o sujeito e o objeto, ante os recortes da história realizados pelo fotógrafo e direcionados a outros olhos.

Diante dessas fotografias, observo que Mittelman não tem como meta enfeitar uma sala, uma vitrine ou uma página de revista com um pôr do sol ou com qualquer outra paisagem arrebatadora pela beleza do mundo. Não se trata também de uma reprodução do estritamente histórico, ainda que posicionado diante da História e atento às suas determinações que envolvem causa e efeito. Nessas fotografias, a subjetividade assume a tarefa de compreender e mostrar a complexidade do trabalho artístico enquanto trabalho criativo, ao olhar-e-ver a complexidade da arte do outro e trazê-la à fotografia

que se dirige a outros olhares e visões. Essas fotografias das vidraças capturadas do interior do prédio revelam um olhar-e-ver o mundo através das janelas – metaforicamente abertas – para mostrar o exterior e afirmar que existe o outro lado das vidraças, do encantamento e da objetividade.

Posto que as vinte e duas fotografias do conjunto não possam ser aqui reproduzidas, as cinco que constam deste texto caracterizam a instância da *poiesis* no trabalho de Mittelman, porque através dela o artista traz à obra o que deixou de existir e o duradouro que poderá deixar de ser de uma hora para outra, de acordo com as decisões e metas dos usuários do referido espaço cultural, os quais dão finalidades diversas aos espaços que ocupam. Qualquer abordagem das artes não pode desconsiderar o alcance da *poiesis*. Sobre a origem desse termo, sabe-se que advém dos sentidos do verbo *poien*, que, para os antigos gregos, se referia a uma das dimensões da realidade, indicando um fazer na instância do trabalho humano como produção de algo. De “de *poien* se formaram as palavras poeta, poema e *poiesis* (CASTRO: 1999, p. 318-320).

Na Antiguidade grega o termo “*poiesis*” referia-se às produções humanas na perspectiva da autotelia. Hoje, ainda que postulando que tal fim em si mesmo possa acoplar-se a uma função social sem reduzir a arte a essa função, digamos que a *poiesis* dimensiona-se como impulso técnico-poético no qual o artista dinamiza a matéria e as etapas do seu trabalho para objetivá-lo. Na arte fotográfica, a *poiesis* se inicia pelo olhar direcionando os mecanismos e possibilidades da câmera, tem continuidade no processo de edição da imagem e prossegue num desvelamento que alcança continuidade e amplitude através do olhar de outrem. Dinâmica essencial a qualquer fazer artístico, o artista – valendo-se dos recursos próprios da *poiesis* – ultrapassa a técnica, para realizar o fenômeno estético.

Mediante o que foi até aqui exposto quanto ao estatuto de autonomia da arte fotográfica, relembro o engano que se repete com frequência quando ouvimos alguém se referir à imitação como “cópia fotográfica”. A arte nunca é cópia nem imitação. Por outro lado, é comum atribuir-se um sentido errôneo ao pensamento de Aristóteles quanto à imitação da natureza: “Em geral a arte aperfeiçoa e finaliza em parte aquilo que a própria Natureza não pode finalizar e ultimar e, por outro lado, imita a própria natureza¹” (ARISTÓTELES, 1973, p. 597). Esse filósofo se refere ao dinamismo da natureza, da *physis*, que na Física é compreendida como matéria primeira, ou seja, matéria originária de tudo aquilo que existe em estado natural tendo como peculiaridades o movimento e a transformação.

Trata-se assim de imitação do dinamismo da natureza. Para os gregos, brotava e surgia da natureza tudo aquilo que se circunscrevesse a esse universo originário. Entretanto, visto que a natureza não origina coisas que não pertençam às suas singularidades, expansões e limites, os humanos imitam seu dinamismo e transformam-na pelo trabalho artístico. Diga-se então que, por ser matéria primeira, a *physis* se revelava impulso ativo e renovador de todas as suas circunscrições e a *poiesis* emerge como impulso do pensamento e das mãos, enfim, da mente e do corpo criativos dando sentidos novos e inusitados ao mundo dos humanos.

Na espaçotemporalidade intrínseca à arte, os nexos que se estabelecem entre o sujeito, o objeto, o mundo e o receptor podem ser criativos e transformadores, o que lhes permite trazer ao mundo novas atividades e “provocar na sociedade novos fatos onto-

1 Em espanhol, na obra consultada: “Em general, el arte perfecciona y acaba en parte lo que la Naturaleza misma no puede acabar y ultimar y, en otra parte, imita a la misma naturaleza” (ARISTÓTELES, 1973, p. 597).

lógicos" (LUKÁCS: 2018b, p. 27), entre eles, a produção de outras obras artísticas; novo ângulo de leitura e de apreensão de uma obra; bem como reflexões e pensamentos sobre o ser social, incluindo conhecimentos nos campos das ciências.

Os novos fatos ontológicos sempre abrangem de modo novo as categorias "tempo" e "espaço", de acordo com os ângulos da abordagem epistemológica em suas variáveis. Mas note-se que as noções de espaço e tempo no plano histórico não se mostram unívocas. Quanto ao tempo, desde os primeiros registros historiográficos aos conceitos hodiernos, há certas diferenças que não se restringem à linearidade e à horizontalidade e, desse modo, o tempo envolve um espaço especular em sua especificidade. Porém são absolutamente distintos os tempos e espaços concebidos no plano da História e no campo estético. Sob esse aspecto, enfatizo o aflorar do instante poético na arte de Mittelman, articulando os tempos arcaico, atual e futuro.

Nessa série de fotografias, o tempo arcaico refere-se à memória primeira, que se destaca nas pinturas e grafites na ordem da reversibilidade e na ordem dos avanços cronológicos, que vão do passado ao presente e deste ao futuro. Esses tempos integram-se à dinâmica intrínseca à fotografia dirigindo-se ao devir, que é a perspectiva temporal engendrada por outro olhar. Essas modalidades temporais aqui citadas podem ser compreendidas como instâncias do mencionado instante poético, porque em todas as artes o tempo se funda essencialmente no referido instante que se esvai e não segue a horizontalidade nem a continuidade do tempo cronológico.

Esse tempo eclode e desaparece de vários modos. Renovação. Surpresa. Êxtase. Enigma. Sentido. Destaque. Movimento. Etc. Assim como na poesia, o tempo na fotografia verticaliza-se, ou seja, as imagens verticalizam-se de acordo com o sentimento do poeta e do leitor, podendo elevá-las ou fazê-las descair de acordo com a intensidade dada pelo enfoque na captura, no contexto espacial e no jogo dos vários segmentos que compõem uma fotografia. Acoplado ao tempo, o espaço não se mostra como objetividade, não se dimensiona por medidas quantificáveis. No conjunto das imagens em estudo, o espaço visualizado no interior do prédio é vivenciado de modo afetivo como recanto acolhedor, propiciando a proximidade do encantatório e do lendário, conduzindo uma epopeia contada pelo clique a partir do olhar surpreendido pelas vidraças pintadas e grafitadas.

Circunscritos ao interior do Espaço Cultural Bhering, na espacialidade fotográfica os lugares e meandros são ampliados ou reduzidos, coloridos, iluminados e sombreados por meio de recortes do mundo realizados pelo fotógrafo. Mas note-se que a captura das intervenções no período de 2020 a 2025 não as posiciona como documento. Trata-se de uma visão que emerge como memória artística e fonte originária de percursos históricos e poéticos entre o interior e o exterior do prédio posicionados numa interação. Tais imagens dialogam e integram múltiplos recortes estéticos da História em que se situam as pinturas e grafites, reunindo dois séculos concentrados na escala temporal iniciada em 1930. Porém, abrangendo os dias de hoje, deflagra-se uma sincronia posicionada e reposicionada pelo instante.

Nas fotografias, o prédio datado de 1930 revela – através das vidraças – inscrições do século passado, dos dias atuais, bem como imagens que não mais existem e, no campo das continuidades e discontinuidades estéticas, o visitante pode detectar paralelismos, convergências, junções, hiatos, suspensões entre tempos diversos e a essa tempora-

lidade se acopla uma espacialidade. No trabalho de Mittelman, acoplado ao tempo, o espaço se revela por meio do afeto e da imaginação, diante de outros olhares que se disponham a percorrê-lo. Entre seres identificados e imaginários, o espaço não se caracteriza como representação, nem como conceito, nem como descrição fiel de alguma localidade existente no mundo objetivo.

Lembremos quanto ao reflexo que, abordado em várias obras de Lukács, essa categoria ressurge com destaque em *Estética*, a grande obra em que, entre outras temáticas, o autor aprofunda suas ideias sobre a peculiaridade do estético, e destaca o envolvimento do receptor: "Qualquer que seja o objeto de uma vivência estética – Homero ou Moll Flanders, de Defoe, a Madona de Castel Franco de Giorgione, uma paisagem de Van Gogh etc –, o acento da vivência recaí, sem dúvida, sobre a recepção² (LUKÁCS, 1982, p. 297-298). Através do olhar do fotógrafo, ocorre uma apreensão de algo que na fotografia revelada se direciona ao olhar do outro. Nesse processo, o olhar tece uma trama imagística por meio da metamorfose do mundo empírico, por isso as categorias estéticas não se fundam na natureza nem na objetividade, mas advêm das peculiaridades do estético que pressupõem mundivisão transformadora ao encargo e ao alcance do trabalho artístico.

Determinando ressonâncias do olhar-e-ver, a fotografia renova e cria novo panorama em que contextualiza e problematiza o mundo. Ressalto que pela particularidade do olhar, Mittelman organizou os componentes dessas fotografias através de recortes nos fatos e dados históricos e objetivos, para redimensionar a ambiência numa relação entre o interior e o exterior. Valendo-se do espelhamento, o artista deu autenticidade e vida ao trabalho dos artistas que transformaram as vidraças originais. De 2020 a 2025 na ambiência da antiga fábrica, o fotógrafo animizou seres inanimados, entre eles algumas peças do maquinário sem uso, objetos amontoados numa espécie de brechó, detalhes das esquadrias, manchas e reflexos de luz nas paredes e no chão, bem como deu encantamento aos pombos que continuamente visitam aquele lugar.

No conjunto das imagens analisadas ao longo do meu trabalho de pesquisa, bem como nas cinco imagens inseridas neste texto, destaco a convergência dos detalhes das vidraças originais e das intervenções apreendidas no instante poético, que acolhe e deflagra outros tempos relativos a acontecimentos próprios das pinturas e grafites transpostos às janelas fotografadas. Analisando essas fotografias do ponto de vista da memória artística, percebi – nos recortes ficcionais das imagens capturadas pelo fotógrafo – outros lugares poéticos, tais como paisagens do mar, do céu e da terra, casas, jardins, etc, que analiso na referida pesquisa em andamento.

Nesse acervo constituído pela memória artística, o fotógrafo cria uma antítese e um diálogo entre o histórico e o estético a partir de uma oposição e de uma relação entre o interior e o exterior do prédio, conduzindo nexos entre a totalidade e a mediação. Sob esse ângulo, desconstruindo a ideia de fotografia como cópia e ou como registro fiel do real, esse conjunto de fotografias aponta para os sentidos das imagens e para os conteúdos da historiografia, os quais conduzem um entrecruzamento de determinações estéticas e históricas. Centralizando o Espaço Cultural Bhering, a obra de Mittelman convida o visitante a compreender a memória artística como preservação de bens móveis e imóveis pertinentes a esse bairro localizado no Rio de Janeiro e aponta para um acervo imaterial, sobretudo no tocante ao campo da cultura.

2 Em espanhol, na obra consultada: "Cualquiera que sea el objeto de una vivencia estética – Homero o Moll Flanders, de Defoe, la Madonna de Castel Franco de Giorgione, un paisaje de Van Gogh etc –, el acento de la vivencia recae en la recepción" [...] (LUKÁCS, 1982, p. 297-298).

A obra em estudo posiciona-se como contribuição à história do bairro e da cidade, por meio do enfoque da ambiência em que se inscrevem diferentes classes sociais, propiciando uma amplitude dos dados que nos levam a determinações pertinentes aos valores que regem os espaços sociais. Entretanto, destaco que tal quadro, posto que tenha relação com as pinturas e grafites, não determinou a eclosão da arte fotográfica.

Ao contrário, numa extensão simbólica a fotografia como memória artística inventou e expôs uma epopeia das vidraças. Intitulada *Na real*, a imagem posicionada por mim e pelo artista à guisa de fecho do referido livro que assinamos numa coautoria, nos remete ao campo histórico-social através de um recorte no vidro, por focar a paisagem do morro do Pinto, que representa naquele bairro um conhecido ponto turístico:

Na Real (Paulo Mittelman / 2020)



Entre vidros pintados, surge com clareza o telhado vermelho e o morro do local. Sobre um pedaço de vidro pintado destaca-se a palavra "LAFATE" precedida de um sinal gráfico que lembra uma arroba: @. O fotógrafo e eu não conseguimos decifrá-los. Ao nosso olhar constam como assinatura e referência ao espaço social em que o artista as delineou como mensagem. Para quem? Sobre esses dois fragmentos imagísticos nada sabemos. Para o artista que os delineou, devem ter um sentido relevante sobre si mesmo numa relação com o mundo. Código? Marca? Para nós, resta o enigma. Porém o verdadeiro nome das coisas não está nos dicionários.

Entre verde e azul, um mar de gente sobe o morro, a comunidade preserva suas tradições, recebe visitantes nos bares, shows e comemorações, mas não ignora a invasão da polícia armada e precisa de proteção de um santo. Além do universo poético, nessas fotografias revelam-se várias fontes históricas. Reunindo numa dinâmica os componentes da obra, o reflexo abrange problemas sociais que tangenciam as forças produtivas que são afetadas pelo fluxo das relações de produção. Nesse sentido o reflexo explicita-se por meio de uma consciência do mundo em que atua o ser social.

Conforme o exposto, confirmo a relevância da fotografia de Mittelman como memória artística e trata-se de uma memória arcaica e originária reunindo fragmentos históricos

no campo estético, os quais podem ser desdobrados nas várias áreas do conhecimento, a partir do trabalho dos artistas que integraram as janelas da fábrica ao seu espaço social. No conjunto das imagens destacadas por Mittelman no enfoque das janelas do prédio, o reflexo se posiciona e se revela diferencial marcante na explicitação dos domínios do interior e do exterior como espaços históricos transpostos à arte.

Seguindo a *poiesis* do artista, relembro, incluem-se no conjunto das fotografias figurações que ambos não conseguimos identificar visualmente. Então, por considerar a relevância do não fotografado aguicei a visão do não visto, que – no campo da conotação – destaque neste escrito e na pesquisa que estou desenvolvendo. Na referida pesquisa, também considero no conjunto das fotografias imagens recorrentes, entre as quais ponho em destaque o tempo, o instante, o fogo, os quatro elementos, etc. As chamadas imagens recorrentes caracterizam estados anímicos que literariamente são expressos por “símbolos” (SPURGEON, 2006, p. 5), em especial pela metáfora, mas tais figuras estilísticas não se inscrevem só na literatura, emergem também no conjunto das fotografias em estudo.

Nessas obras, o símbolo surge num sentido amplo, envolve analogias e diferenças que apontam para uma dialética do interior e do exterior, bem como se estende à instância do humano trazendo à fotografia uma inscrição de estados anímicos, que se repetem através de imagens diversas. Na arte de Mittelman, a referida dialética do interior e do exterior explicita campos tensionais diante do olhar que mobiliza o corpo e o pensamento, porque os componentes da fotografia – ao envolverem todas as veredas técnicas e estéticas – congregam-se numa totalidade.

Relembre-se que essa categoria se integra à mediação, aludindo a um vínculo necessário ao entendimento de algo do ponto de vista do todo e das partes, assim sendo essas duas categorias podem abranger tanto a instância epistemológica quanto a instância estética. Toda obra é única, visto que a totalidade, ainda que abordada através de diversos perfis e contextos, sempre se relaciona aos nexos pertinentes a uma análise inter-relacional das partes e do todo, nunca de modo estático e absoluto. Sob o prisma do humano, trata-se de pensar a totalidade sob todos os ângulos que a englobam no plano ontológico, visto que o filósofo húngaro não a reduz “a uma uniformidade indiferenciada, a uma identidade” (LUKÁCS, 2018a, p. 83-84), quanto aos seus componentes ou partes.

Do ponto de vista da totalidade, a fotografia de Mittelman como memória do Espaço Cultural Bhering abre-se ao campo da História, a partir da dialética do interior e do exterior no tocante aos espaços do prédio tangenciando outras oposições inscritas nesse local na ordem dos espaços sociais. E entre recortes imagístico-poéticos das vidraças, tais imagens iniciam mil histórias sem fim.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. Aristóteles: obras. Trad. Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar. 2^a ed., 1^a reimpressão, 1973.

BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. Trad. José Américo Pessanha e outros. São Paulo: Difel, 1986.

CASTRO, Manuel Antônio. Poética e *poiesis*: a questão da interpretação. Veredas - Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Coimbra: University Press, n.2, p.317-340, 1 dez. 1999. Disponível em: <URL:<http://hdl.handle.net/10316.2/33847>>. Acesso em 7 de nov. 2024.

LUKÁCS, György. Ensaio sobre literatura. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.

LUKÁCS, György. Introdução a uma estética marxista. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b.

LUKÁCS, György. História e consciência de classe – Estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Marins Fontes, 2018a.

LUKÁCS, György. Para uma ontologia do ser social I. 2^a ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer, Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2018b.

LUKÁCS, György. Estética 1: La peculiaridad de lo estetico, v.2. Problemas de la mimesis. Trad. Manuel Sacristán, 1^a ed., Barcelona: Grijalbo, 1982.

SPURGEON, Caroline. A imagística de Shakespeare. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.



Gueto Hub: Reinvenção Institucional, Arte e Justiça Climática na Periferia de Belém

**Brenda de Oliveira Silva Cavalcante**

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte Universidade de São Paulo (PGEHA USP)

brenda.deoliveira@usp.br

Rita de Cássia Giralddi

Professora Livre Docente no Programa de Pós-Graduação interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA USP)

rgiralddi@usp.br

RESUMO:

A pesquisa analisou o Gueto Hub, polo cultural e ambiental localizado no bairro Jurunas, periferia de Belém (PA). Idealizado por Jean Ferreira, o espaço constitui um modelo de gestão crítica e auto gerida, que desafia a precarização dos espaços de arte no Brasil ao sustentar um hub de inovação periférica com múltiplas frentes: Biblioteca Comunitária, Galeria de Arte, Espaço Comunitário, Varanda Cultural, Museu, Café e Quintal. Por meio da participação comunitária e do protagonismo local, o Gueto Hub promove impacto socioeconômico e articula cultura, memória e sustentabilidade. Sua atuação em Justiça Climática, materializada no Museu D'Água e na "COP das Baixadas", reafirma o papel das periferias nos debates globais sobre o clima, especialmente diante da COP 30, sediada na cidade de Belém em 2025. Por fim, a pesquisa discute propostas decoloniais em história da arte e instituições, destacando a presença do Gueto Hub em projetos como *Um rio não existe sozinho* (Instituto Tomie Ohtake, 2024), Amazon Basin as Connecting Borderlands (UERJ, Uniandes, USFQ, Getty Foundation 2025) e na 2ª Bienal das Amazônias (2025).

PALAVRAS-CHAVE:

Gueto Hub; periferias urbanas; gestão cultural; justiça climática; decolonialidade.

Introdução

A história da arte e das instituições culturais no Brasil tem sido, majoritariamente, escrita a partir de uma ótica hegemônica, centrada em eixos Sul-Sudeste e marcada pela precarização crônica dos espaços de base e periféricos. Esses espaços, em geral, enfrentam a escassez de financiamento público, a dependência de editais intermitentes e a ausência de políticas de fomento contínuas, o que reforça o abismo estrutural entre centros e margens. A concentração de recursos federais e estaduais nas grandes capitais, somada ao viés racial e geográfico que atravessa o campo cultural, faz com que a criação e a manutenção de iniciativas comunitárias nas periferias amazônicas dependam, quase sempre, do trabalho voluntário. Contudo, em Belém do Pará, no bairro Jurunas, desponta um modelo que confronta diretamente essa estrutura: o Gueto Hub, um polo cultural e ambiental que rompe com a definição tradicional de “espaço de arte”, atuando como um centro de inovação periférica auto gerido.

Figura 1: Jean Ferreira da Silva, ativista do Gueto Hub



Fonte: Foto: Reprodução/Instagram @jeandoguetto

Jean Ferreira da Silva (Figura 1), também conhecido como Jean do Gueto, é ativista, engenheiro cartógrafo de formação e produtor cultural cuja trajetória está profundamente ligada à história e à luta de sua comunidade. Nascido e criado no bairro Jurunas, periferia de Belém, descende de uma família de mestres de obra, lideranças comunitárias e militantes locais. Sua mãe foi presidente da Associação de Moradores da Quintino na década de 1980, e seu pai, pedreiro e mestre de obras, foi responsável por erguer e reformar diversas casas da vizinhança, inclusive a que viria a abrigar o Gueto Hub. Com ascendência indígena materna e afrodescendente paterna, Jean representa a confluência de memórias e resistências amazônicas que moldam sua atuação.

Formado em edificações e engenharia civil, Jean Ferreira transformou sua formação em instrumento político de reaproximação entre saberes populares e acadêmicos. Ele rejeitou a hierarquia do campo técnico — em que o “capacete branco” não dialoga com o “peão” — para construir uma prática que une arte, território e justiça climática. Tal rejeição ecoa a crítica de Antonio Bispo dos Santos (1959–2023), que em *A terra dá, A terra quer* (2023), distingue “importância” e “necessidade” como categorias políticas e existenciais:

Enquanto o povo da cidade se sentia muito importante, eu, por minha vez, me sentia necessário. Eles, porém, não me viam como alguém necessário, me viam como alguém útil. Para eles eu era um servidor, um serviçal. Eu era útil, mas poderia ser substituído porque não era necessário. Percebi que o povo da cidade tinha relações de utilidade e importância, mas não tinha relações de necessidade. Para nós, a pessoa que é importante não é quase nada. É aquela pessoa que se acha ótima, mas não serve. O termo que tem valor para nós é necessário. Há pessoas que são necessárias e há pessoas que são importantes. As pessoas que são importantes acham que as outras pessoas existem para servi-las. As pessoas necessárias são diferentes, são pessoas que fazem falta. Pessoas que precisam estar presentes, de quem se vai atrás. (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 12)

Nas palavras de Jean Ferreira, o engenheiro até pode ser importante, mas não é necessário, no sentido expresso por Bispo dos Santos — porque não sabe construir —, e tampouco útil, já que não coloca a mão na massa (Ferreira, 2024, informação verbal)¹. Essa reflexão evidencia uma ruptura epistemológica e política com o modelo tradicional de conhecimento técnico, valorizando os saberes empíricos e coletivos que sustentam a vida cotidiana nas periferias. A recusa a esta lógica hierárquica do campo técnico é um alicerce filosófico central de todo o modelo de gestão do Gueto Hub. A instituição, em sua essência, traduz na prática o conceito de “necessidade” na esfera cultural e socioambiental, contrapondo-se à “importância” estética e simbólica que domina os grandes centros museológicos do Sul-Sudeste. Assim, pode-se compreender que o Gueto Hub é, antes de tudo, necessário para a vida do Jurunas. A autogestão do Hub manifesta-se na distribuição orgânica de seus sete espaços, cada um criado para atender a uma necessidade específica da comunidade — do incentivo à leitura à valorização da arte, da preservação ambiental ao fortalecimento da memória local.

Para compreender o Gueto Hub, é preciso cartografar o Jurunas, pois o projeto cultural e ativista é inseparável do contexto histórico, geográfico, cultural e sociopolítico do bairro onde nasceu. Não se trata de um mapeamento *stricto sensu* do espaço físico, mas do resgate da história de luta e da memória construtiva da comunidade vinculadas a esse território. A casa que hoje abriga o Hub possui grande valor simbólico: já

1 Fala de Jean Ferreira no evento Um rio não existe sozinho (diálogos São Paulo), realizado no Instituto Tomie Ohtake em 21 de agosto de 2024 com o tema “Abrir caminhos em comunidade”.

foi uma escola infantil (*Cantinho da Criança*) e, posteriormente, sede da associação de moradores liderada pela mãe de Ferreira, responsável por conquistas como água encanada, energia elétrica e saneamento básico para o bairro. Após o enfraquecimento da associação, o imóvel permaneceu abandonado por cerca de vinte anos, até ser restaurado pela própria família — primeiro pelo irmão, depois pelo pai do ativista — e transformado primeiramente em Sebo do Gueto (2018), com o objetivo primordial de promover a leitura e o empreendedorismo na comunidade.

A criação do Sebo surgiu da percepção de uma passagem geracional: após as lutas por direitos básicos travadas pelas gerações anteriores (como o acesso à água e ao saneamento), a nova geração reconheceu a necessidade de ampliar essa luta para o campo da cultura, reivindicando bens culturais, memória e dignidade ambiental, diante da ausência de equipamentos culturais como bibliotecas, museus ou teatros no bairro. Atualmente, o Gueto Hub é composto por sete espaços: a Biblioteca Comunitária Professora Simaia, a Galeria de Arte Izabel Aquino, o Espaço Comunitário Marly Silva, a Varanda Cultural Ivan Ferreira, o Museu D'Água, além de Café e Quintal (Figura 2).

Figura 2: Sede do Gueto Hub



Fonte: Reprodução/X @tantotupiassu

Assim, trata-se de uma proposta decolonial radical em gestão cultural, que utiliza a ancestralidade, a memória e a cultura local como fundamentos para disputar a agenda global da Justiça Climática. Sua fundação é também um ato de restauração da memória comunitária, culminando em iniciativas como o Museu D'Água e a COP das Baixadas. Ao pautar a Amazônia a partir de dentro, o Gueto Hub oferece um novo paradigma para a atuação institucional crítica, cuja relevância se reafirma na véspera da COP 30, a ser sediada em Belém em novembro de 2025.

Justiça Climática, Memória e a Crítica Anti-Hegemônica

Uma cartografia do Jurunas deve obrigatoriamente incluir a relação da comunidade com os corpos d'água: O bairro é profundamente influenciado pelo rio Guamá, um dos principais cursos d'água do Pará. O rio que nasce na floresta entre os municípios de Ipixuna e Nova Esperança do Piriá, no nordeste do estado, segue em direção a Belém, onde deságua na baía do Guajará, próximo a pontos emblemáticos da cidade, como o Ver-o-Peso. Ele também banha várias ilhas da capital, como o Combu, e marca a vida cotidiana das populações ribeirinhas. Essa presença das águas e da floresta se manifesta até mesmo na toponímia do bairro, cujas ruas Pariquis, Tupinambás, Apinagés, Caripunas, entre outras, remetem à herança indígena e ao ambiente natural amazônico.

Neste sentido, a criação do Museu D'Água é crucial para compreender a guinada do Gueto Hub em direção à Justiça Climática, uma vez que ela é pensada a partir da realidade local. O museu dedica-se à preservação da memória e da identidade do chamado "Distrito D'Água", o conjunto de bairros periféricos da zona sul de Belém que se formaram em diálogo direto com o rio Guamá. Seu acervo, reunido sob o título *Olhos D'Água*, integra pesquisas históricas e afetivas que resgatam narrativas locais e enfrentam as lacunas da história oficial. Dirigido pela jovem historiadora Ruth Nayane Corrêa Ferreira, o museu também atua como espaço educativo, promovendo oficinas, encontros comunitários e entrevistas com moradores, fortalecendo a pesquisa, o diálogo e a resistência cultural.

O Museu D'Água, por meio de seu acervo de relatos, fotos e vídeos doados, além de obras de arte como pinturas, colagens, grafites e fotografias, propõe-se a confrontar a narrativa histórica oficial. Sua finalidade é recuperar histórias locais e preencher as lacunas da historiografia predominante. Essa iniciativa está em consonância com a crítica aos museus tradicionais, frequentemente vistos como manifestações colonialistas que impuseram uma perspectiva europeia na avaliação do patrimônio e na determinação do que deveria ser preservado e musealizado. (Figura 3).



Figura 3: Tv. Quintino Bocaiúva entre Av. Roberto Camelier e Tv. Tupinambás, Abril de 1989. Doação: Família Valente

Fonte: Acervo Museu D'Água

A musealização da fotografia "Tv. Quintino Bocaiúva...", do acervo do Museu D'Água, oferece um exemplo de contraponto à narrativa histórica oficial. Formalmente, a imagem, datada de abril de 1989, apresenta uma composição centrada no afeto: a mulher adulta e as duas crianças em primeiro plano, com o olhar focado e direto na câmera, criam um ponto de ancoragem da presença. De qualidade ligeiramente dessaturada e suave, a fotografia é um típico registro afetivo e de memória íntima, em contraste direto com a rigidez dos retratos etnográficos coloniais presentes em coleções sobre populações amazônicas. A disposição de elementos como a arquitetura de palafitas e as pontes de madeira que organizam o espaço, em meio à vegetação, atesta que a paisagem é um território culturalmente construído, uma resposta técnica e humana ao ambiente.

A imagem, que aparece no registro do museu como sendo doação da Família Valente, é um documento de patrimônio cultural *in situ*, já que resgata a memória local e preenche as lacunas da historiografia predominante, que sistematicamente negligenciou a vida cotidiana e a subjetividade das populações ribeirinhas e periféricas. O foco no laço familiar, na presença humana e na agência em seu próprio espaço serve para humanizar e des-estereotipar a Amazônia. Desse modo, o Museu D'Água utiliza a fotografia como manifestação de identidade e pertencimento, ao mesmo tempo em que promove uma reflexão que está na raiz do debate global sobre a função social dos museus e a contestação dos modelos tradicionais.

Tal abordagem alinha-se aos princípios da Nova Museologia, que valoriza o patrimônio cultural local e a interação direta com as comunidades. O Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom), criado em 1984 durante o Primeiro Atelier Internacional de Ecomuseus e Nova Museologia em Quebec, no Canadá, foi impulsionado pela Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) ressaltando a função social dos museus. Criticando os modelos tradicionais, essa frente destacou o museu como um importante agente de desenvolvimento comunitário e social. Dentre os princípios da Nova Museologia estão a crítica ao elitismo e à colonização haja visto que essa nova proposta surge, em parte, como uma contestação global de valores. O museu tradicional era criticado por sua passividade e posições burguesas, sendo visto como um templo, palácio, mausoléu ou um tesouro das elites (Martins, 1997, p. 157). Em termos práticos, até o final da década de 1990, o conceito da mesa-redonda estava predominantemente restrito à nova museologia, às suas abordagens de ação local e às "museologias alternativas". Assim, o setor museológico, de ritmo tradicionalmente lento, estava prestes a sofrer uma significativa transformação com a virada do século.

A Mesa de Santiago assinalou uma mudança de paradigma na história da museologia latino-americana. Reunindo especialistas da própria região, o encontro discutiu o papel do museu a partir das realidades sociais, culturais e políticas locais. Como recorda Hugues de Varine, então diretor do Conselho Internacional de Museus (ICOM), em seu texto "A museologia se encontra com o mundo moderno", publicado originalmente em 1984:

Observemos que, sem dúvida pela primeira vez em um desses encontros periódicos da Unesco, os especialistas convidados eram originários da própria região: habitualmente, eles eram escolhidos, sem exceção, na Europa e na América do Norte, e nem mesmo conheciam a região que deviam "catequizar" museologicamente. Em Santiago, os especialistas, assim como os participantes, eram latino-americanos, dedicados ao desenvolvimento de seu país e de sua região. Os "estrangeiros", que representavam a Unesco e o ICOM, eram apenas observadores internacionais, sem direito à palavra nos debates. Além disso, a única língua de trabalho da reunião era o espanhol. (VARINE, 2012, p. 142)

Até então, o desenvolvimento das instituições museológicas na América Latina seguia um padrão fortemente eurocêntrico. Segundo Varine, a partir de princípios do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno puramente colonialista, uma vez que os métodos de interpretação e as categorias de valor impostas pelos países colonizadores obrigaram os povos colonizados a ver sua própria cultura com olhos europeus. Dessa forma, os museus se tornaram instrumentos de legitimação de uma visão de mundo exógena, reproduzindo hierarquias culturais e políticas que afastavam o patrimônio de suas comunidades de origem.

A Mesa de Santiago denunciou essa situação, apontando que os museus latino-americanos, em sua maioria, haviam se transformado em vitrines de prestígio voltadas a públicos estrangeiros ou às elites locais. Varine observava que, nos grandes museus da região, "os profissionais estavam sentados sobre toneladas de ouro pré-colombiano, enquanto o público era formado, em grande parte, por turistas 'gringos', e não pelos povos indígenas cuja herança era exibida nas vitrines" (VARINE, 2012, p. 143). Essa constatação escancarava a contradição entre o discurso de preservação e a realidade de exclusão social e cultural.

Em resposta, os participantes da Mesa de Santiago propuseram uma mudança estrutural em definição e práticas, pelas quais o museu deveria deixar de ser uma instituição dedicada apenas à conservação de objetos, para articular memória, território e participação comunitária, afirmando que o museu só cumpriria sua função social se contribuísse para a transformação das condições de vida das populações locais e para a correção das injustiças históricas herdadas do colonialismo. Com essa mudança ficaram como legado dos textos de Santiago dois conceitos fundamentais para a museologia latino-americana: o museu integral e o museu como ação.

O primeiro, o museu integral, propõe que se leve em conta a totalidade dos problemas sociais. Pensando a partir do Museu D'Água, essa integralidade está presente na forma como articulam-se cultura, natureza e comunidade, enraizadas na história concreta do seu território. Tome-se como exemplo o igarapé que antes fluía em frente ao antigo centro comunitário, onde a avó de Jean Ferreira lavava roupa e chegou a banhar-se mas que foi posteriormente canalizado, perdendo seu caráter de bem coletivo para se tornar um recurso de drenagem e esgoto. Essa transformação é revisitada e narrada às novas gerações pelo museu, que busca restaurar a memória da água e denunciar a negligência histórica sofrida tanto pelo rio — compreendido pelos ativistas como sujeito de direitos — quanto pelas comunidades que viviam em suas margens. Já o princípio do museu como ação complementa o conceito anterior, ao defender que o museu deve ser um instrumento dinâmico de mudança social, envolvido na solução dos problemas locais. Nesse sentido, o Museu D'Água foi inclusive decisivo para a guinada do Gueto Hub em direção às pautas de Justiça Climática, assumindo um compromisso ativo com a transformação social e a conscientização coletiva.

O Artigo 225 da Constituição Federal assegura a todos o direito a um meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, impondo ao Poder Público e à coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes e futuras gerações. A partir desse princípio, Jean Ferreira e o Gueto Hub reconhecem a indissociabilidade entre as violências ambientais e as desigualdades sociais. A canalização do igarapé que atravessava o bairro expôs de forma concreta essa relação: a forma de fazer a macrodrenagem, que envolve concretar, retificar, aprofundar e alargar os rios, interrompendo qualquer relação humana ou de biodiversidade, a

negligência diante dos problemas de territórios periféricos, habitados por populações majoritariamente racializadas, constitui uma forma de racismo ambiental, pois transmite a ideia de que as demandas dessas comunidades “podem esperar”.

Compreendido como uma extensão do racismo institucional, o racismo ambiental se manifesta na distribuição desigual dos impactos ambientais e na imposição desproporcional de resíduos e riscos a comunidades racializadas. O termo surgiu na década de 1980, nos Estados Unidos, a partir de pesquisas que demonstraram que depósitos de lixo tóxico se localizavam majoritariamente próximos às moradias de comunidades ameríndias, afro-americanas e latinas. Tal cenário evidenciou a articulação entre injustiça ambiental e discriminação racial, mostrando como forças de mercado e práticas governamentais excludentes atuavam de forma conjunta na produção das desigualdades socioambientais. Diante disso, consolidou-se o Movimento de Justiça Ambiental, que passou a denunciar e combater essas assimetrias estruturais (ACSELRAD; MELLO; BEZERRA, 2009, p. 20).

Em Belém, essa dinâmica se expressa nas ações governamentais e nas pressões do mercado imobiliário que intensificam as desigualdades territoriais, afetando de modo mais severo a população pobre — em sua maioria, negra, cabocla e periférica. Nesse contexto, as políticas urbanas e ambientais reproduzem o racismo ambiental, ao priorizar o desenvolvimento das áreas mais altas e valorizadas da cidade. A impermeabilização do solo nesses espaços agrava os riscos ambientais para quem vive nas baixadas, onde se concentram as comunidades historicamente excluídas e mais vulneráveis aos efeitos das enchentes e da degradação ambiental.

A tomada de consciência sobre o racismo ambiental impulsionou novas frentes de atuação. Em 2021, o Gueto Hub criou com jovens do bairro o projeto *Mó Climão*, que deu origem posteriormente à *COP das Baixadas* — uma coalizão de 16 organizações de Belém voltada a disputar a narrativa e as práticas do movimento climático global. Surgida antes mesmo da confirmação da COP 30 (Conferência das Partes das Nações Unidas sobre Mudança do Clima) em Belém, essa iniciativa representa uma crítica anti-hegemônica e de contracolonização da agenda climática. O movimento nasceu de uma insatisfação com as conferências tradicionais, onde as periferias permaneciam excluídas dos debates e as soluções apresentadas não alcançavam seus territórios. A COP das Baixadas inverte essa lógica: nas plenárias, “os políticos são convidados, mas quem fala é o povo”.

Atualmente, em sua terceira edição, a *COP das Baixadas* é um movimento de incidência com ações de educação climática, atividades culturais, de lazer e esporte nas comunidades. Possui como missão fortalecer as narrativas em defesa da Amazônia, de justiça climática e social para os territórios e as suas populações. É uma rede que se propõe a pensar e construir coletivamente “a conferência que queremos” na Amazônia, rumo à COP 30 em Belém do Pará.

Jean Ferreira argumenta que o mundo que se tenta “salvar” nas grandes conferências climáticas é, na verdade, um mundo capitalista, orientado a lucrar com a transição energética e a preservar empresas e hegemonias — não pessoas, populações ou florestas. Para ele, as soluções para a Amazônia não estão em promessas futurísticas nem em fluxos de capital externo, mas na ancestralidade e na cultura, que funcionam como freios à ambição predatória. A COP das Baixadas criou, assim, um “fato político” que projeta as vozes periféricas em escala internacional, levando ativistas da Amazônia às conferências do Egito e de Dubai, e invertendo a hierarquia histórica: em vez de “esperar no fim da fila”, as periferias criam suas próprias mesas de negociação.

Espaço Museal e Práticas Educativas em Espaços Não-Formais

Outro aspecto fundamental para a compreensão da atuação do Gueto Hub e, sobretudo, do Museu D'Água é o papel educativo e cultural dos museus e sua responsabilidade diante das transformações sociais. Inspirado pela pedagogia libertadora de Paulo Freire, que defende a educação como um caminho para a consciência crítica e a transformação da realidade, o movimento museológico contemporâneo propõe que a instituição museal atue como um agente de conscientização e cidadania ativa. O Museu D'Água encarna essa proposta: ele se estabelece como um repositório de memória, e também como um espaço educativo dinâmico que realiza oficinas, encontros comunitários e entrevistas com moradores. Tais práticas fortalecem o diálogo, estimulam o sentimento de pertencimento e operam como um foco de resistência cultural. Essas ações expressam a compreensão de que a preservação do patrimônio cultural é, fundamentalmente, um ato pedagógico e político, voltado à transformação e à emancipação social.

Nessa perspectiva de museu como agente de transformação social, torna-se essencial aprofundar a natureza educativa que sustenta tais práticas. Nesse contexto, a Educação Não-Formal (ENF), como campo conceitual, é crucial para entender o papel pedagógico dos museus contemporâneos e suas ações junto às comunidades, especialmente aquelas que atuam em contextos periféricos e de vulnerabilidade social.

A ENF é compreendida como toda atividade organizada fora do sistema formal de ensino, podendo operar de modo autônomo ou como parte de projetos mais amplos. Ela abrange uma vasta gama de experiências educativas realizadas em espaços físicos ou simbólicos que estimulem a reflexão, a convivência, a troca de saberes e o aprendizado por meio da participação ativa dos sujeitos. Nesses contextos, o aprendizado é forjado a partir das relações, das vivências sociais e da experiência prática. Um dos aspectos centrais da ENF é sua intencionalidade. Diferentemente da educação informal, que ocorre de maneira espontânea na vida cotidiana, a educação não-formal possui objetivos de aprendizagem claros, estrutura definida e propõe trocas de saberes orientadas pela experiência e por um projeto político-pedagógico.

Nos museus, essa intencionalidade se manifesta nas atividades de mediação, nas oficinas, nos seminários e nas ações educativas que buscam formar consciência crítica, promover o diálogo entre diferentes formas de conhecimento e valorizar saberes locais marginalizados pela tradição formal. Outro ponto fundamental é o público a que se destina. A ENF busca atingir grupos heterogêneos previamente identificados como aprendizes, podendo incluir crianças, jovens, adultos, idosos ou comunidades inteiras, operando em uma lógica de inclusão e horizontalidade. As instituições que a promovem — sejam governamentais, comunitárias ou independentes, como é o caso do Museu D'Água — têm como propósito central ensinar e aprender com públicos diversos, reconhecendo o valor intrínseco da diversidade de experiências e saberes.

A metodologia na educação não-formal é essencialmente flexível, dialógica e horizontal. Não há modelos rígidos ou grades curriculares predefinidas. O educador assume o papel de mediador ou de um "outro" que aprende junto com o grupo. Essa abordagem favorece o protagonismo dos sujeitos e o fortalecimento da coletividade, pois o conhecimento é construído de modo colaborativo. O objetivo final da educação não-formal é a formação de cidadãos integradores, conscientes de seu papel social e capazes de intervir crítica-

mente em sua realidade. Assim, o processo educativo se converte em um caminho para o exercício pleno da cidadania, a solidariedade e o reconhecimento mútuo entre os sujeitos. Essa dimensão aproxima a ENF das práticas de museologia social, que também buscam emancipar comunidades por meio do conhecimento e da participação.

Apesar de sua relevância, a educação não-formal ainda é frequentemente subvalorizada, pois há uma tendência a reconhecer como “educação” apenas os processos formalizados e certificados. No entanto, sua contribuição é decisiva para a luta contra as desigualdades e o fortalecimento dos vínculos comunitários. Insere-se no campo conceitual e prático da museologia social e da Educação Não-Formal a trajetória do produtor cultural Jean Ferreira. Sua ascensão de agente cultural local para um colaborador em projetos de alcance nacional e internacional é um reflexo direto do potencial do Gueto Hub como incubadora de talentos e plataforma de projeção de narrativas periféricas. O Hub, ao valorizar a curadoria compartilhada e a produção de conhecimento situado, demonstrou a força e a coerência da prática de Jean, articulando curadoria, mediação e educação não-formal enraizadas em territórios amazônicos.

A atuação de Jean Ferreira chamou a atenção de instituições de prestígio, resultando em sua colaboração como co-curador do programa público da 2ª Bienal das Amazônias e sua parceria no projeto internacional “Amazon Basin as Connecting Borderlands”. Em todas essas instâncias, Jean Ferreira reafirma a necessidade de a academia e os pesquisadores observarem as dinâmicas locais, buscando inovações que estejam enraizadas na memória, na experiência e na prática comunitária, enfatizando que soluções culturais vinculadas à experiência da comunidade apresentam maior sustentabilidade e impacto. O Gueto Hub, ao oferecer um modelo de gestão cultural anti-hegemônico e participativo, legitima a prática de Ferreira e o projeta como um especialista no campo das instituições culturais.

A 2ª Bienal das Amazônias realizada em Belém exemplifica a aplicação da Educação Não-Formal em um contexto de arte contemporânea de grande escala. A participação de Jean Ferreira como co-curador do programa público foi estratégica, pois ele trouxe para a Bienal a expertise em mediação comunitária e a metodologia dialógica aprendida e desenvolvida no contexto do Gueto Hub.

A metodologia empregada por Jean nas Assembleias Verde-Vagomundo da Bienal das Amazônias é um exemplo de ENF em ação. Nessas assembleias, ele modera diálogos entre artistas, curadores, pesquisadores e o público em geral, promovendo a co-criação de narrativas e de experiências educativas em que todos os participantes são convidados a se tornarem agentes ativos de aprendizado. Essa abordagem reflete o princípio da ENF em que a aprendizagem acontece por meio da interação, da escuta ativa e do compartilhamento horizontal de experiências.

A coerência da prática de Jean Ferreira, ancorada na museologia social e na Educação Não-Formal, aparece também em sua colaboração com o projeto internacional “The Amazon Basin as Connecting Borderlands” (2025). Sua participação neste projeto, apoiado pela *Getty Foundation* como parte da iniciativa *Connecting Art Histories*, demonstra o reconhecimento de sua abordagem em um fórum acadêmico e artístico global.

O projeto *Amazon Basin* se propõe a desafiar a visão da Amazônia como um espaço isolado, propondo, ao invés disso, a ideia da região como um “espaço intercultural global” desde a primeira modernidade (séculos XVI, XVII e XVIII). O projeto critica a tendência

de se identificar as esferas geográficas e culturais supranacionais apenas com o “mundo mediterrâneo” e o “Atlântico”, e busca ressaltar a importância da Amazônia como um local de produção artística e cultural inovadora.

O cerne do projeto está na investigação da fluidez e interconexão geográfica da região, concebendo-a além de fronteiras políticas e linguísticas. A proposta do seminário de pesquisa que reúne doutorandos, recém-doutores, especialistas em estudos amazônicos e, crucialmente, comunidades locais é estabelecer aprendizados mútuos, trocar ideias e fomentar redes acadêmicas regionais. O projeto se concentra na história da arte da Amazônia no período moderno inicial, atuando como uma ponte que articula o passado pré-colombiano e a modernidade. Ao focar em “*criações artísticas inovadoras enquanto resultado da convergência, negociação, adaptação e apropriação de conhecimentos locais e importados, tradições artísticas, materiais e objetos*”, o *Amazon Basin* dialoga diretamente com a metodologia do Gueto Hub e da ENF. A valorização dos *ethnohistoric accounts* (relatos etno-históricos) para a história da arte, a ênfase nas negociações transculturais entre missionários e representantes espirituais das sociedades nativas, e o estudo do conhecimento indígena usado para transformar a natureza em materiais e técnicas artísticas, são temas que se encaixam perfeitamente na perspectiva dialógica e anti-hegemônica de Jean Ferreira.

Sua participação nesse projeto, portanto, é a legitimação de um modelo pedagógico. Sua prática articulada no Gueto Hub e a experiência na Bienal das Amazônias o credenciam como um agente capaz de conectar o saber acadêmico (Universidade San Francisco de Quito (USFQ), Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e Universidad de Los Andes (Uniandes, Bogotá)) com a sabedoria das comunidades, transformando a pesquisa histórica da arte em um processo de co-criação e sensibilização ambiental. O *Amazon Basin*, ao promover essa troca e exigir que os participantes produzam contribuições para o blog e apresentações públicas, demonstra o objetivo de formação cidadã e engajamento social que define a Educação Não-Formal. A presença de Jean Ferreira nessa iniciativa global é, assim, a prova mais cabal de que a metodologia de curadoria e educação não-formal desenvolvida a partir de um projeto de base, como o Gueto Hub, possui a força e a coerência necessárias para influenciar os mais importantes debates sobre arte, história e cultura na Pan-Amazônia.

Conclusão: Gueto Hub na Crítica Institucional e Decolonial

O Gueto Hub, nascido da restauração de uma memória material e política no Jurunas, consolida-se como um novo paradigma institucional que a crítica de arte e a história das instituições não podem mais ignorar. Sua capacidade de articular memória, cultura, autossuficiência e justiça climática comprova o argumento de que a cultura importa e que as soluções para a Amazônia devem vir “de dentro para fora”. O “pequeno rio” que inspirou o Museu D’Água reverberou e “inchou outros rios”, chamando a atenção do circuito artístico e acadêmico nacional e internacional. Sua participação em projetos de grande relevância, como *Um rio não existe sozinho* (Instituto Tomie Ohtake, 2024), *Amazon Basin as Connecting Borderlands* (Getty Foundation, 2025) e a 2ª Bienal das Amazônias (2025), não o posiciona como uma curiosidade periférica, mas sim como uma proposta decolonial legítima e reconhecida. O Gueto Hub completa, assim, o ciclo da luta: da reivindicação básica de saneamento à disputa do discurso global sobre o clima. Diante da COP

30 em Belém (2025), o Gueto Hub e a COP das Baixadas reafirmam o papel central das periferias amazônicas não como objetos de estudo ou territórios a serem salvos, mas como agentes políticos e culturais que detêm a epistemologia necessária para segurar o céu do mundo.

Referências

ACSELRAD, Henri. Ambientalização das lutas sociais: o caso do movimento por justiça ambiental. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 24, n. 68, p. 103-119, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000100010>. Acesso em: 10 out. 2025.

BELÉM (Município). Prefeitura. **Mapa geral de Belém com viário e projeto de drenagem urbana**. Belém: SESAN, 2016. [Cartografia digital].

BELÉM (Município). Prefeitura. **Projeto dos sistemas de macrodrenagem, microdrenagem, viário e sistema urbanístico e paisagístico para a bacia hidrográfica do igarapé Mata Fome**. Belém: SESAN, 2013.

BULLARD, Robert. **Dumping in Dixie: race, class, and environmental quality**. Boulder: Westview Press, 1994.

DIAS, Danielly Ferreira et al. A educação nos espaços formais, não formais e informais no processo de ensino-aprendizagem. **Intercursos**, Ituiutaba, v. 16, n. 1, p. 13-17, jan./jun. 2017. ISSN 2179-9059.

IAB SP. Envolvimentos: Live de lançamento. [Vídeo online]. Local: Canal de YouTube IAB SP, 2025. 1 vídeo (1:58,34). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KlPXtlqGN6M&list=TLGGL-crilTetruEyMDEwMjAyNQ>. Acesso em: 15 set. 2025.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Palestra: Um rio não existe sozinho – Diálogos São Paulo | Dia 1 (Abrir caminhos em comunidade). [Vídeo online]. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2024. 1 vídeo (1:35,58). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aB7YigiogNE&list=TLGGTrUgun-Q5NSgyMDEwMjAyNQ>. Acesso em: 2 set. 2025.

MIRANDA, Thales Barroso. **A ilusão da igualdade: natureza, justiça ambiental e racismo em Belém**. 2020. 205 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (Org.). **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972**. Brasília: Ibram/MinC; Programa Iberoamericanos, 2012. v. 1.

TEIXEIRA, Sidélia S. Nova Museologia: aspectos históricos e características. **Cadernos do CEOM**, Chapecó (SC), v. 35, n. 56, p. 87-97, jun. 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22562/2022.56.07>. Acesso em: 2 out. 2025.



Hudinilson Júnior no Núcleo de Arte Contemporânea - NAC/UFPB



Dr. Robson Xavier da Costa¹

Universidade Federal da Paraíba UFPB
Programa Associado de Pós Graduação em
Artes Visuais
PPGAV UFPB-UFPE
robsonxavierufpb@gmail.com
Associado ABCA e AICA

Maurício Nunes de Siqueira Filho²

Universidade Federal da Paraíba UFPB
mnsf@academico.ufpb.br

¹ Dr. Robson Xavier da Costa é Artista visual, arte/educador, museólogo, curador e arteterapeuta. Docente Associado do Deptº de Artes Visuais e do PPG de Artes Visuais (PPGAV UFPB-UFPE). Pós-Doutor em Estética e História da Arte (MAC USP); Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFRN e Universidade do Minho, Portugal); Mestre em História (PPGH UFPB); Especialista em Ed. Especial (UFPB), com formação em Arteterapia pela Clínica Pomar do RJ. Licenciado em Ed. Artística – Artes Plásticas (UFPB) e Bacharel em Museologia (UNIASSELVI). Associado da AICA, ABCA e ANPAP. Líder do Grupo de Pesquisa em Arte, Museus e Inclusão (AMI/UFPB/CNPq).

² Maurício Nunes de Siqueira Filho (Aurie) é artista visual, pesquisador e graduado em Artes Visuais, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É membro do grupo de pesquisa Arte, Museus e Inclusão (AMI/UFPB/CNPq) e bolsista do PIBIC/UFPB/CNPq "Fora do Eixo: Análise da história das exposições e curadorias de Artes Visuais na Paraíba (décadas de 1990 e 2000)".

RESUMO:

O Núcleo de Arte Contemporânea (NAC), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) foi criado em 1978, com o objetivo de se tornar um laboratório de pesquisa, experimentação e divulgação da arte contemporânea brasileira fora do eixo Rio-São Paulo. A existência desse importante equipamento cultural, vinculado à UFPB, marcou historicamente a produção cultural brasileira para além do centro. Atualmente o NAC/UFPB sofre com graves problemas estruturais, como falta de condições básicas para seu funcionamento, bem como déficit no que diz respeito a políticas de aquisição e preservação de acervo. Esta investigação buscou analisar e visibilizar parte da coleção de trabalhos de Hudinilson Jr. encontrada nos arquivos do NAC/UFPB e, por meio deles, analisar a importância deste acervo enquanto ferramenta de manutenção, resgate e resistência da memória da arte contemporânea brasileira, tendo o espaço do NAC como facilitador. Utilizamos a abordagem qualitativa, baseada na pesquisa documental, disparada pela participação dos autores no projeto de iniciação científica "Fora do Eixo: Análise da história das exposições e curadorias de Artes Visuais na Paraíba (décadas de 1990 e 2000)", analisamos as caixas-arquivo do ano de 1978 até as de 1994, presentes na biblioteca do NAC/UFPB, como parte das atividades desenvolvidas ao longo do período de Estágio Supervisionado realizado na instituição. Como resultado desta pesquisa, foram localizados catálogos, folders e convites, além de 16 obras (fotoperformances, xerografias e colagem), todos compondo uma doação realizada pelo artista Hudinilson Jr. no ano de 1981, após participar de uma exposição do grupo 3NÓS3, no NAC/UFPB.

PALAVRAS-CHAVE:

Hudinilson Jr.; Xerox arte; NAC/UFPB; Arquivo; Arte Contemporânea.

ABSTRACT:

The Center for Contemporary Art (NAC), at the Federal University of Paraíba (UFPB) was created in 1978 with the goal of becoming a laboratory for research, experimentation, and dissemination of contemporary Brazilian art outside the Rio de Janeiro-São Paulo region. The existence of this important cultural facility, linked to UFPB, has historically shaped Brazilian cultural production beyond its center. Currently, the NAC/UFPB suffers from serious structural problems, such as a lack of basic operating conditions, as well as a deficit in collection acquisition and preservation policies. This research sought to analyze and highlight part of Hudinilson Jr.'s collection of works found in the NAC/UFPB archives and, through them, to explore the importance of this collection as a tool for maintaining, recovering, and enduring the memory of contemporary Brazilian art, with the NAC/UFPB space as a facilitator. We used a qualitative approach based on documentary research, triggered by the authors' participation in the scientific initiation project "Fora do Eixo: Análise da história das exposições e curadorias de Artes Visuais na Paraíba (decades of 1990s and 2000s)." We analyzed the archives from 1978 to 1994, housed in the NAC/UFPB library, as part of the activities developed during the supervised internship period at the institution. As a result of this research, we located catalogs, folders, and invitations, as well as 16 works (photoperformances, xerography, and collage), all of which were donated by the artist Hudinilson Jr. in 1981, after participating in an exhibition by the group 3NÓS3 at NAC/UFPB.

KEYWORDS:

Hudinilson Jr.; Xerox art; NAC/UFPB; Archive; Contemporary Art.

Pelo na Pele: Aproximações

O Núcleo de Arte Contemporânea (NAC), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), foi criado no ano de 1978, tendo como objetivo principal servir de espaço para realização de pesquisa, formação e experimentação, bem como local de divulgação de arte contemporânea fora do eixo Rio-São Paulo. Assumindo um papel de investigação de novos materiais e linguagens artísticas, o NAC/UFPB se colocou como protagonista dentro de um processo de inserção da arte contemporânea na Paraíba, abrindo espaço em um cenário no qual ainda havia muita resistência às manifestações contemporâneas e um apego aos meios artísticos tradicionais. Nesse contexto, o NAC/UFPB serviu como palco para inúmeras exposições de artistas de destaque nacional e internacional, como Anna Maria Maiolino, Paulo Bruscky, Tunga, Cildo Meireles, 3NÓS3 e Artur Barrio. Entre os anos de 1978 e 1984, o NAC/UFPB atingiu seu ponto alto, nas décadas seguintes tem enfrentado dificuldades financeiras, descaso administrativo, falta de investimento adequado e problemas relacionados à infraestrutura do casarão no qual funciona o Núcleo. Após o seu fechamento durante o período de pandemia, o NAC/UFPB retornou às atividades no ano de 2023, sob coordenação da Prof^a Dr^a Carolina Fonseca, reivindicando melhores condições de funcionamento e retomando aos poucos às suas atividades de divulgação cultural e experimentação artística.

Nesse cenário de retomada, as atividades de Estágio Supervisionado realizadas no NAC/UFPB se mostraram uma possibilidade para que houvesse uma expansão no que tange suas áreas de atuação, incorporando mais agentes à realização de suas atividades. Realizado entre fevereiro e abril de 2025, o plano de trabalho executado pelo autor discente se desenvolveu em torno da pesquisa documental, metodologia disparada pela participação no projeto de iniciação científica "Fora do Eixo: Análise da história das exposições e curadorias de Artes Visuais na Paraíba (décadas de 1990 e 2000)". A partir da pesquisa realizada no arquivo-biblioteca do NAC/UFPB, foram localizados catálogos, folders e convites, além de 16 obras do Tunga (fotoperformances, xerografias e colagem), frutos de correspondências trocadas entre o artista e os coordenadores do NAC/UFPB. A partir disso, o presente artigo possui como principal objetivo analisar e divulgar um recorte dos trabalhos encontrados, com foco nas xerografias, buscando destacar a importância histórica do NAC/UFPB, enquanto equipamento cultural universitário e agente difusor de arte contemporânea e a necessidade de preservá-lo e conservá-lo, evidenciando a pesquisa documental e o potencial das obras encontradas como possibilidade de resgate, preservação e disseminação da memória do espaço a partir do arquivo.

Na Dobra da Pele: o Curso da Pesquisa

A metodologia empreendida foi de caráter qualitativo na modalidade de pesquisa e análise documental, realizadas ao longo do período de Estágio Supervisionado realizado no NAC/UFPB. O plano de trabalho executado ao longo do estágio estava relacionado diretamente à pesquisa no arquivo. Sobre a análise documental, Alves, Saramago, Valente e Sousa (2021) comentaram:

Para a extração de dados na Análise Documental é necessário que o pesquisador assuma uma posição ativa na pesquisa e na produção do conhecimento, seguindo passos, quais sejam: como selecionar o material; analisar; organizar e categorizar; ler e reler; sistematizar; desconstruir e reconstruir; entre outros (Alves et al., 2021, p. 56).

Catalogamos e analisamos as caixas-arquivo de polindo (Catoira, 2012) do ano de 1978 até as do ano de 1994, tanto as que continham materiais de divulgação e registros visuais de exposições quanto as que continham relatórios de atividades, bem como as que possuíam documentos artísticos. Para elaboração deste artigo, demos maior atenção à caixa referente aos anos das correspondências trocadas entre Hudinilson Jr., Raul Córdula e Chico Pereira, e o ano que ocorreu, no NAC/UFPB, a exposição do grupo 3NÓS3, do qual Hudinilson fazia parte. A caixa estava identificada como "CP1 A CP8 EXPOSIÇÕES E ATIVIDADES 1980 - 1981". O processo de levantamento foi realizado com a utilização de toucas cirúrgicas, luvas de látex, máscaras e aventais, no intuito de evitar danos aos documentos investigados e também à saúde do autor, dado que as caixas estavam muito empoeiradas, fazendo certo tempo que haviam sido manuseadas. O registro dos dados que foram encontrados ao longo da pesquisa foi feito por meio de fotografia digital, além da realização de anotações sistemáticas, organizadas num caderno. Para além da pesquisa documental, foi realizado levantamento bibliográfico em livros, artigos, dissertações e teses, em bibliotecas e bancos de dados, assim como pesquisa no acervo online do projeto Fora do Eixo e no acervo de obras do NAC/UFPB, localizado na Reitoria da UFPB.

Abrigo de Cama Quente: o Núcleo de Arte Contemporânea (NAC/UFPB)

O NAC/UFPB, fica localizado no edifício de número 275, da Rua das Trincheiras (Oliveira e Maia, 2013), foi criado no ano de 1978, com o objetivo de se tornar um laboratório de pesquisa, experimentação e divulgação de produções artísticas de vanguarda, implementando uma proposta inovadora no país que conjugava a circulação e a presença de artistas de projeção nacional e regional, exposições e financiamento de projetos de arte contemporânea, diálogo artista/público, realização de oficinas e ações de formação cultural e artística (Jordão, 2016).

O NAC/UFPB atua como um núcleo de extensão, estendendo e ampliando suas atividades culturais, sociais e educativas por meio de cursos, palestras, conferências e seminários; publicação de livros de artistas, revistas e catálogos; fomento a diversos projetos e pesquisas artísticas; consultoria e assessoria a espaços alternativos (Catoira, 2012). Oferecia cursos de desenho, de pintura, de litogravura, entre outras técnicas. Possuiu uma atuação bastante intensa entre os anos de 1979 até 1985, considerados seus "anos de ouro", e foi um período que marcou uma forte vinculação entre as produções artísticas

e o cenário político do país. Artistas como Tunga, Cildo Meireles, Anna Maria Maiolino, Paulo Klein, Paulo Bruscky, 3NÓS³, Jota Medeiros, Marcelo Nitsche, Falves Silva, Artur Barrio, Leonhard Frank Duch e Vera Chaves Barcellos foram alguns dos importantes artistas que passaram pelo NAC/UFPB (Jordão, 2012). O NAC/UFPB foi palco de mostras que exploravam uma variada gama de técnicas, mídias, materiais e suportes: xerox arte, arte correio, artdoor, livro de artista, videoarte, fotografia, instalação e produções com caráter experimental, em sua maioria poéticas articuladas às questões sociais e políticas do cenário no qual o NAC/UFPB se inseria na época, tanto no escopo regional quanto no nacional.

Segundo Córdula Filho (2004), o NAC/UFPB foi desenvolvido junto a diversos outros núcleos de extensão universitária fundados na época, como o NUPPO³, o NUDOC⁴ e o NTU⁵, a partir de políticas públicas relacionadas à Política Nacional de Cultura e à Funarte⁶. Esses equipamentos culturais associados à Universidade Federal da Paraíba surgiram como forma de diminuir a distância que existia entre a área cultural da UFPB e seu desenvolvimento científico e tecnológico (Jordão, 2011). As atividades realizadas no NAC/UFPB foram diminuindo ao longo dos anos, indo de 20 exposições realizadas em 1979 para 8 em 1982, caindo para menos de 5 exposições no ano de 1985. A mudança do reitorado da UFPB, da saída de Paulo Sérgio Duarte (1946-) e Antonio Dias (1944-2018), principais idealizadores do NAC/UFPB, bem como restrições orçamentárias relacionadas ao contexto político do país na época se mostraram fatores fundamentais na diminuição das atividades do NAC/UFPB ao longo dos anos que se seguiram, como apontado por Jordão (2011). Durante as décadas seguintes, o NAC/UFPB passou por várias administrações, atravessado por questões como falta de investimento e descaso institucional por parte da UFPB, retratando a defasagem da instituição no que diz respeito a políticas relacionadas ao tratamento da arte e da cultura, bem como problemas relacionados à infraestrutura, causados diretamente pelas condições de preservação do espaço no qual funciona o NAC/UFPB, um casarão que data do início do século XIX (Catoira, 2012).

Após passar um longo período de portas fechadas devido à pausa nas atividades causada pela pandemia do COVID-19 no ano de 2020, o NAC/UFPB retomou suas atividades de forma tímida no ano de 2023, servindo como sede para o projeto de extensão "Ativação do Acervo Tipográfico do Núcleo de Arte Contemporânea", orientado pela Prof^a Dr^a Carolina Fonseca, atual coordenadora. O projeto funcionava de forma improvisada e experimental na hospedaria do NAC/UFPB, anexo localizado ao lado do seu casarão principal, enquanto aconteciam reformas essenciais à sua utilização. Focando no acervo tipográfico, o NAC/UFPB retornou à atividade paulatinamente, desenvolvendo ações voltadas à sua ativação na intenção de, aos poucos, reocupar o espaço do Núcleo de Arte Contemporânea e trabalhar seus ecos e reverberações a partir da mídia tipográfica e da materialidade da palavra, pensando a linguagem da gravura e seus suportes de modo ampliado. Com as reformas finalizadas, as possibilidades se expandiram, e o NAC/UFPB abriu suas portas para a ocupação externa, tornando-se palco de atividades como eventos, exposições, grupos de estudo, atividades pedagógicas, visitas guiadas e rodas de conversa. Atualmente, o NAC/UFPB funciona a partir de edital interno, recebendo propostas de ocupação e buscando atender toda a comunidade acadêmica da UFPB.

3 Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular – NUPPO UFPB.

4 Núcleo de Documentação Cinematográfica – NUDOC UFPB.

5 Núcleo de Teatro Universitário – NTU UFPB.

6 Fundação Nacional de Arte – FUNARTE.

A respeito do arquivo do NAC/UFPB, local onde se realizou a pesquisa documental, Catoira (2012) comentou:

Nos primeiros anos do NAC, seu acervo possuía uma organização e um tratamento sistemático como dissemos, entretanto depois de 1985, com as várias mudanças administrativas, o acervo foi sendo deixado de lado. Nos últimos anos, encontrava-se quase em sua totalidade abandonado, servindo apenas como um depósito, onde preservação e conservação passavam longe de seus documentos e memórias (Catoira, 2012, p. 71).

No intuito de propor um modelo que fosse capaz de atender às necessidades de organização e de tratamento das informações do acervo presente dentro do arquivo do NAC/UFPB, Catoira (2012), que participou ativamente desse processo, relatou que foram analisados os materiais das exposições e atividades (trabalhos artísticos das oficinas, convites, catálogos, textos de curadoria, fotografias, negativos, xerografia, projetos artísticos, arte-postal, currículos de artistas, etc.). De acordo com a autora:

[...] agrupamos os materiais referentes a cada exposição/atividade em pastas devidamente identificadas e individualizadas, as informações resultantes dessa ação, foram classificadas de forma sintetizada no inventário, e mais especificada através de cada classe definida nos modelos organizacionais (Catoira, 2012, p. 84).

Ainda sobre o processo de organização informacional do arquivo do NAC/UFPB, Catoira (2012) destacou:

Após a organização e o tratamento das informações do acervo do NAC, foi possível reconstruir sua memória, por meio dos relatórios, notícias publicadas nos jornais locais e nacionais, em todo seu material memorialístico, constatando assim, sua importância como espaço promotor de conhecimento e informações sobre arte contemporânea, e seu caráter diferencial como um ambiente de experimentalismo, produção em arte, discussão e educação (Catoira, 2012, p. 99).

Por fim, a autora destacou que finalizada a organização do arquivo, que foi realizada dentro do recorte temporal dos anos de 1978 a 1985, foram registrados, em termos quantitativos, 411 recortes de jornais, 18 documentos administrativos, 92 livros de artistas e uma variedade de suportes, tais como, arte xérox, arte postal, projetos conceituais, fotografias, negativos, convites, correspondências, entre outros, totalizando 67 exposições realizadas dentro do período analisado. O processo de pesquisa documental se deu no arquivo do NAC/UFPB com as informações já organizadas e devidamente inventariadas pela autora, o que facilitou o processo de levantamento e de acesso às informações presentes dentro do arquivo, compondo um importante aspecto no que diz respeito ao acesso e à recuperação dos dados referentes ao Núcleo e à sua história.

O arquivo compõe-se como instrumento de fundamental importância para a preservação da memória e difusão das informações acerca de dado assunto, estabelecendo diálogo com diversas áreas do conhecimento no sentido de gerar saberes a partir do acesso aos documentos por meio da pesquisa. Como colocado por Oliveira e Maia (2013):

Os arquivos, na sua concepção de difundir a memória através dos seus registros informacionais, configuram-se como lugar de memória para os pesquisadores, a fim de realizarem suas pesquisas, e, por conseguinte, gerar conhecimento através da socialização da informação, bem como para o cidadão, no sentido *latu*, vez que proporciona estado de reconhecimento de sua identidade (Oliveira e Maia, 2013, p. 15).

Nesse sentido, pode-se afirmar que o NAC/UFPB, a partir da sua memória arquivística, constitui-se atualmente como importante agente no que diz respeito à preservação e difusão informacional utilizando seu arquivo como catalisador, gerando potencialidades de pesquisa e de desdobramentos que podem se estender a partir de seu acervo documental, a exemplo das obras do artista Hudinilson Jr. analisadas neste trabalho.

No Pelo: Hudinilson Jr. no NAC/UFPB

Hudinilson Urbano Jr. (1957-2013) foi um artista paulistano que possuiu importante atuação na segunda metade do século XX no Brasil. Desenvolveu trabalhos em linguagens diversas, destacando-se o grafite, o desenho, a pintura, a gravura, a arte postal, as intervenções urbanas, performance e atuando como um expoente de destaque na utilização e popularização da *xerox arte* no país. Atualmente possui obras em acervos como o MAC-USP e o MASP, em São Paulo; o MoMA, em Nova York; e o Museu Reina Sofia, em Madrid. Foi um artista irreverente, rebelde muitas vezes, de uma inteligência refinada que se misturava com um ótimo humor sarcástico e a uma efervescência de ideias, como comentado por Oliveira, (2016). Ganhou projeção graças à sua atuação junto ao grupo 3NÓS3, que além de Hudinilson Jr., contava com participação de Mario Ramiro e Rafael França.

O grupo é conhecido pela sua atuação durante o período ditatorial, ganhando notoriedade a partir das intervenções urbanas de caráter subversivo que realizavam, questionando o mercado de arte e a própria ideia de objeto artístico e tecendo críticas ao modelo político vigente no país à época. Sua intervenção mais famosa envolve o ensacamento das cabeças de quase todas as estátuas presentes no centro da cidade de São Paulo, no ano de 1979. De acordo com informações dadas pelo grupo em catálogo a respeito dessas intervenções (1981), no início tais ações foram confundidas pela imprensa com atividade de vândalos e pichadores, que estavam em plena efervescência nas madrugadas da época. A respeito do assunto, Cayses (2014) comentou:

O assunto causou confusão e uma série de jornais publicou fotografias sobre o acontecido, de forma que os artistas conseguiram uma voz pública de denúncia, uma via pra mostrar um método de tortura bastante comum na América Latina, a sufocação com sacola plástica, também chamado de o submarino. Ver os monumentos com essas sacolas, assim como tantos estudantes e políticos estiveram durante a década que acabava, resultava impactante. Os monumentos, encarregados de contar a história gloriosa da pátria, iam agora contar a história escondida, não oficial, o lado ruim das honras nacionais. Além do mais, se há algo que os militares adoram são os monumentos, e fazer uso deles para denunciá-los, para mostrar esse lado mesquinho da pátria, tem uma carga de cinismo que torna a intervenção de 3NÓS3 brilhante (Cayses, 2014, p. 123).

Além dos ensacamentos, o grupo executou ações que constituíram num percurso realizado por galerias de arte, lacrando suas portas com fita crepe e deixando um bilhete no qual se lia "*O que está dentro fica/O que está dentro se expande*" e intervenções com papel celofane no trânsito da Avenida Paulista, gerando rápidas confusões.

Em agosto de 1981 o grupo 3NÓS3 veio à cidade de João Pessoa para realização da exposição "*Intervenções Urbanas*", na qual os artistas expuseram fotografias das intervenções urbanas que realizavam na cidade de São Paulo, além de xerografias e instalações. Durante o período da exposição, houve no NAC/UFPB uma oficina de xerografia aberta ao público e ministrada por Hudinilson Jr., como apontado por um breve resumo da natureza da exposição, encontrado na caixa-arquivo. Ainda de acordo com o resumo, a exposição e a oficina ministrada se compunham como forma do NAC/UFPB discutir e expor a xerografia como arte, linguagem que já havia sido trabalhada anteriormente pelo Núcleo a partir de exposições como "*XEROX - Produção da Pinacoteca do Estado de São Paulo*", de julho de 1980 e "*XEROGRAFIA AMERICANA A CORES*", de fevereiro de 1981. Tais exposições, somadas à exposição do grupo 3NÓS3 e à oficina ministrada por Hudinilson Jr. destaca o papel fundamental do NAC/UFPB no contexto da arte contemporânea brasileira, que não se limitava só à disseminação de novas linguagens a partir de suas atividades, mas também assumindo uma posição de vanguarda dentro do cenário artístico-cultural paraibano e nacional a partir do espaço que conferia a manifestações artísticas que eram atravessadas por questões políticas.

Ainda que atuassem como grupo, cada um dos artistas do 3NÓS3 mantinha produções individuais. Nesse sentido, o *corpus* artístico de Hudinilson Jr. se destacou pela exploração do corpo, do autorretrato e da dissolução da própria imagem como geradores de significações múltiplas, possuindo forte caráter homoerótico, sendo conhecido pelos seus cadernos de referência, compostos de colagens em sua maioria feitas com imagens de revistas pornôis, sendo esse universo também focado no corpo, onde o importante são suas ações, sua plasticidade e formas, não necessariamente sua identidade (Martins, 2019). A respeito do trabalho de Hudinilson Jr., Garcia (2012) comentou:

O trabalho deste artista subverte a tranquilidade do circuito das artes plásticas brasileiras. Ainda que não ameace o sistema, instiga a preparação de uma contemporaneidade acerca das ações artísticas. Com seu processo de (des)construção, escandaliza os conservadores. Seu trabalho provoca inquietações à comunidade artística brasileira pela impetuosidade visual, até mesmo ao alterar permanentemente seus suportes técnicos. Um dos aspectos que envolve as estratégias discursivas na pesquisa de Hudinilson Jr. está na expressão de uma performance narcísica e suas variantes, as quais apontam para uma vertente contemporânea das artes visuais Garcia (2012, p. 131).

Os registros da passagem de Hudinilson Jr. e da sua relação com o NAC/UFPB têm início a partir de 1980, como indicam documentos localizados no arquivo da biblioteca do núcleo. Envelopes de papel pardo endereçados a Raul Córdula (1943-) e Chico Pereira (1944-), que participaram ativamente na administração do NAC/UFPB entre 1978 e 1984, bem como um envelope destinado a Fred Svendsen (1960-), conhecido artista paraibano. Ainda que não seja especificada a natureza desses postais, é provável que tais envelopes compusessem uma relação de troca de arte postal com esses artistas, linguagem pela qual Hudinilson Jr. também é conhecido.

Os envelopes se encontram em estados de conservação diversos, estando alguns bem conservados, ao passo que outros estão prestes a se desmanchar. Em sua maioria, estão repletos de carimbos recorrentes nos trabalhos postais de Hudinilson Jr. Dentro desses envelopes encontramos trabalhos artísticos (16 localizados até o momento, sendo eles fotoperformances, xerografias e uma colagem), folders de exposições, catálogos, fotografias, recortes de jornal, cartazes, partituras de performance e instruções de montagens de obras, todas referentes a exposições realizadas em outros estados. A respeito dos documentos relacionados às instruções de montagem das obras, foi localizado um que se refere ao conjunto de xerografias das quais trata este artigo. O documento, uma folha de papel tamanho A4 (21cm x 29,7cm) traz impresso uma esquematização que demonstra visualmente como a obra deveria ser montada em caso de exposição.

A respeito dos trabalhos artísticos, as xerografias foram localizadas num envelope de papel pardo muito deteriorado, com carimbo contendo nome do artista, local e a data de 30 de abril de 1980, com a palavra "XEROGRAFIAS" escrita a lápis na parte interior do carimbo. As obras foram encontradas na caixa-arquivo número 09 do arquivo do NAC/UFPB, identificada como "CP1 A CP8 EXPOSIÇÕES E ATIVIDADES 1980 - 1981". As fotografias foram encontradas em outro envelope de papel pardo, em condições muito melhores de conservação, que contém carimbo com o endereço do artista e a palavra "Fotografias" escrita a lápis na parte frontal, junto dos carimbos "exercício de me ver"; "XEROX ACTION"; "Hudinilson Jr."; "São Paulo - SP" e a data "17 JUN 1981" no verso. No verso das xerografias, há ainda carimbos vermelhos de letras que vão de A até F, indicando sua ordem. Tais letras servem também para identificar cada cópia em relação ao documento que traz o esquema de montagem, dado que nessas instruções cada obra é representada por um retângulo com uma letra no canto superior direito, identificando a posição que cada xerox deve ocupar no processo de montagem da obra. As fotografias são parte da série "Xerox Action: Detalhe do detalhe", enquanto as xerografias são parte da série "Narcisse: Exercício de me ver".

O próprio Hudinilson Jr. comentou a respeito da xerografia enquanto possibilidade de expressão artística (1982), destacando a relação corpo-máquina e o potencial de reprodução seriada, infinita, que questiona a ideia de original e facilita o acesso do público à obra de arte, representando novos horizontes, dentro daquele contexto, de relação entre arte e tecnologia.

Esta representação do corpo humano se dá através de um veículo contemporâneo a esse corpo. A questão de colocar-me em relação física com este equipamento paralelo às minhas ideias a máquina permeia a existência deste corpo. Na feitura do trabalho, no momento de pensar e manipular imagens criando "mensagens", o autor é solitário e solidário na sua intenção. Viagem à própria imagem. Narcisse (Hudnison Júnior, 1983, p. 2-3).

A partir desse entendimento, a xerox arte se faz presente no trabalho de Hudinilson Jr. como maneira de se enxergar em detalhe, reproduzir a si próprio em série, dissoluto, esquartejado, fragmentado, utilizando sempre o corpo como princípio norteador, narcisificando-se a partir da erotização de si próprio, gerando significações estéticas múltiplas. Como observou Martins (2019), Hudinilson Jr. produzia imagens nítidas dos seus órgãos genitais, posições com as mãos e com o corpo sugestivas e imagens nítidas do próprio rosto, sendo ele mesmo uma representação desse homem sexualizado, passando para uma investigação do próprio corpo agora 'dilacerado'. Acerca do trabalho do artista, Bernardet (1983) comentou:

O detalhe nos atrai, nos imanta, nos seduz. Um processo de fascinação que nos dá a ilusão de estarmos à beira do contato desejado com o corpo original, nu, uno, indefinidamente adiado. Adiamento que gera estranheza em relação ao corpo falsamente familiar, do outro, do nosso. Um fascínio diante do nosso próprio corpo esfacelado (Bernardet, 1983, p. 2).

A respeito do recorte em torno do qual este trabalho concentra sua análise, as xerografias encontradas no NAC/UFPB, assim como outras xerografias que compõem a série "Narcisse: Exercício de me ver", retratam partes ampliadas do corpo do artista que, ao se debruçar sobre a máquina de xerox, num ato quase sexual, faz impressões em série do próprio corpo em fragmentos.

A diagramação, fragmentação de cada parte da imagem, a textura, o contraste, a relação corpo/máquina, há algo que, como resultado calculado, só acontece através deste mídia. A imagem xerográfica não é a mesma que a da pintura, do desenho, da fotografia ou da gravura. Cada pelo e cada poro, lido pelo jogo de espelhos, me registra, me reflete e se apresenta como um novo corpo. O eu como obra (Urbano Júnior, 1983, p. 1).

Anulando certas características ao passo que destaca detalhes de si mesmo, Hudinilson Jr. utilizou do recurso da ampliação e da reprodução para criar composições que pensam outras maneiras de construir o próprio corpo e retratar suas possíveis retratações a partir da relação com a máquina, tensionando conceituações entre gravura e fotografia (Martins, 2019), utilizando o próprio corpo como matriz. A ampliação dos detalhes leva a uma espécie de abstração da própria imagem, construindo um processo que requer um olhar mais atento, quase como num jogo no qual se tenta adivinhar para o que se está olhando: um braço? Um rosto? Uma barriga? Nádegas? Pés? Orelhas? Como observou Oliveira (2016):

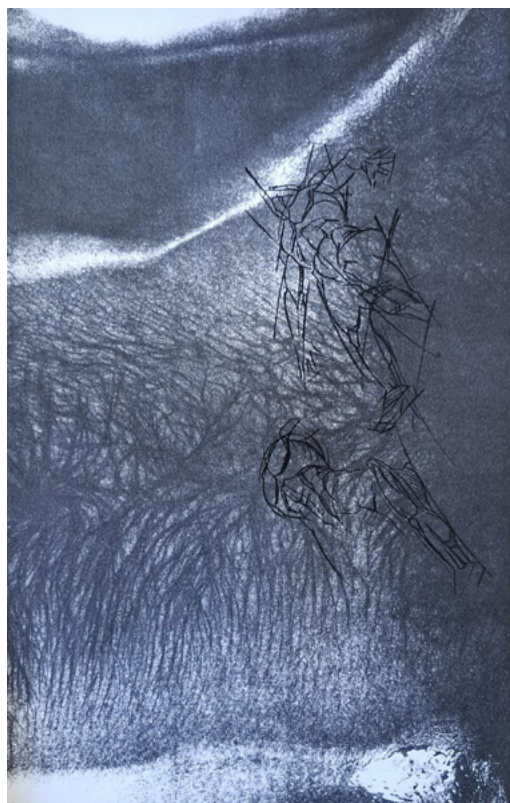
Nessas obras, percebe-se um gesto de estímulos que convidam o observador a se tornar fruidor de sua linguagem visceral. O efeito poético, carregado de contribuições emotivas e imaginativas, surpreende o observador com sua sugestão deliberada do conteúdo corpóreo. Ao observador, cabe extrair da obra uma interioridade elaborada em um procedimento de ressonâncias múltiplas. Essa designação poética compõe a enunciação de uma contemporaneidade aberta a reações e compreensões para além de um mero entre-lugar (Oliveira, 2016, p.156).

Nesse processo, o duplo do corpo do artista apresentado dessa forma, evoca um outro que se apresenta como um "estranho-familiar", cópia - literalmente - de seu corpo mas que se apresenta no universo da estranheza (Martins, 2019). As cópias adquirem algo de etéreo, de fantasmático, fazendo uma referência a um corpo que se ausenta em sua inteireza ao passo que se presentifica por meio da manifestação fragmentada da imagem. A planificação do corpo pelo contato com a superfície da máquina de xerox traz ainda uma significação visual do choque entre a carne e a máquina, o orgânico e o tecnológico, intensificando ainda mais o erotismo, característica fundamental do trabalho de Hudinilson Jr.

Para além desse aspecto, as obras carregam intervenções sobre a superfície, desenhos que retratam o corpo humano de diferentes formas, exibindo recortes anatômicos, dissecados, figuras posando nuas, cujas significações múltiplas estabelecem relação direta com o corpo que é retratado a partir da xerografia. As figuras em poses sensuais, recortadas, esfoladas, esquematizadas e reduzidas às suas menores partes a partir de visualidades que esbarram no científico, no que diz respeito às suas interpretações possíveis,

conectam-se à obra de Hudinilson e estabelecem paralelos com a figuração do corpo fragmentado a partir da xerox arte. Os desenhos que representam corpos vistos em cortes longitudinais, com partes faltando, como se estivessem em processo de esboço ou construção, os músculos expostos em processo de esfolamento conversam diretamente com a autodissolução trabalhada visualmente pelo artista no conjunto de xerografias, que exibem um corpo fragmentado que se manifesta por intermédio de suas partes.

Figura 01: Xerografia da série "Narcisse: Exercício de me ver", presente no arquivo do NAC.



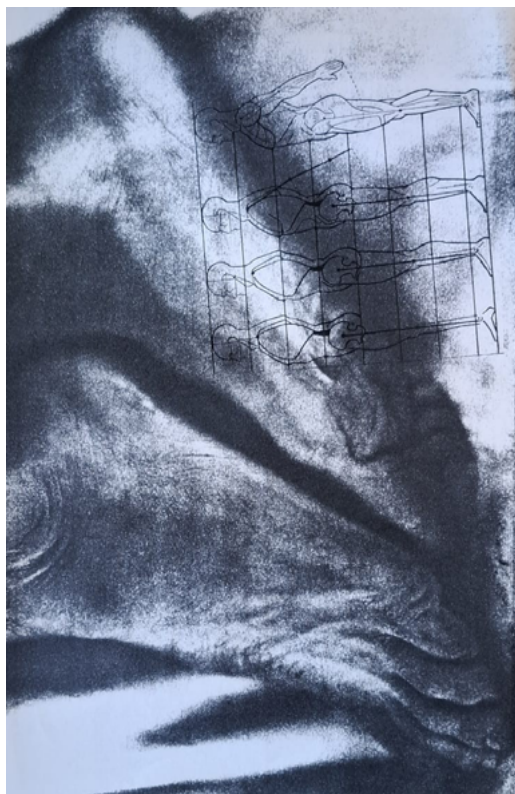
Fonte: arquivo do NAC. Foto: acervo pessoal. Década de 1970.

Figura 02: Xerografia da série "Narcisse: Exercício de me ver", presente no arquivo do NAC.



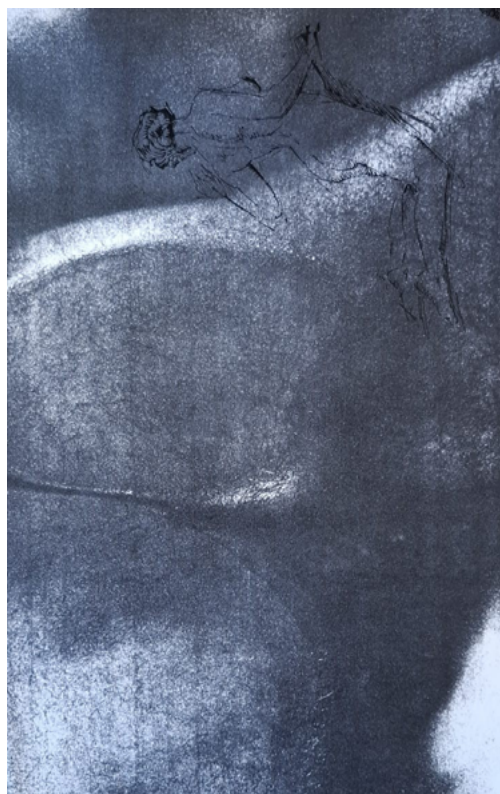
Fonte: arquivo do NAC. Foto: acervo pessoal. Década de 1970.

Figura 03: Xerografia da série "Narcisse: Exercício de me ver", presente no arquivo do NAC.



Fonte: arquivo do NAC. Foto: acervo pessoal. Década de 1970.

Figura 04: Xerografia da série "Narcisse: Exercício de me ver", presente no arquivo do NAC.



Fonte: arquivo do NAC. Foto: acervo pessoal. Década de 1970.

Figura 05: Xerografia da série "Narcisse: Exercício de me ver", presente no arquivo do NAC.



Fonte: arquivo do NAC. Foto: acervo pessoal. Década de 1970.

Corpo, Carne, Cópia: Arte Xerox no NAC/UFPB

A partir da pesquisa documental empreendida sobre o arquivo do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), foi possível localizar, identificar e empreender análise sobre um conjunto de 16 documentos-obra presentes na caixa-arquivo identificada como "CP1 A CP8 EXPOSIÇÕES E ATIVIDADES 1980 - 1981". No presente artigo, o foco se direcionou para o conjunto de xerografias, empreendendo sobre elas breve análise a partir de sua visualidade e de suas significações, sendo possível estabelecer relações com o NAC UFPB e sua função principal de promover experimentação, divulgar, discutir e fomentar linguagens artísticas contemporâneas e de vanguarda.

A localização desses documentos no acervo destaca a importância da pesquisa no processo de retomada do NAC/UFPB, dado que o processo de gerar e divulgar informações a partir de seu arquivo, como campo para a pesquisa, torna-se uma contribuição efetiva em termos de resgate e manutenção da memória do espaço que, apesar dos esforços crescentes e da mobilização em torno da sua reativação e manutenção de seu funcionamento, ainda esbarra em problemas que o atravessam desde sua concepção, como problemas estruturais, descaso institucional, pouco investimento e falta de políticas culturais que abarquem suas necessidades. A presença dessa coleção de trabalhos de Hudinilson Jr. evidencia o importante papel que desempenhou e continua desempenhando o NAC/UFPB no contexto no qual surgiu, dando espaço para a discussão, difusão e aprendizado de múltiplas linguagens que sofriam com a marginalização dentro do cenário artístico-cultural, compondo-se como um dos primeiros Núcleos fora da hegemonia do eixo Rio-São Paulo a dar destaque às discussões contemporâneas, justificando a continuidade da sua existência na atualidade e evidenciando a necessidade de preservação e conservação do Núcleo de Arte Contemporânea.

Corpo/Pele Gravada: Considerações (In)Conclusivas

Desde sua inauguração, o NAC/UFPB se constituiu como um importante espaço de experimentação, pesquisa, promoção, preservação e estudo sobre a arte contemporânea brasileira. Apesar dos obstáculos que enfrenta ao longo da sua trajetória, sejam eles estruturais ou institucionais, o NAC/UFPB continua resistindo, demonstrando sua pertinência enquanto equipamento cultural da UFPB, atendendo à comunidade acadêmica, atuando como laboratório de pesquisa, extensão, estágio e de ações pedagógicas, destacando a importância histórica do seu acervo e mantendo viva a memória desse espaço enquanto promotor e difusor de conhecimento acerca de arte contemporânea. O conjunto de obras localizadas no arquivo do NAC/UFPB, não só as xerografias, recorte sobre o qual este artigo se debruça, mas também as fotografias, a colagem e os documentos que acompanhavam essa coleção evidenciam a relação mantida entre Hudinilson Jr. e o NAC/UFPB durante o início dos anos 1980, destacando o caráter do espaço enquanto difusor e fomentador da arte contemporânea na Paraíba, em especial durante o período que segue sua criação.

Divulgar e construir uma análise sobre essas obras demonstra a contribuição e pertinência do acervo em questão, não só no que tange a difusão da memória do NAC/UFPB, mas também no que diz respeito à produção, divulgação e disseminação de conhecimento acerca de Hudinilson Jr., artista que embora seja reconhecido enquanto um dos importantes artistas de vanguarda no Brasil, ainda necessita de pesquisas sobre a documentação acerca de seu trabalho e de suas relações, abrindo possibilidades de investigação. O arquivo do NAC/UFPB, que comporta documentos que podem ajudar a ampliar o escopo da arte contemporânea brasileira, no que se refere ao registro da história e das atividades

ocorridas no NAC/UFPB, quanto ao que tange aos documentos artísticos ou documentos obra, como é o caso dos que analisamos nesta pesquisa, demonstrando o potencial de preservação da memória da arte contemporânea brasileira, servindo como comprovante da sua importância e de seu pioneirismo dentro do contexto artístico e cultural brasileiro. Vale ressaltar que os resultados aqui discutidos são parciais e que compõem uma pesquisa em processo, que ainda possui apresentará outros desdobramentos.

Referências

3NÓS3. **VI Intervenção**. Catálogo. Fundação Padre Anchieta, 1981.

ALVES, Laís Hilário; SARAMAGO, Guilherme; VALENTE, Lucia de Fátima; SOUZA, Angélica Silva de. Análise documental e sua contribuição para o desenvolvimento da pesquisa científica. **Cadernos da Fucamp**, Monte Carmelo, v. 20, n. 43, jun. 2021, p. 51-63.

BERNARDET, Jean-Claude. **Palavras para um corpo xerocado**. São Paulo, jun. 1983. 3 f. Documento impresso localizado no arquivo do NAC/UFPB, caixa "CP1 A CP8 EXPOSIÇÕES E ATIVIDADES 1980 - 1981".

CATOIRA, Thaís. **Informação e arte**: memórias e representação do acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba. 2012. 140 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em Ciências da Informação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

CAYSES, Julia Buenaventura Valencia de. Isto não é uma obra: arte e ditadura. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 28, n. 80, p. 115-128, abr. 2014. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142014000100011>.

CÓRDULA FILHO, Raul. A experiência renovadora do NAC no campo da extensão universitária. In: GOMES, Dyógenes Chaves (org.). **NÚCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA PARAÍBA/NAC**. João Pessoa: Funarte, 2004. p. 152.

GARCIA, Wilton. Arte Homoerótica no Brasil: estudos contemporâneos. *Gênero*, Niterói, v. 12, n. 2, p. 131-163, jan. 2012.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1975). **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 145-158, jul. 2011.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. **O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1975)**. 2012. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em Artes Visuais - Ppgav, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARTINS, Patrícia Paixão. Corpo-fragmento: Hudinilson Jr. e a abjeção. **Atas do 14º Encontro de História da Arte**, Campinas, n. 14, p. 802-809, 30 dez. 2019. Universidade Estadual de Campinas. <http://dx.doi.org/10.20396/eha.vi14.3430>.

OLIVEIRA, Danielle Alves de; MAIA, Manuela Eugênio. O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba e a sua História: o arquivo como fonte de informação e memória. **Racin**: João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 9-29, jun. 2013.

OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de. O corpo fragmentado, erotizado e poetizado de Hudinilson Junior. **Revista Gama**, Lisboa, v. 4, n. 8, p. 141-152, dez. 2016.

URBANO JÚNIOR, Hudinilson. **Ideias que norteiam/nortearão "Xerox Action"**. São Paulo, mai. 1983. 3 f. Documento impresso localizado no arquivo do NAC/UFPB, caixa "'CP1 A CP8 EXPOSIÇÕES E ATIVIDADES 1980 - 1981".



Institucionalidades no sistema da arte: outras narrativas



Dra. Maria Amelia Bulhões

Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

mariameliabu@gmail.com

Drdo. Daniel Escobar

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

escobar508@hotmail.com

RESUMO:

Propomos neste texto uma análise do projeto "Oficina Escobar" implementado desde 2020, na Região das Missões - interior do Rio Grande do Sul - a partir de referenciais teóricos relativos às novas institucionalidades (CANCLINI, 2023) e, considerando as atividades desenvolvidas em seu processo de trabalho, como uma possível experiência de crítica institucional (FRASER, 2020), destacando principalmente suas implicações em relação às práticas colaborativas (SCHOLETTE, BULHÕES, 2022) e as atividades desenvolvidas fora do âmbito da centralidade do sistema da arte instituído.

PALAVRAS CHAVE:

Oficina Escobar; sistema da arte; crítica institucional; práticas colaborativas; energia escura

ABSTRACT:

In this text, we propose an analysis of the "Oficina Escobar" project implemented since 2020, in the Missões Region - inland Rio Grande do Sul - based on theoretical references related to new institutionalities (CANCLINI, 2023) and, considering the activities developed in its work process, as a possible experience of institutional criticism (FRASER, 2020), highlighting mainly its implications in relation to collaborative practices (SCHOLETTE, BULHÕES, 2022) and the activities developed outside the scope of the centrality of the established art system.

KEY WORDS:

Oficina Escobar; art system; institutional critique; collaborative practices; dark energy



Sistema abordado em contexto histórico

Os sistemas da arte, seja *mainstream* internacional ou os ecossistemas locais, não têm um funcionamento autônomo ou independente, estando sempre inseridos e articulados em realidades contextuais históricas das quais se alimentam e onde interferem, seja reafirmando as condições instituídas ou questionando-as e construindo novas alternativas. Neste sentido, preocupa bastante a proliferação de análises que abordam sistemas da arte de forma isolada, como se estivessem fechados em si mesmo, ignorando as complexas relações sociais, políticas e econômicas em que eles se articulam e das inúmeras decorrências dessas condições e de como nelas interferem de forma ativa.

Pensar as institucionalidades em um sistema da arte pressupõe retomar o histórico e as condições atuais das disputas que nele se desenvolvem. Assim, Nestor Garcia Canclini (2023) dedicou-se, em pesquisa recente, a observar como as relações entre instituições, artistas, trabalhadores da cultura e públicos, estão se transformando na era das redes digitais¹. Com seu grupo de pesquisa, o autor registra a precarização das instituições na área cultural face ao projeto neoliberal de redução da ação do estado e ao crescimento e importância das plataformas e aplicativos digitais, abordando as condições durante e após a pandemia, perguntando sobre como refazer as instituições. Retomando o próprio conceito de instituições, apontam para novas institucionalidades, em estreita conexão com comunidades e articuladas em modelos híbridos (físico/digital).

Partindo dessas análises contextuais e ancorados nas questões locais, propomos abordar a instalação e o desenvolvimento da experiência institucional da *Oficina Escobar*, na cidade de Entre-Ijuís, no interior do Rio Grande do Sul. Criada inicialmente a partir do retorno do artista Daniel Escobar ao seu lugar de origem, durante a pandemia da Covid-19, o espaço foi recebido entusiasticamente pela comunidade local, que encontrou

¹ Como parte do desenvolvimento de sua participação como Titular da Cátedra Olavo Setúbal, no Instituto de Estudos Avançados da USP, em 2020/2021.

nele uma espécie de museu histórico, até então inexistente na cidade. Assim, pode-se dizer que o projeto da Oficina Escobar passou a ser uma instituição local, que se articula ao sistema da arte a partir das vinculações do artista² e que ele busca ativar através de contatos online durante a pandemia. Talvez em outros tempos, sem os recursos das redes de conexão possibilitados pela internet, que articulam todas as atividades ali desenvolvidas a diferentes circuitos da arte contemporânea, o projeto não poderia funcionar.

A partir destes pressupostos básicos propomos uma revisão da trajetória desta experiência, que vem de 2020, e que vai se institucionalizando. Pensamos questionar os limites e possibilidades destes processos, em um lugar totalmente à margem do sistema da arte tradicionalmente reconhecido e dos pólos de cultura mais estabelecidos. Nesta análise, destacamos as possibilidades que se inauguram no campo artístico para locais mais distantes dos grandes centros em tempos de domínio das redes digitais que Canclini aponta.

A Oficina Escobar integra um conjunto de manifestações que emergiram com força nos últimos anos em diferentes regiões do país, dando a ver outras possibilidades de atuar no campo artístico que fogem da centralidade física das grandes metrópoles. Essas propostas, geralmente são conduzidas por indivíduos que tiveram contatos com o sistema da arte *mainstream* e que, por diferentes circunstâncias, optaram por se estabelecerem às margens, em termos geográficos, desenvolvendo experiências mais colaborativas e participativas, com as comunidades locais. Entretanto, eles mantêm vários vínculos com instituições e outros atores do sistema da arte, garantindo assim o referencial de "arte" em seu trabalho. O desenvolvimento atual das comunicações online é um elemento fundamental destas experiências, a maioria delas mantendo redes sociais e sites na internet como forma de garantir visibilidade no campo da arte.

O interessante a destacar é que nestes novos espaços, geralmente encontramos produções conectadas com a arte contemporânea, acontecendo em locais que não lidaram com as tradições da arte acadêmica ou moderna. Como as referências artísticas destas comunidades, em geral, se reduzem aos poucos habitantes que tiveram oportunidade de uma formação ou frequência a museus, se estabelece uma nova dinâmica nas vivências da arte que, desde a origem, é embasada nos pressupostos mais flexíveis, inclusivos e vivenciais das práticas artísticas contemporâneas.

Sistema da arte e suas bordas

A Oficina Escobar está localizada na cidade de Entre-Ijuís, núcleo essencialmente agrícola, com aproximadamente 8.000 habitantes, que se desenvolveu a partir do Passo do Rio Ijuí, travessia e ligação entre as reduções jesuíticas guaranis de São João Batista e Santo Ângelo, no atual estado do Rio Grande do Sul. A cidade mantém seu legado como ponte entre lugares, tendo atualmente sua área central cortada por uma grande rodovia (RS-344). O município possui posição destacada na Rota das Missões, abrigando em seu território o Sítio Arqueológico de São João Batista, que compunha os Sete Povos da Missões (localizado a 19km do centro da cidade). Também integra um dos principais corredores histórico-culturais do mundo, conectando-se com Argentina e Paraguai através do roteiro Iguassu-Misiones. Esse passado é orgulho da cidade, vivido de forma ufanista, poucos questionam seus desdobramentos históricos e ou abordam de forma

2 Daniel Escobar tem uma anterior vinculação com o sistema da arte, com formação universitária em artes visuais, participando em residências, feiras de arte contemporânea, exposições em museus e galerias no Brasil e no exterior.

crítica na análise das suas contradições e repercussões contemporâneas. Quase nada se fala do massacre das populações indígenas que ali viviam e cujos descendentes dos sobreviventes são hoje desvalorizados em diferentes aspectos constituindo a mão de obra mal paga da região.

Em nossa análise, consideramos o artista como portador do sistema da arte em seus deslocamentos para outros territórios, uma vez que seus *habitus*³, práticas e narrativas trazem embutidos os valores e a legitimação que recebeu socialmente. Reforçando os laços com seu contexto, Escobar passou a desenvolver um trabalho pessoal que têm como pressuposto estratégico o envolvimento com as comunidades locais, ao mesmo tempo comprometido com os valores e critérios da arte contemporânea, algo totalmente desconhecido para a quase totalidade dos seus habitantes.

Em decorrência disso, após 20 anos de portas fechadas, um galpão localizado no centro da cidade, onde já havia funcionado duas gerações de oficinas da família, (avô ourives/relojoeiro e pai mecânico) recebeu uma reforma para abrigar o atelier do artista, uma biblioteca com foco em artes visuais, infra-estrutura para realização de pequenas exposições, oficinas de arte e intervenções na fachada. Em 2021, com fomento da Lei Aldir Blanc, a Oficina Escobar realizou seu primeiro ciclo de atividades públicas, incluindo uma exposição, uma intervenção urbana, a produção de um minidoc e a publicação de um livro. Neste contexto, o antigo galpão ganhou um letreiro luminoso com seu nome, reativando a memória do lugar e dos diferentes ofícios que já abrigou e, simultaneamente, acolhendo sua nova função como um ateliê de arte contemporânea. A intervenção confere ao lugar um novo significado, retomando suas memórias e o atualizando com um design e luminosidade neon.

Imagem 1: Daniel Escobar. Oficina Escobar , 2021. Acrílico, metal e iluminação LED. Fotografia Anderson Astor.



Dando continuidade ao seu projeto, Escobar produziu uma exposição-instalação a partir de objetos que encontrou no local durante todo o período de reforma “Mil e um segredos de oficinas”. A obra compreende a abertura pública do atelier do artista, onde também foi instalado um conjunto de objetos e documentos que remontam às duas gerações anteriores deste espaço de oficina. A exposição/installação foi recebida como museu, por conta das dinâmicas de suas relações com a memória e, possivelmente, porque os moradores da cidade reconheceram o novo espaço dentro de uma concepção tradicional de coleção. Acreditamos ser possível pensar, a partir das análises de Canclini sobre as novas Institucionalidades, a Oficina como um lugar que foge aos modelos já praticados, rompendo com as dinâmicas institucionais estabelecidas.

IMAGEM 2: Daniel Escobar. *Mil e um Segredos de Oficinas*, 2021. Objetos, ferramentas, móveis, e documentos instalados no atelier do artista. Fotografia Anderson Astor.



Atuando em um espaço geográfico periférico em relação aos grandes centros, os recursos da comunicação em rede tem sido fundamental para a existência deste projeto, tanto em termos de contatos com artistas e outras instituições, como pela manutenção de redes sociais ativas. Neste sentido, um diferencial deste espaço tem sido o uso, principalmente do Instagram, para dar a ver os processos de trabalho, assim como as chamadas à comunidade para participação em cada um dos eventos promovidos. As residências, sem preocupação com produtos como resultados, documentam todos os passos das atividades, explorando o envolvimento nos procedimentos criativos.

Práticas colaborativas exploram possibilidades e expandem conceitos

Como desdobramento de suas atuações, e reforçando os laços com seu contexto, o artista, em 2023, passou a desenvolver um projeto para residências de artistas que têm como pressuposto o envolvimento dos residentes com as comunidades locais, em trabalhos coparticipativos. A "Residência Casa Movente" é um programa focado em processos artísticos permeáveis ao contexto e nas trocas diretas entre artistas e comunidade. O projeto rendeu uma rede de contatos com escolas públicas da cidade e da região, onde o artista identificou um potencial para o desenvolvimento de propostas artísticas que pudessem estar diretamente atreladas ao campo da formação. Os artistas são convidados ou selecionados através de chamada aberta para proporem projetos que sejam atravessados pela realização de oficinas com grupos escolares da região. Para além das residências, o programa também contempla a produção de livros, documentários e exposições, tendo recebido até o momento sete residentes de diferentes regiões do país.

Considerando sua localização fora dos pontos urbanos centrais, onde o sistema da arte se instala, e o envolvimento com a comunidade que o projeto enseja, capturando os moradores da cidade em suas relações com a nova instituição, ampliando suas experiências e diversificando seus olhares, a Oficina Escobar traz a arte contemporânea para uma comunidade sem prévias experiências com a arte, envolvendo-a em práticas colaborativas. Assim, podemos pensá-la como uma forma de "energia escura da arte":

... gostaria de propor a utilização do conceito de "energia escura", que adotei a partir da leitura das publicações de Gregory Sholette. Este autor faz uma analogia aos estudos das ciências do cosmo utilizando o termo "matéria escura" para tratar de uma força composta por elementos invisíveis e desconhecidos, responsáveis por aglutinar o campo artístico. Segundo ele, muitos atores desconhecidos e invisíveis ao olhar superficial daqueles que somente focam seus estudos no *mainstream* são importantes fatores de agregação e manutenção do funcionamento da arte. Para o autor, eles constituem a "matéria escura da arte".

Entretanto, considerando o que indicam as ciências do cosmo⁴, penso que neste caso Sholette deveria ter utilizado o conceito de "energia escura", uma vez que ele foca sua atenção, principalmente, nas ações de contra-hegemonia que artistas e grupos desenvolvem de forma mais ou menos anônima. Analogicamente, a meu ver, eles se aproximam mais dessa segunda força invisível que atua no cosmo, como a força de mudança que, ensejando alterações no universo, promove sua contínua expansão. Embora não possam ser vistas, tanto a matéria escura como a energia escura foram teorizadas e consideradas de vital importância nas dinâmicas de coesão das galáxias e de expansão do universo. (BULHÕES, pg 17, 2022).

4 As ciências do cosmo trabalham com duas forças que, embora teorizadas, não foram ainda visualizadas: a matéria escura e a energia escura. De acordo com esses estudos, elas possuem ações diferenciadas, em que a primeira é responsável pela coesão das galáxias e a segunda pela expansão do universo. A característica básica da matéria escura na cosmologia é seu fator agregador, funcionando de forma centrípeta e aglutinadora e, mesmo não podendo ser vista, é responsável pela coesão das galáxias, mantendo planetas e demais astros em convivência harmoniosa. A energia escura, em oposição, promove a descontinuidade do universo, garantindo sua permanente expansão.

Em sua edição piloto, em 2023, o projeto Residência Casa Movente teve financiamento do edital FAC Visual da Sedac-RS e tomou como ponto de partida a história e a vocação da própria Oficina, que abriga também um acervo de objetos produzidos pelo avô do artista durante seus últimos anos de vida. A primeira artista residente foi Manoela Furtado (Porto Alegre), que incorporou a Oficina Escobar como um território de pesquisa, buscando *Achados e Guardados* como estratégia de ressignificação de espaços e objetos cotidianos e realizando experimentações artísticas no campo da fotoperformance com grupos escolares. O porão da antiga casa, que já foi uma oficina para consertar objetos ou construir novos a partir de materiais residuais, tornou-se temporariamente uma oficina para imaginar novos usos e reinventar modos de relação com o espaço e os objetos. Em uma videoperformance a artista reage a um lugar que se constrói a partir de ruídos, desgastes, resíduos e memórias.

IMAGEM 3: Manoela Furtado, 2023. *Quando cadeiras calçam sapatos, me visto de amor*. videoperformance. Fotografia André Netto.



Ainda nesta primeira edição, a artista Efe Godoy (Belo Horizonte) explorou o extenso quintal que se desenvolve para os fundos do galpão como um espaço de múltiplas descobertas, documentando plantas, insetos, portões e outros elementos dessa paisagem através de desenhos e aquarelas. A artista que também atua a partir de pinturas murais em diferentes cidades, utilizou a fachada do galpão como suporte para uma intervenção, ampliando formas de interação com a comunidade e tornando evidente o desejo de dar a ver aquilo que se encontra incognito através da frase “quintal, um fora dentro” que compõe a pintura. A oficina de livretos Para *Fabular Quintais*, uma metodologia desenvolvida pela artista em colaboração com escolas públicas de Entre-Ijuís, foi posteriormente realizada em diferentes instituições brasileiras como Inhotim, Casa Fiat de Cultura e Sesc São Paulo.

Deslocamentos que incorporam o território

A segunda edição da "Residência Casa Movente", em 2025, retoma o financiamento da Política Nacional Aldir Blanc, agora com base em um edital específico para Artes Visuais dentro de uma modalidade destinada a espaços com programação sistemática e toma como eixo conceitual a própria cidade de Entre-Ijuís, em sua relação com o contexto das Missões. Um livro organizado em 1991 como instrumento didático para o ensino fundamental "*Conhecendo Entre-Ijuís*", é o ponto de partida do projeto curatorial de Daniel Escobar, que teve o primeiro contato com a publicação aos 8 anos de idade. Cerca de 30 anos depois, percebendo a necessidade de construção de novas narrativas sobre o lugar, o título deste livro é recontextualizado, deixando de aludir a um instrumento que apresenta e define a cidade para se tornar um convite a vivenciar e experimentar seu território. Se no passado um grupo de professores foi responsável pela sistematização de informações em um livro didático que tornou possível uma apreensão histórica e geográfica da cidade por crianças e adolescentes, a metodologia aqui adotada coloca artistas, professores e estudantes como agentes ativos na construção de novas coordenadas, para que a cidade possa ser pensada com base em uma abordagem coletiva, diversa, sensível e pulsante.

As estadias tiveram início com a artista Tuane Eggers (Porto Alegre), que realizou uma pesquisa a partir das formações de líquens que se desenvolveram sobre as ruínas da Redução Jesuítica Guarani de São João Batista. Refletindo sobre as inúmeras narrativas possíveis acerca deste território e conferindo atenção para as formas de vida que nascem daquilo que pode também ser considerado como ruína. Materiais coletados, como fotografias e pesquisas bibliográficas foram sendo espacializadas em uma espécie de gabinete de curiosidades, composto pela artista no ateliê. Sua oficina "Contemplar as ínfimas grandezas", ministrada em colaboração com o biólogo Beto Mohr, convidou alunos de uma escola rural localizada nas imediações do sítio arqueológico para juntos mapearem os pequenos organismos deste território, munidos com lentes macro que foram acopladas aos telefones celulares dos estudantes e professores. Eggers propõe uma reflexão sobre o papel da arte como ferramenta de tradução, propagação e resgate afetivo da relação com outros seres vivos. É importante ressaltar que a estadia da artista nas Missões, também incluiu a participação de sua família, uma condição importante para sua participação nesta edição do programa e que foi acolhida de forma muito positiva pela Oficina Escobar. Beto Mohr e a pequena Flora (2 anos) foram imprescindíveis para o trabalho desenvolvido durante a residência.

A segunda edição do projeto contou também com uma novidade: a seleção de uma artista através de convocatória nacional, ampliando a visibilidade do programa e mapeando mais de 150 propostas de artistas que manifestaram intenções de trabalho com base neste território. A artista selecionada foi Laryssa Machada (Rio de Janeiro), investigando de maneira artística e imagética a construção de uma ficção sobre o Brasil. No contexto das Missões a artista desenvolveu a série "*Poder de Fogo*", onde é fotografada como uma guerreira sobre um cavalo, tendo ao fundo a catedral em ruínas no sítio arqueológico de São Miguel Arcanjo. A cena acende iconografias de resistência a partir de registros de guerreiros charrúas, realizados por Debret no século XVIII, encarnados enquanto gestualidade pela artista. Suas imagens se entrelaçam ao território missioneiro, ao adotar as ruínas como plano de fundo para uma guerreira que incendeia tempo e espaço, e se veste com resíduos da lida na terra, em uma região dominada pelo agronegócio. Sua pesquisa criou um entrelaçamento com diferentes agentes para a produção

das fotografias, envolvendo desde o comércio local, que colaborou na produção de trajes realizados com base na apropriação de embalagens de insumos agrícolas, até a participação de fotógrafos locais e um domador de cavalos que instrumentalizou a artista e acompanhou o desenvolvimento de sua performance para a fotografia. Em sua interação com grupos escolares a artista desenvolveu no campo coletivo, uma prática que é comum ao seu trabalho criativo: a construção de trajes com materiais recicláveis ou residuais carregados de sentido próprio.

IMAGEM 4: Laryssa Machada, 2025. *Poder de Fogo*. Fotografia Thiago Mann.



A terceira artista residente em 2025 foi Claudia Hamerski (Porto Alegre). Sua produção é baseada na prática do desenho e também nos resíduos gerados pelo processo, com temáticas que dão a ver a insubordinação da natureza ao arquitetonicamente instituído. Durante a residência, estabeleceu a dinâmica que denominou "*do traço ao território*", convidando a comunidade local a investigar por meio da linguagem do desenho, no Sítio Arqueológico de São João Batista, linhas, texturas, cores e sombras que estão presentes em elementos da vegetação. Neste convívio se interessou pelo Umbu, árvore centenária que se desenvolve sobre os escombros da civilização Guarani, especialmente um exemplar que sobreviveu ao tempo se adaptando e sendo moldada pelos eventos ao longo dos anos. A árvore por ter seu tronco invadido por ruínas de construção e suas raízes perfuradas por escavações, é também resistência e ruína, marca histórica das ações do tempo e do homem.

Ainda neste ano, Paulo Nazareth (Minas Gerais) inaugurou durante sua estadia, o primeiro museu na cidade de Entre-Ijuís: MAMA (Monumento à Mãe do Mundo). Uma obra processual do artista, que convida pessoas de todo o mundo a desenharem a mãe que carregam na memória, interagindo com a obra à medida em que ela é criada, em uma ação conjunta do artista e dos participantes. Um ato de homenagem e partilha, um espaço para desenhar, escrever, lembrar, criar. Um arquivo coletivo, simultaneamente íntimo e político, em homenagem às mães – todas as mães – e ao gesto de ensinar, cuidar, narrar, partilhar. A obra conecta a vivência de Nazareth em Entre-Ijuís com outros pontos do globo, com base em um acervo que vai sendo ampliado e

deslocado a partir da perspectiva nômade que define a poética (e a vida) do artista. O MAMA já foi instalado em locais como a FAE-UFMG (Belo Horizonte), Museu Tamayo (México), John Jay College (EUA) e Galeria Mendes Wood DM (São Paulo). Biscoitos de polvilho foram produzidos durante o evento e oferecidos ao público pelo artista, uma receita de sua mãe e também uma memória que se materializa por aromas e sabores. A atuação do artista em Entre-Ijuís apresentou também um novo projeto de Nazareth, o CEEJA - Centro de Estudos e Experimentos com Jardins Autônomos. Instalado no pátio como um anexo da Oficina, o espaço foi composto por grande variedade de mudas e sementes de plantas com flores ou frutos amarelos disponíveis na região, equipamentos de jardinagem, terra, adubos orgânicos e vasos, que foram disponibilizados para interação da comunidade. O CEEJA também originou a criação de um jardim em uma escola pública da cidade, onde os alunos escolheram uma "palavra-presente" para ser desenhada com mudas de flores amarelas em uma ação coletiva realizada no parquinho da escola. A palavra *Nostalgia*, escolhida pelos alunos, foi plantada em uma região do quintal que pode ser vista da rua, uma forma de oferecê-la como um presente para a comunidade.

IMAGEM 5: Paulo Nazareth, 2025. CEEJA Centro de Estudo e Experimentos com Jardins Autônomos. Oficina de jardinagem na E. E. Dr. Carlos Kruel. Fotografia Thiago Mann.



Na sua emergente ação institucional na cidade, a Oficina Escobar leva em consideração ações inseridas no contexto da crítica institucional⁵ na medida em que se coloca como uma instituição de arte e ao mesmo tempo questiona os pressupostos tradicionais dessas práticas. Assim as propostas desenvolvidas pelos residentes, escolhidos dentro do projeto conceitual do artista Daniel Escobar, se enquadram nas premissas da crítica institucional. Segundo estudiosos (FRASER,MTL COLLECTIVE), a crítica institucional têm buscado uma evolução de posições críticas internas para ações mais radicais em termos sociais, expandindo suas relações com as práticas sistêmicas das instituições estabelecidas. A maioria dos artistas, reconhecem estar sempre dentro do sistema da arte,

⁵ Principalmente porque seu trabalho pessoal o artista sempre esteve envolvido com a crítica institucional, como pode ser constatado em sua dissertação de mestrado.

mesmo quando ele é colocado em questão. Este é o caso da dinâmica estabelecida nas relações das atividades realizadas, com a cidade de Entre-Ijuís, seu território, sua história, sua realidade atual e com a comunidade, que fortalecem os aspectos críticos da ação desta nova institucionalidade do espaço local, repensando narrativas estabelecidas e possibilitando abordagens que incorporem novos atores à questão patrimonial.

Os alunos de uma escola rural situada nas imediações do sítio arqueológico acompanharam o trabalho de forma contínua, desenvolvendo ações com todos os residentes do ano. Focado no micro e no macro, o projeto prevê o envolvimento de agentes locais que adentram o campo da arte contemporânea e instrumentalizam os artistas em suas incursões na cidade e região. No micro há uma exploração do meio ambiente local, olhares que percebem outras realidades no habitat mais próximo e em seu entorno, no macro aborda de forma crítica a história da região, suas tradições e seus desdobramentos contemporâneos. O projeto da Oficina, entre suas múltiplas atividades, inclui um livro e um documentário com os artistas e as comunidades envolvidas na produção das obras. Uma exposição com o grupo de residentes ganhará espaço junto ao Museu Histórico das Missões, situado na cidade de Santo Ângelo (capital das Missões), com itinerância confirmada para cidade de Porto Alegre no início de 2026, ano que será dedicado à ampla comemoração dos 400 anos das Missões no Rio Grande do Sul.

Considerações finais

Podemos considerar a Oficina Escobar como um projeto já consolidado, que está modificando consideravelmente o panorama cultural da cidade e mesmo da região. O atual financiamento através da Política Nacional Aldir Blanc que, em 2021, deu origem ao seu programa público em meio pandemia de Covid-19, suscita novamente o debate sobre certa sistematização da descentralização de recursos para a cultura no país, (CANCLINI, 2023) permitindo também uma reflexão sobre outras políticas públicas que atuam neste sentido a exemplo dos Pontos de Cultura. O foco na cidade e na região acaba por trazer à tona o contexto em que o projeto está inserido, abordando de forma mais enfática a história de formação social da região que teve sua colonização marcada por sucessivas disputas territoriais que dizimaram as comunidades indígenas originárias.

Além disso, sua divulgação e inserção no sistema da arte, tanto pelo conjunto de artistas e críticos de arte contemporâneos, vem reforçar o fenômeno apontado no início deste texto e apontar sua presença como um fator de expansão do sistema da arte, tradicionalmente restrito aos grandes centros urbanos e geopolíticos. Assim, este tipo de proposta pode ser considerada como uma "energia escura", na medida em que expande o sistema da arte em termos territoriais, abrangendo locais até então totalmente fora dos circuitos da arte reforçando a ideia de que os artistas em seus deslocamentos levam consigo o sistema da arte. Mais ainda é preciso considerar a expansão em termos de novas possibilidades estéticas, metodológicas e conceituais, uma vez que os artistas participantes sentem-se desafiados e estimulados em realizar experimentos que talvez não ousassem executar nos espaços tradicionais da arte, onde encontram-se mais comprometidos com os resultados e com as repercussões de seus trabalhos.

O foco das atividades da Oficina Escobar em dinâmicas da arte contemporânea, com práticas colaborativas que envolvem a comunidade local, em diferentes setores e aspectos, reforça sua análise dentro das questões conceituais abordadas neste texto.

Referências

BULHÕES, Maria Amelia. *Desafios: arte e internet no Brasil*. Porto Alegre, Zouk, 2022

BULHÕES, Maria Amelia; FETTER, Bruna; ROSA, Nei Vargas; RUPP, Betina. *As novas regras do Jogo*. Porto Alegre, Zouk, 2011.

CANCLINI, Nestor Garcia (org) *Emergências Culturais: instituições, criadores e comunidades no Brasil e México*. São Paulo, IEA/EdUSP, 2023.

ESCOBAR, Daniel Scherer de. *A história mais curta: sistema em curto-circuito*. 2021.140f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2021.

ESCOBAR, Daniel; BERNARDES, Maria Helena; SACCO, Helene. *Mil e um segredos de oficinas Entre-ljuís*: Daniel Scherer de Escobar, 2021.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Revista Concinnitas*, 2(13), 178–187. (2020). <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2008.55510>
<https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55510/35586>

MTLCollective. From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective in the Crises of Contemporary Art. In: OCTOBER 165, Summer 2018, October Magazine Ltd and Massachusetts Institute of Technology

OFICINA ESCOBAR (@oficinaescobar)

SCHOLETTE, Gregory. *Materia oscura: Arte ativista y la esfera publica de oposicion*. Archivos del Indice, 2015.



Julio Le Parc e o Ateliê Grav: a arte como resistência e ação coletiva



Flávia Rudge Ramos

Escola de Comunicações e Artes da Universi-
dade de São Paulo

f.rudgeamos@gmail.com

RESUMO:

Este estudo aborda o encontro e a conversa realizados em 2017 com o artista argentino radicado na França, Julio Le Parc (1928) e busca estabelecer uma dialética entre sua poética e o ativismo político e ideológico desse pioneiro da Arte Cinética. Na pequena cidade de Cachan ao sul de Paris, em um prédio de quatro andares dividido em cômodos pequenos, o artista trabalha com sua equipe que tem filhos e netos entre seus integrantes. É com esse espírito militante e na crença da força do trabalho coletivo que Julio Le Parc viria formar associações para criar instituições como o GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*) em 1960, no início dos anos 70, o FAP (*Front des Artistes Plasticiens*) e o *Amérique latine non officielle*. Este último reunia artistas do continente que viviam em Paris, contrários às ditaduras militares da América Latina. Havia no GRAV uma busca da redefinição da arte como forma, de sua função e da sua relação com o espectador. O grupo convida o público a participar e interagir com propostas experimentais e diversificadas.

PALAVRAS CHAVE:

Julio Le Parc; arte contemporânea, cinética; ateliê, GRAV



Os Anos de Formação

A partir da segunda metade do século XX, as pesquisas e experimentações estéticas ocorreram de forma superposta e entrecruzada. Segundo Giulio Argan (1909-1992), apesar da diversidade, havia um ponto de concordância entre os artistas: o de que não poderiam fazer obras de arte no sentido tradicional do termo, ou seja, às quais se "sobreponha um valor excedente e que, por conseguinte, sejam fruíveis apenas por uma elite cuja riqueza e, portanto, capacidade de poder assim aumentam¹".

É este o cenário ao qual o argentino Julio Le Parc (1928) viria a se integrar ao chegar a Paris em 1958, com uma bolsa do Serviço Cultural Francês. Os objetivos eram ver com seus próprios olhos o que estava acontecendo em um centro importante da arte, romper com a dependência europeia e evitar o mimetismo que chegava a Buenos Aires². De origem proletária, trabalhava, nessa época, como porteiro de teatro e ator experimental; conciliando essas atividades com o curso noturno da Escola Superior de Belas Artes. A Argentina vivia um período conturbado: o presidente Juan Domingo Péron (1895-1974) promovia um acirrado nacionalismo e um populismo anti-intelectual, interferindo nos currículos acadêmicos. Como consequência, alunos e professores uniram-se em greves e protestos. A prisão de intelectuais, artistas, mestres e estudantes; apenas reforçou a determinação da oposição nas academias³.

Le Parc participou ativamente dos movimentos estudantis, tornou-se presidente do Centro de Estudantes de sua faculdade e promoveu assembleias, greves e ocupação das escolas. Durante o curto período em que assumiram o controle da Belas Artes, os alunos aboliram regras disciplinares, adotaram uma política de portas abertas e criaram novos planos de ensino. No campo criativo, há um interesse pelos movimentos da vanguarda Argentina *Arte Concreto-Invenición* e *Spazialismo*, influenciado por Lucio Fontana (1899-1968), um de seus professores na Escola de Belas Artes⁴. As pinturas, monotípias e gravuras realizadas nesse período, se desenvolvem do concretismo à *Op-Art*.

1 ARGAN, 1992, p.: 561

2 PARC, Conversación entre Hans-Michel Herzog y Julio Le Parc, 2005. In: HERZOG, 2005, p.: 18

3 BRODSKY, 2017. In: ARRUDA, 2017, p.: 31

4 ARRUDA, 2017, p.: 290

Julio Le Parc, "nº 9, Desenvolvimento de círculos e quadrados", 1958, nanquim sobre cartão, 24 X 24 cm.



Foto: Georges Poncet. Fonte: ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 107

Conforme observou Argan, a pesquisa estética se configurava cada vez mais como uma ciência da imagem e cada vez menos como arte. A ciência, nesse caso, era o estudo dos processos ópticos e psicológicos que envolvem a percepção visual humana. O tema já havia sido explorado pelos artistas do Impressionismo, Cubismo e pela Escola Bauhaus; sempre com o objetivo de compreender e libertar o modo de ver as coisas dos condicionamentos pré-estabelecidos. Entretanto, tendo em vista a impossibilidade de retorno a uma condição originária de imunidade, o observador deveria ser livre em sua situação histórica-social, tendo consciência dos condicionamentos de sua percepção, considerada apenas uma parte de uma atividade mais ampla que é a imaginação, ou seja, "o conhecer e pensar por meio de imagens⁵".

No contexto da Arte Programada, ou seja, de uma arte racional e de matriz projetual, as pinturas da Op-Art procuram provocar uma ilusão de movimento com a interação do espectador, que o percebe ao movimentar seus olhos ou o próprio corpo diante das pinturas⁶. Não havia, por parte dos autores, a intenção de revelar qualquer significado secreto, símbolos ou referências, pois a pintura limitava-se a sua aparência e ao movimento ilusório que proporcionava. O efeito é obtido com a sequência rítmica de imagens (repetidas, associadas, mutáveis e deformadas) em uma composição bidimensional, engenhada e impessoal; desprovida de hierarquia, aplicada sobre uma superfície plana que parece expandir e retrair, vibrar, pulsar e tremer. Um exemplo de obra de Le Parc ligada a essa pesquisa é "nº 9, Desenvolvimento de círculos e quadrados".

Foi durante essa fase estética que o artista chegou a capital francesa, onde pôde, finalmente, dedicar-se à arte em tempo integral. O começo, entretanto, foi difícil uma vez que o meio artístico parisiense era muito fechado. Le Parc ficou decepcionado por não encontrar no Museu de Arte Moderna os quadros de Mondrian (1872-1944) e Kandinsky (1866-1944), que conhecia através dos livros, e ver as salas repletas de pinturas figurativas. Nas galerias comerciais, predominava o expressionismo abstrato, também chamado de informal ou tachismo. Apesar das dificuldades no campo profissional, a chegada de sua namorada Martha, com quem viria a se casar, e de seu colega Francisco Sobrino (1932-2014) a Paris deram novo ânimo para a realização dos seus projetos.

5 ARGAN, 1992, p.: 562
6 CONTESSI, 2005, p.: 63

O Grupo

Em 1960, com o objetivo de despersonalizar a criação estética e de exercer um controle crítico mútuo, fundou em uma garagem perto da Bastilha, no bairro do Marais em Paris, com outros 10 artistas lá estabelecidos de nacionalidades diversas, o CRAV (*Centre de Recherche d'Art Visuel*). O nome logo foi alterado para GRAV, *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (Grupo de Pesquisa da Arte Visual) como ficou conhecido. Os integrantes eram: os argentinos Francisco Sobrino, Hugo Demarco (1932-1995), Hector Garcia Miranda (1930-2018) e Sérgio Moyano Servanes (1934); os húngaros François (1922-1993) e Vera Molnar (1924-2023) e os franceses François Morellet (1926-2016), Joël Stein (1926-2012) e Jean Pierre Yvaral (1934-2002). No ato de fundação, explicaram suas intenções: "unir nossas atividades, esforços, capacidades plásticas e descobertas individuais em uma atividade que tende a ser de uma equipe". Em seus manifestos o grupo evitava usar a palavra "arte" e tudo o que ela significava, apesar de reconhecer que o único modo de colocar seu trabalho em contato com o público seria através do sistema existente.

A principal influência na criação do grupo foi Victor Vasarely (1906-1997) que havia declarado em 1960: "O artista 'estrela' ou 'gênio solitário' é uma ideia datada; grupos de trabalhadores experimentais colaborando com a ajuda de disciplinas científicas e técnicas serão os únicos criadores verdadeiros do futuro". O Grupo busca a redefinição da arte como forma, de sua função e da sua relação com o espectador. A primeira mostra foi apresentada no mesmo ano no ateliê do Marais, com seus integrantes reduzidos a sete. Apesar da pequena visitação, conseguiu chamar atenção por ter recebido a galerista Denise René (1913-2012), os artistas Vasarely e Nicolas Schöffer (1912-1992) e o crítico Guy Habasque (1924-2003)⁸.

Os artistas negavam a predominância dos interesses formais, ao explicar que o foco de sua pesquisa estética era a relação entre os objetos criados e o espectador. Por utilizarem equipamentos eletrônicos e materiais industrializados e estranhos à arte, a experimentação era realizada com base nas leis da percepção, da probabilidade e do acaso. "Nossa pesquisa está centrada no plano imaterial que existe entre o objeto plástico e o olho humano⁹". Os membros do grupo continuavam a fazer obras alinhadas à



Ateliê do GRAV

Da esquerda para a direita: François Morellet, Julio Le Parc, Jean-Pierre Yvaral, Hector Garcia Miranda, Joël Stein e Francisco Sobrino, 9, Rue Beuttrillis, Paris, 1961

Fonte: ARRUDA, Vitória, Julio Le Parc: da forma a ação, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 57.

7 HILLINGS, Valérie. É proibido não participar: Le Parc e o Groupe de Recherche d'Art Visuel. In: ARRUDA, 2017, p.: 56.

8 Idem, ibidem

9 CRAV, "Essai d'appréciation de nos recherches", 1998. In: ARRUDA, 2017, p.: 56.

Op Art, com ênfase na homogeneidade e no anonimato, mas são os trabalhos cinéticos e aqueles participativos que promoveram uma nova relação com o espectador; as mais relevantes contribuições do GRAV e do próprio Julio Le Parc, à arte do seu tempo.

Nesse mesmo ano, Le Parc faz os primeiros trabalhos em que utiliza a luz e o movimento. O movimento representado, que já havia sido objeto de pesquisa dos artistas do Futurismo italiano (1910), adquiriu nova abordagem quando os russos ligados ao Construtivismo (1913), Naum Gabo (1890-1977), Moholy-Nagy (1895-1946) e After Rodchenko (1891-1956), apresentaram objetos artísticos que se moviam por conta própria, impulsionados pelo vento ou ligados a uma fonte de energia. Trilhando esse caminho, a pesquisa visual-cinética está vinculada à teoria do desenho industrial, mas ao eliminar a função e a utilidade do objeto e submetê-lo a ação do vento ou de mini motores que lhe conferem movimento, o artista supera a ordinariiedade e a inércia das coisas mortas, concedendo-lhes a alma e expressão da arte. A intenção é equipar o observador para uma percepção lúcida e crítica da realidade, dotando-o de uma defesa psicológica em face da contínua mistificação da informação visual, usada como meio de sugestão¹⁰.

Em relação aos trabalhos participativos, com motivações semelhantes às de Hélio Oiticica (1930-1980) no Brasil, os membros do GRAV acreditavam que ao tirar o observador da contemplação passiva da arte, poderiam transformá-lo em um cidadão politicamente mais ativo. Durante a segunda exposição do grupo em 1961 no ateliê do Marais, divulgaram um texto em que propunham: "Libertar o público das inibições e distorções da apreciação promovida pelo esteticismo tradicional, criando uma nova situação artista-sociedade¹¹". É importante observar que essa busca de uma prática artística coletiva foi precedida por um amplo debate entre artistas e estudiosos, sobre o papel dos grupos na conexão entre a arte e os objetivos sociais, que se reuniram em associações como a *Novelle Tendence* (Nova Tendência) e entre grupos de diversos países que teve na 22ª Convenção Internacional realizada em Verucchio, na Itália, seu principal evento.

Um exemplo desses trabalhos participativos é *Une journée dans la rue* (Uma jornada na rua) organizada pelo GRAV em 19 de abril de 1966 em Paris, em que os artistas propõem aos transeuntes uma série de ações de natureza lúdica para promover uma integração social dinâmica, elegendo os espaços urbanos das intervenções como lugares de encontro. A jornada foi divulgada em folheto impresso, com a programação e os locais em que ocorreriam os eventos, que tiveram início com a distribuição de presentes surpresa na entrada da estação Chatelet do Metrô¹². Às 10 horas, uma estrutura permutável foi colocada no Champs-Élysées à disposição dos passantes. Ao meio dia, um objeto cinético habitável foi instalado na proximidade da Ópera. Os eventos se sucederam até às 18 horas, em frente ao famoso café La Copoule em Montparnasse, onde o público foi convidado a andar usando "sapatos instáveis" sobre peças que simulavam pedras de um pavimento instável¹³.

10 ARGAN, 1992, p.: 568

11 HILLINGS, Valérie, "É proibido não participar: Le Parc e o Groupe de Recherche d'Art Visuel". In: ARRUDA, 2017, p.: 58.

12 GRAV. *Une journée dans la rue: programme du mardi 19 avril 1966*. In: HERZOG, Hans-Michel, 2005, p.: 164.

13 LOPEZ, Sebastián. *Moving the kinetic space, architecture and public in the work of Julio Le Parc*. In: HERZOG, 2005, p.: ps. 42, 43.

A III Bienal de Paris

O espaço hipotético planejado por Le Parc para engendrar um lugar de "comunicação e interação" foi finalmente montado em 1963 na III Exposição Bienal de Paris, realizada no Museu de Arte Moderna da Cidade, localizado na ala leste do *Palais de Tokyo*. Integrante de uma nova seção chamada "trabalho em equipe" na qual participaram também os grupos Mu e Lettriste, a obra assinada coletivamente pelo GRAV venceu o prêmio dessa categoria¹⁴. O trabalho, que se apropriava do espaço arquitetônico para proporcionar ao espectador uma completa imersão e interação, antecipava um sistema de intervenção na realidade ambiental que viria a ser chamado na década seguinte de "instalação".

Em um folheto distribuído ao público, o texto "*Assez de Mystification*" (Basta de mistificações) procurava explicar os objetivos e orientar o espectador sobre os modos de participação. Intitulado "*Instabilité: le labyrinthe*" (Instabilidade: o labirinto), o trabalho é definido como uma primeira experimentação realizada com o objetivo de eliminar a distância entre obra de arte e o espectador, que passa a ser convidado a participar voluntariamente.

Um filme da época em preto e branco, com 6,35 minutos, mostra a complexidade do diálogo decorrente da intervenção artística, entre o espaço e o espectador¹⁵. O roteiro procura documentar a experiência do ponto de vista do visitante, seguindo seu percurso. O espaço arquitetônico não é nesse caso, apenas o invólucro e suporte neutro das galerias de arte, mas parte de um sistema semelhante ao teatral cuja expressão se desenrola na estrutura espaço, tempo, ação. No entanto, diferentemente do que ocorre no teatro, não há divisão entre palco e plateia. Os atores são os próprios espectadores, que, incentivados a deixar a passividade, participam de forma voluntária e espontânea. A fruição artística ocorre não em assistir ou observar, mas na experimentação estética de interagir. O filme mostra a entrada do público durante a III Bienal de Paris, no grande saguão que interliga as duas alas simétricas do edifício, no qual se destacava a única obra de arte exposta, um grande painel assinado por Le Parc intitulado "*Continuel-mobile*", instalado sobre uma passagem e inteiramente construído com retângulos móveis recortados de chapa de aço inox cintilante, que se moviam com o vento por estarem suspensos por fios de *nylon* sobre um fundo negro.



Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral, "Labirinto", - Paris, 1963.

Fonte: HOHLFLEDT, Marion, L'Œuvre collective du GRAV : le labyrinthe et la participation du spectateur, Critique d'Art, n° 41, 2013. Disponível em: www.journals.operation.org/critiquedart/8334.

¹⁴ HOHLFLEDT, Marion, L'Œuvre collective du GRAV : le labyrinthe et la participation du spectateur, Critique d'Art, n° 41, 2013, p. 1. Disponível em: www.journals.openedition.org/critiquedart/8334 Acessado em: 16 out.2025.

¹⁵ PARC, Julio le, GRAV – Biennale de Paris – 1963. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=C3PH-ugZsgo. Acessado em 14.out.2018.

Enquanto no saguão há uma inserção do trabalho artístico no espaço arquitetônico, no pavimento superior a estratégia foi subverter sua estabilidade com recursos cenográficos, de forma a envolver completamente os "participantes" em uma visualidade colorida, luminosa e artificial. Em frente à escadaria de acesso, uma escultura abstrata geométrica construída com peças planas acrílicas transparentes, introduz o espectador à mostra do GRAV, em cuja entrada, um cartaz informa: "Entre - quebre." Tratava-se de uma oposição evidente aos avisos de "Não toque" constantes nas exposições¹⁶. O espaço, com 3,14 metros de largura e 21 metros de comprimento, conforme o projeto elaborado pelo grupo, foi dividido em sete ambientes conectados em escala real, nos quais uma combinação de objetos convidavam o público a um percurso imersivo, de caráter lúdico, em que podiam tocar e interagir, em vinte situações diferentes¹⁷. As técnicas utilizadas são: o uso de equipamentos mecânicos, ópticos e de iluminação; para a obtenção de efeitos luminosos sobre superfícies de objetos em movimento de materiais translúcidos como plexiglas e acrílico, reflexivos como aço inox e espelhos; e opacos coloridos de materiais diversos.

Na primeira célula, intitulada "Passagem Acidentada", uma das paredes foi inteiramente coberta por um painel *optical*. Caixas com rodízios, que simulavam colunas arquitetônicas escondiam atores que as faziam andar pela sala, surpreendendo os espectadores que pareciam não entender o truque. Na etapa seguinte do percurso, uma grande esfera construída com hastes metálicas se movimenta sob a luz de um holofote em um ambiente escuro. Em outra situação, lanternas são oferecidas aos participantes para que foquem nos objetos de seu interesse. Entre os diversos jogos propostos, destacam-se: comandos que permitem movimentar esferas iluminadas que saltitam na escuridão, a manipulação dos elementos de uma composição escultórica e a projeção do próprio corpo.

Apesar do prêmio recebido, a audácia de "Labirinto" não foi bem recebida pela crítica da época, considerada como apenas jogos de diversão. O crítico de arte Frank Popper (1918-2020) afirma que o criador desaparece e a obra é simplesmente um pretexto para provocar os movimentos e a atividade do "consumidor", destituída de uma intenção estética devida¹⁸. O grupo contesta as críticas alegando que a participação do público não tem como finalidade a diversão, mas sim permitir a conscientização de uma democracia participativa e o desenvolvimento de uma "habilidade marcante de perceber e agir"¹⁹.

16 "Entrez - casser". In: HOHLFLEDT, Marion, L'Œuvre collective du GRAV : le labyrinthe et la participation du spectateur, Critique d'Art, n° 41, 2013, p.: 1. Disponível em: www.journals.openedition.org/critiquedart/8334

17 A análise baseia-se no vídeo e em dois projetos diferentes apresentados nos ensaios de Estrellita Brodsky e Valerie Hillings. Entende-se que o projeto sofreu alterações no período que antecedeu a sua realização

18 "le 'créateur' s'efface et l'oeuvre est simplement considérée comme un prétexte destiné à provoquer le mouvement et l'activité du 'consommateur', elle n'a aucune intention esthétique avouée". In: « Mouvement virtuel et mouvement réel dans l'art d'aujourd'hui », catalogue Art et Mouvement, exposition au musée de Tel Aviv, mai-juin 1965, s.p.

19 HILLINGS, Valérie. É proibido não participar: Le Parc e o Groupe de Recherche d'Art Visuel. In: ARRUDA, 2017, p.: 61.

O Ateliê

A trajetória de Julio Le Parc ganhou grande impulso em 1966 ao receber o Grande Prêmio Internacional de Pintura na 33ª Bienal de Veneza, por sua sala especial com 40 trabalhos expostos. Apesar disso, o artista, com a humildade que lhe é peculiar, observa esses acontecimentos dentro de um contexto mais amplo. Recorda que o prêmio foi inesperado e que não o afetou muito. Considera que foi resultado de uma confrontação entre um número limitado de pessoas, que é o júri, com um número limitado de artistas e obras expostas. Havia uma grande expectativa de que o artista premiado seria um norte-americano, o que poderia levar Paris a perder o seu *status* como centro da arte. O favorito era Roy Lichtenstein (1923-1997), cuja vitória já era festejada antes do julgamento. Falou-se da intenção de neutralizar a presença norte-americana, e com o acaso desse jogo de coisas, em algum momento, decidiram por seu trabalho²⁰.

O artista que nos recebeu em seu ateliê é um homem realizado, mas ainda repleto de projetos e ideias por fazer. Na pequena cidade de Cachan, ao sul de Paris (Val-de-Marne), onde vive e trabalha desde 1970, em um prédio de quatro andares dividido em cômodos pequenos, o artista trabalha com sua equipe que tem filhos e netos entre seus integrantes. O lugar é um pulsante laboratório de ideias de toda uma vida, com pinturas, gravuras, esculturas, maquetes, objetos e trabalhos em processo; espalhados por toda parte. Impressiona a organização e o profissionalismo em torno da criação, classificação e divulgação da sua obra.

No seu ambiente de trabalho é possível notar que o segredo de sua produção artística é a disciplina. A diversidade de sua obra pode ser compreendida em sua extensão e ao mesmo tempo, em seu conjunto, quando se observa as obras instaladas de forma provisória como se estivessem em trânsito entre uma e outra exposição. Despidas de base, moldura ou iluminação especial, parecem dessacralizadas ao perder hierarquia e dividir espaço com materiais, ferramentas de trabalho e objetos de uso cotidiano.

A Galeria de Luzes, uma sala dedicada especialmente à exposição de obras cinéticas luminosas, é uma exceção à informalidade predominante na oficina. A visita ao ateliê de Julio Le Parc revela as nuances do cotidiano do artista. As peças tornam-se "memórias vivas", assinalando a renovação e sua constante preocupação em integrar seu trabalho à experiência de seu público. As obras de Le Parc são, na verdade, expressão e síntese de uma vida dedicada à arte.

²⁰ LE PARC, Julio: "en el azar de todo esse juego de cosas, en algun momento se decidieron por mi trabajo." In: HERZOG, 2005, p.: 21.

Julio Le Parc em seu Ateliê em Cachan, França, 2017. Foto: Flávia Rudge Ramos



Referências Bibliográficas

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Cia. das Letras, 1999

ARRUDA, Vitória. Julio Le Parc: da forma a ação. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017

CONTESSI, Gianni. Arte Programata. In: POLI, Francesco. Arte Contemporanea: la recherche internationale dalla fine degli anni 50 a oggi, Milão: Mondadori Elesta, 2005

HERZOG, Hans-Michel, Le Parc Lumiere. Zurich: Daros-Latinoamerica Collection at Daros Exhibition, 2005.

HOHLFLEDT, Marion. L'Œuvre collective du GRAV : le labyrinthe et la participation du spectateur, Critique d'Art, nº 41, 2013. Disponível em: www.journals.openedition.org/critiquedart/8334
Acesso em: 17 set. 2025

POLI, Francesco. Arte Contemporanea: la recherche internationale dalla fine degli anni 50 a oggi. Milão: Mondadori Elesta, 2005



Memórias em vídeo: presenças e apagamentos da videoarte do acervo do MAC-USP

**Luiza Tenan Vitor**

Mestranda em Estética e História da Arte no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP) sob orientação da Prof. Dr. Heloisa Espada; bacharel em Sociologia e Política pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP); pesquisadora associada ao NDD-CEBRAP.

luizatenan@usp.br

RESUMO:

Este estudo analisa o acervo de videoarte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) para investigar as presenças, ausências e formas de agência de artistas da primeira geração da videoarte brasileira. O trabalho se concentra no período de 1974 a 1978, com ênfase no Setor de Vídeo do MAC-USP, implementado em 1977 sob a direção de Walter Zanini, que se consolidou como um núcleo pioneiro de experimentação e difusão da linguagem no país. A partir de uma metodologia que inclui pesquisa documental no acervo do museu e mapeamento das obras catalogadas, a proposta evidencia a vulnerabilidade dos acervos e as lacunas curatoriais no processo de institucionalização da videoarte. O MAC-USP, enquanto museu universitário e público, oferece um campo fértil para refletir sobre o papel das instituições na preservação especialmente em meios historicamente marginalizados como o vídeo. O objetivo é contribuir para a reinvenção crítica dos modos de leitura e ativação dos acervos, entendendo a videoarte feita por mulheres como espaço de memória, denúncia e experimentação, capaz de tensionar tanto os formatos museológicos quanto os discursos normativos da história da arte brasileira.

PALAVRAS-CHAVE:

Acervo; MAC-USP; Memória; Videoarte.

Introdução

Durante a década de 1970, com a criação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e a implementação de seu Setor de Vídeo, a produção artística em linguagem videográfica ganhou novo impulso no Brasil. Nesse contexto, artistas como Sônia Andrade, Gabriel Borba e outros desenvolveram obras especialmente encomendadas para a exposição *Video Art*, na Philadelphia, consolidando o vídeo como um meio experimental e crítico dentro das práticas contemporâneas. No entanto, o caráter inovador e a nova linguagem atam as propostas a alguns problemas de exibição, reprodução, arquivo e conservação. A presente proposta parte da análise do acervo de obras de videoarte no MAC-USP para investigar as presenças, ausências e formas de agência de artistas de vídeo, considerando as aquisições feitas especialmente na década de 1970.

O trabalho parte do reconhecimento, elucidado principalmente pelo trabalho de Roberto S. Cruz, do desaparecimento das matrizes originais dos trabalhos por mais de 35 anos (Cruz, 2019). A pesquisa pretende mapear quais artistas estão representadas no acervo - e quais fazem parte da história do museu, mas não estão no acervo - a fim de enfatizar suas contribuições formais, críticas e políticas para a linguagem da videoarte no Brasil e, assim, contribuir para a discussão e esclarecimento de ambiguidades históricas e processos institucionais não esclarecidos.

Metodologicamente, a pesquisa desenvolveu-se em duas etapas: a análise do acervo de videoarte do MAC-USP e a revisão bibliográfica — que contribuiu para aprofundar a reflexão sobre o acervo — com destaque para a produção de Arlindo Machado (2007), Christine Mello (2009), Carolina Amaral de Aguiar (2007), Cacilda Teixeira da Costa (2003) e Roberto Moreira S. Cruz (2019).

A partir do recorte interseccional proposto pela Jornada ABCA 2025, a pesquisa se interessa pelas tensões entre apagamento e permanência, negligência e cuidado, identificando a vulnerabilidade de acervos, lacunas curatoriais, dinâmicas de institucionalização e nos modos de arquivamento dessas obras. O MAC-USP, enquanto museu universitário e público, oferece um campo fértil para refletir sobre o papel das instituições na preservação e visibilidade da produção artística especialmente em meios historicamente marginalizados como o vídeo. O estudo busca reinventar criticamente os modos de leitura e ativação dos acervos, entendendo a videoarte como espaço de memória, denúncia e experimentação, capaz de tensionar tanto os formatos museológicos quanto os discursos normativos da história da arte brasileira.

A consolidação da videoarte no MAC-USP

Arlindo Machado organiza a história da videoarte brasileira em três gerações, sendo a primeira objeto deste estudo. Essa primeira geração passa pela experimentação inicial da tecnologia e nela se destacam, Gabriel Borba, Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Anna Maria Maiolino, Sonia Andrade e outros. O contexto de surgimento da técnica conta com a introdução da Sony *Portapak*, uma filmadora portátil de cerca de quatro quilos, movida a bateria e operável por uma única pessoa - que foi marco importante tanto para a videoarte mundial quanto para a videoarte no Brasil. Antes da filmadora, as câmeras de vídeo eram volumosas e caras, limitando seu uso a estúdios de televisão e grandes produções (Machado, 2003). A *Portapak*, por ser portátil e mais acessível, facilitou o acesso à produção de vídeo, permitindo que artistas gravassem vídeos em qualquer lugar, sem a necessidade de um estúdio, facilitando a experimentação e a criação de trabalhos mais pessoais e espontâneos. Ainda, a maior liberdade propiciada pelo caráter experimental e múltiplo das produções videográficas possibilita um debate político que vai além da crítica ao regime, ao destacar também a posição específica das mulheres artistas (Souza da Silva e Pequeno, 2024). No contexto brasileiro, a chegada do aparelho coincidiu com um momento de intensa repressão e também de experimentação artística, oferecendo aos artistas uma ferramenta de registro direto e de criação imediata, capaz de escapar dos circuitos tradicionais de produção e difusão.

Em 1974, o diplomata e cineasta Jom Tob Azulay retornou ao Rio de Janeiro após uma temporada em Los Angeles, onde havia estudado cinema. Trouxe consigo uma *Portapak*. Azulay passou a introduzir amigos e colegas ao novo meio, ensinando-lhes técnicas básicas e, muitas vezes, atuando como cinegrafista em suas primeiras experiências. Muitos desses artistas, ainda que já familiarizados com o cinema em 16mm ou com o Super-8, reconheceram no vídeo uma linguagem distinta, mais acessível e, sobretudo, mais propícia à improvisação e à crítica. Daí emergiu uma verdadeira efervescência experimental, em que o vídeo deixou de ser apenas uma ferramenta técnica para tornar-se um campo de invenção conceitual.

A promessa dessa tecnologia recém-chegada, somada ao clima político de censura e vigilância, estimulou a busca por novas formas de expressão: performances, instalações e práticas híbridas que tensionavam as fronteiras entre arte, política e corpo. Enquanto os artistas se lançavam a essas experiências, o sistema artístico e museológico, ainda fortemente vinculado à pintura, à escultura e às linguagens tradicionais, mostrava resistência em reconhecer essas obras baseadas no tempo como parte legítima das artes. Nesse embate entre o experimental e o institucional, o vídeo surgiu não apenas como meio, mas como gesto de insurgência estética e política.

Em 1977, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) deu um passo decisivo na introdução do vídeo como linguagem artística no Brasil. À frente da direção do museu entre 1963 e 1978, Zanini adquire uma câmera portátil *Portapak*¹ e implementa formalmente o Setor de Vídeo do MAC-USP, com a colaboração de Cacilda Teixeira da Costa (Cruz, 2019). Muitos dos artistas interessados em explorar esse novo suporte nunca haviam utilizado uma câmera, e a própria equipe do museu também não possuía experiência técnica. Diante dessa situação, a coordenação do setor organizou, em junho daquele ano, um "curso de iniciação ao vídeo", ministrado por João Clodomiro do Carmo, funcionário da Sony. Segundo Cacilda Teixeira da Costa (2003), a atividade atraiu diversos participantes, entre eles, Jonier Marin e Roberto Sandoval, marcando o início de uma formação coletiva em torno da prática videográfica.

1 Modelo AV 3400 da Sony, de 1/2 polegada e imagem em preto e branco.

Essa iniciativa pedagógica foi fundamental para superar as dificuldades técnicas que cercavam o uso do vídeo, um suporte ainda pouco acessível no país. Ao oferecer tanto capacitação quanto a possibilidade de utilizar os equipamentos, o MAC-USP tornou-se um espaço aglutinador e experimental. Como naquele período quase não havia locais destinados à exibição de videotapes, o museu decidiu ainda criar espaços específicos para a projeção dessas obras, ampliando as oportunidades de circulação do meio.

Ainda segundo Costa (2007), o acontecimento decisivo que impulsionou a organização de um grupo de artistas voltados ao vídeo no Rio de Janeiro, e que indiretamente levou à criação do Setor de Vídeo do MAC-USP, foi a mostra *Video Art*, organizada por Suzanne Delehanty no Institute of Contemporary Art da Universidade da Pensilvânia, em 1975. Coube a Walter Zanini coordenar a participação brasileira no evento, buscando artistas interessados em produzir obras nesse novo formato e convidando Regina Silveira, Julio Plaza, Donato Ferrari e Gabriel Borba², que em São Paulo não conseguiram acesso ao equipamento necessário para a realização de seus projetos. Já no Rio de Janeiro, Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale e Ivens Machado aceitaram o convite com o apoio de Jom Azulay, que possuía um gravador portátil de meia polegada. Antes da viagem, o grupo exibiu seus vídeos na 8ª JAC, contando ainda com a participação de Antonio Dias, que enviou obras realizadas na Art Tape 22, em Florença. Essa presença brasileira na mostra integrou o circuito internacional da videoarte, ao lado de artistas como Vito Acconci, John Baldessari, Bruce Nauman, Nam June Paik e Bill Viola, entre outros, que se consolidariam como referências fundamentais da arte contemporânea.

Segundo Regina Silveira, "é preciso enfatizar a relevância de Zanini em todo esse processo pela importância que ele deu à videoarte. Ele funcionou como um instigador, um provocador. Mesmo sabendo que não tínhamos equipamento, passou o convite adiante, como uma provocação" (Silveira *apud* Da Costa, 2003, p. 71). Essa provocação teve efeito multiplicador, estimulando a criação de coletivos e experimentações independentes, como o grupo liderado por Anna Bella Geiger, que incluía Leticia Parente, Paulo Herkenhoff e Miriam Danowski. Munidos de equipamentos adquiridos coletivamente, esses artistas desenvolveram obras que, mesmo limitadas pelos poucos recursos tecnológicos, exploravam de modo sensível e inventivo as possibilidades das intervenções e performances em tempo real.

Em entrevista ao curador suíço Hans Ulrich Obrist, Anna Bella Geiger comentou sobre sua relação com as primeiras formas de filmar que teve contato:

Um dia, meu amigo Walter Zanini me ligou, me convidando para enviar meus vídeos para a primeira grande exposição de videoarte, intitulada *Video Art*, no Institute of Contemporary Art of Philadelphia (EUA), em 1975. Naquela ocasião, um outro amigo meu, o cineasta Jom Tob Azulay, veio de Los Angeles com um Portapak Sony numa mala de uns 40 quilos. Ele filmou meus primeiros vídeos no ano de 1974. Eu me dava conta de que vídeo era apenas em preto e branco e a imagem era um tanto borrada, mas gostei disso e também do fato de que o som se gravava automaticamente, ao contrário do super-8. Os recursos dessa máquina de vídeo eram escassos, pois além do som tinha a possibilidade do looping. (Geiger in Obrist, 2018, p. 181)

2 Em entrevista concedida à Carolina Amaral de Aguiar, Gabriel Borba declara que "houve na época uma polêmica sobre esse fato, na qual muitos desconfiaram que o apagamento do trabalho do artista foi proposital, encabeçado pelo coordenador do setor de TV, o professor Clóvis Garcia, para evitar que as fitas fossem enviadas para a Pensilvânia. O "reaproveitamento" ocorreu enquanto ainda transitava o processo de liberação do material, por isso, há uma desconfiança do artista. Além disso, em depoimento disponível no arquivo do MAC-USP, concedido pelo artista em maio de 1977, ele revela que a resposta negativa ao seu pedido foi emitida pela universidade, dois meses após a *Video Art* já ter sido encerrada" (Aguiar, 2007, p. 86).

Em entrevista com o mesmo curador, Sonia Andrade comenta que após Anna Bella Geiger receber o convite de Zanini, "imediatamente nos interessamos e em menos de uma semana a Anna Bella, o Ivens, o Fernando e eu fizemos nossos primeiros vídeos". (Andrade in Obrist, 2018, p. 195).

Em 1976, após a aquisição do primeiro equipamento de vídeo, o diretor do MAC-USP, Walter Zanini, destinou um pequeno espaço do museu para a criação de um Setor de Vídeo, disponibilizando o aparelho aos artistas interessados em explorar essa nova linguagem. A responsabilidade de implementar o setor foi atribuída a Cacilda Teixeira da Costa, Marília Saboya de Albuquerque e Fátima Berch, com o apoio de Hironie Ciafreis, montador de exposições do museu. A partir dessa iniciativa, foram produzidos vídeos por diversos artistas, entre eles Regina Silveira, Gabriel Borba Filho, Sônia Andrade, Carmela Gross, Marcello Nitsche, Julio Plaza, Flávio Pons e Gastão de Magalhães.

Arethusa Almeida de Paula comenta que:

O MAC/USP, dirigido pelo professor Walter Zanini, foi uma das primeiras instituições a comprar um equipamento de vídeo, em 1976, constituindo seu setor de VT, aos cuidados de Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya, destinado à experimentação da linguagem pelos artistas do país. Outro personagem que possibilitou que artistas trabalhassem a linguagem do vídeo na época foi o diplomata Jom Tob Azulay (1942-), no Rio de Janeiro, que possuía uma Sony Portapak e emprestava a alguns artistas da cidade. Pelas mãos desses dois incentivadores, especialmente do professor Walter Zanini e suas iniciativas experimentais no MAC, é que o Brasil pode juntar seu primeiro grupo de artistas em vídeo." (Paula, 2014, p. 71).

Ainda, segundo Cacilda Teixeira da Costa (2003), o grupo organizou um núcleo de trabalho voltado à execução das diretrizes propostas por Zanini, estruturadas em três eixos principais: a realização de um estudo histórico do vídeo e a criação de um centro de informação e documentação; a promoção de exposições dedicadas exclusivamente a obras em vídeo; e a formação de uma área operacional voltada à pesquisa e à experimentação artística em colaboração com o museu (Costa, 2007).

Da Costa (2003) conta:

Quando Walter Zanini organizou o Setor de Vídeo no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP, em 1977, alguns artistas já vinham experimentando esse meio. E no próprio MAC havia acontecido, em 1973, a primeira apresentação de vídeo num museu brasileiro, com o Registro do Passeio Sociológico pelo Brooklin, realizado por Fred Forest, que participava do segmento Arte e Comunicação, organizado por Vilém Flusser na 12ª Bienal Internacional de São Paulo! Também foram apresentados vídeos na 8ª Jovem Arte Contemporânea, JAC, do MAC/USP (1974); nos Encontros de Vídeo organizados pelo Cayc, em Buenos Aires e na Maison de France, no Rio de Janeiro. (Da Costa, 2003, p. 69).

Ainda em 1977, com o intuito de acolher novos suportes, foi criado o "Espaço B" para a exibição dos trabalhos em vídeo, em contraponto ao "Espaço A", dedicado às técnicas tradicionais. Conforme descrito por Cacilda Teixeira da Costa (2003), a forma de apresentação adotava um caráter "quase teatral", com VTs transmitidos em dia e hora determinados, em televisores dispostos sobre um pedestal e voltados para um público restrito a no máximo sessenta pessoas, com entrada gratuita. Segundo o depoimento

de Gabriel Borba, coletado pela autora, essa estruturação da sessão criava um clímax e exigia a concentração máxima dos espectadores diante da curta e efêmera duração das obras, influenciando diretamente o processo criativo dos artistas. A divulgação constante dessas sessões nos informativos do museu e nos principais jornais paulistanos assegurava um público significativo, mesmo com o limite de capacidade da sala. O Espaço B rapidamente se transformou no epicentro da videoarte no Brasil, acolhendo sete mostras exclusivas: *7 artistas do vídeo*, José Roberto Aguilar e Gabriel Borba, *8 vídeos de Sônia Andrade*, Rita Moreira e Norma Bahia, *Vídeos Canadenses*, *VIDEOPOST* e *Vídeo MAC*.

A primeira delas, *7 artistas do vídeo*, realizou-se em 21 de maio de 1977, entre 15h30 e 17h30. Reuniu obras de sete artistas atuantes no Rio de Janeiro, entre eles: Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Sônia Andrade, Miriam Danowski, Letícia Parente e Paulo Herkenhoff, que já haviam participado de diversas mostras nacionais e internacionais. Após o evento internacional *Video Art*, realizado na Pensilvânia e em outras cidades dos Estados Unidos, o grupo passou a se reunir com frequência para debater e refletir sobre a videoarte. Essa exposição consagrou seus integrantes como a primeira geração de videoartistas brasileiros, incentivando a continuidade de suas produções nesse meio.

Destaca-se o caráter temporal das mostras, visto que os vídeos eram exibidos poucas vezes e por pouco período de tempo, abrindo ao espectador uma pequena janela de oportunidade para conhecer as obras. As obras exibidas foram: *Mapas elementares #3* (1976), de Anna Bella Geiger; *Apontamentos I*, de Fernando Cocchiarale; *Marca Registrada* (1975), de Letícia Parente; *Jejum e Sobremesa* (ambos de 1975), de Paulo Herkenhoff; *Sem título* (feijão) (1975), de Sônia Andrade; além de trabalhos de Ivens Machado e Miriam Danowski.

A segunda mostra do Espaço B, realizada em 25 de junho de 1977, apresentou obras de José Roberto Aguilar e Gabriel Borba, dois pioneiros da videoarte brasileira, e foi seguida por debates com os próprios artistas. Borba já havia experimentado o vídeo no setor de televisão da USP em 1971 — embora as gravações tenham se perdido — enquanto Aguilar, com equipamento próprio, produzia em vídeo desde 1973. Em *Lucila, filme policial* (1977), Aguilar utilizou o corpo nu da artista Lucila Meirelles como tela para a projeção de um filme noir dos anos 1950. À medida que a narrativa se desenvolvia, a intérprete interagiu corporalmente com as imagens projetadas, criando uma hibridização entre corpo, cinema e vídeo que ressalta a natureza experimental do meio. Junto a essa obra, foram exibidos os vídeos *Nós e Me* (ambos de 1977), de Gabriel Borba.

Em setembro de 1977, o MAC-USP apresentou a primeira exposição individual de vídeo de um artista brasileiro: *8 vídeos de Sônia Andrade*, com oito obras da artista. Na sequência, foram exibidos dois vídeos de Norma Bahia e Rita Moreira (em 1º de outubro) e, posteriormente, uma mostra coletiva de videoartistas canadenses (em 5 de outubro), acompanhada por uma conferência de Peggy Galé, curadora de vídeo em duas universidades do Canadá e comissária do país na Bienal de São Paulo (Aguilar, 2007).

Entre 8 e 14 de outubro de 1977, realizou-se a mostra *VIDEOPOST*, concebida e organizada pelo artista colombiano Jonier Marín, que uniu duas vertentes da arte conceitual: a arte postal e a videoarte. Embora não tenha contado com artistas brasileiros, o evento teve importância por associar uma prática de comunicação artística — difundida desde os anos 1950 — ao novo meio audiovisual.

Por fim, em 10 de dezembro de 1977, pouco antes do fechamento temporário do museu, ocorreu a última exposição organizada pelo setor: *Video MAC*. Essa mostra, que reuniu Gabriel Borba, Ivens Machado, José Roberto Aguilar, Leticia Parente, Sônia Andrade, Carmela Gross, Flávio Pons, Gastão de Magalhães, Julio Plaza, Liliane Soffer, Milon Lanna, Regina Silveira e Marcelo Nitsche, buscava estimular a continuidade da prática videográfica no país, indo além do núcleo pioneiro.

Com a saída de Walter Zanini da direção em 1978, o setor de vídeo não foi reativado quando o MAC-USP reabriu, em 1979, sob a gestão de Wolfgang Pfeiffer. Ainda assim, as ações promovidas naquele breve, mas intenso período transformaram o museu em um núcleo de difusão, experimentação e formação decisivo para o desenvolvimento da videoarte brasileira.

Lacunas e apagamentos: o que permanece invisível?

A presente seção pretende abrir questionamentos, mais do que respondê-los. Entre eles: quais artistas participaram ativamente do Setor de Vídeo, mas não figuram no acervo do MAC-USP; que critérios (ou contingências) determinaram o que seria preservado e como as condições materiais e simbólicas de um museu público moldam a memória da videoarte? Para tanto, foi feita pesquisa no acervo do museu, que disponibilizou uma lista das obras catalogadas.

A lista conta com 166 obras em vídeo, adquiridas ou doadas até o ano passado, 2024. O levantamento das obras em vídeo adquiridas ou doadas ao MAC-USP entre 1974 e 1978 revela não apenas o entusiasmo experimental do período, mas também os contornos de uma narrativa institucional que selecionou, de modo desigual, o que seria lembrado e o que se perderia na história da videoarte brasileira. O acervo preserva registros importantes: *Exploração Gráfica e Ambiental do Ovo* (1974), de Nelson Pinheiro de Andrade e Diego Miguel Buser; *M3x3* (1973), de Analívia Cordeiro; *The Trip* (1976), de José Roberto Aguilar; além de um conjunto significativo de produções de 1977 e 1978, com nomes como Carmela Gross, Gabriel Borba, Leticia Parente, Regina Silveira, Liliane Soffer, Julio Plaza e Roberto Sandoval.

No entanto, a leitura cronológica desses tombamentos suscita mais dúvidas do que certezas. O que esses registros revelam e, sobretudo, o que eles silenciam? A presença de Analívia Cordeiro, em 1974, é um marco precoce: seu vídeo *M3x3*, pioneiro no diálogo entre corpo e tecnologia, é uma das primeiras obras em vídeo integradas ao acervo, ainda antes da criação formal do Setor de Vídeo. Entre 1976 e 1978, nota-se a consolidação de um núcleo experimental mas também o início de um processo de dispersão.

Participaram do Setor de Vídeo do MAC-USP, entre 1976 e 1978, artistas como Sônia Andrade, Leticia Parente, Regina Silveira, Analívia Cordeiro, Marília Saboya de Albuquerque, Cacilda Teixeira da Costa, Fátima Berch, Nelson Leirner, Hércules Barsotti, Antonio Dias, Ivens Machado, Julio Plaza e Gilberto Prado. Apesar de não ter participado do Setor de Vídeo, destaca-se a presença de Analívia Cordeiro no acervo, considerada a grande pioneira da linguagem do vídeo e com obra adquirida pelo museu em 1974.

Na lista, o ano de 1977 se destaca na variedade de artistas e temas: *Sem título* de Carmela Gross, *As Ilusões* de Cláudio Goulart e Flavio Pons, *O gato acorrentado a um só traçado*, *Me e Nós* de Gabriel Borba, *Typology of My Body* de Gastão de Magalhães,

Quem piscou primeiro? e *Especular* de Leticia Parente, além das obras de Regina Silveira (*Artifício, Campo; Objetoculto, Videologia*) e de Liliane Soffer (*Liliane a sós*). Mas a mesma lista também explicita ausências notáveis: onde estão os 8 vídeos de Sônia Andrade? Por que seu nome, central nas exposições do Espaço B, não aparece entre os números de tombo?

A partir desses dados quantitativos, é possível refletir sobre como essas lacunas documentais podem não ser meramente técnicas e sim sintomas de dinâmicas de legitimação e de acesso. Seria o acaso da doação que determinou o que foi arquivado, ou haveria, mesmo que de forma inconsciente, uma hierarquia de valor e visibilidade que privilegiou certos artistas e linguagens? O fato de a maioria das obras de 1977 ter sido registradas como doação — e não aquisição — sugere uma prática institucional de acolhimento espontâneo, mas também revela a fragilidade de políticas sistemáticas de preservação e catalogação. O arquivo parece, assim, mais fruto de circunstâncias do que de um programa de conservação planejado.

Em 1978, o conjunto se diversifica ainda mais, com a entrada de nomes como Roberto Sandoval, Donato Ferrari e o argentino Edgardo-Antonio Vigo, cuja obra *5 Minutos de Vídeo* foi doada por Jonier Marín. Essa ampliação internacional indica o alcance das trocas promovidas por Zanini, mas também reforça uma pergunta: à medida que o museu se abria para conexões latino-americanas, como se davam as escolhas internas de memória? O que levou à manutenção de algumas obras e ao desaparecimento de outras, inclusive de figuras tão decisivas quanto as pioneiras mulheres do vídeo brasileiro?

Se, por um lado, esse corpus atesta a vitalidade do Setor de Vídeo e a pluralidade de experiências que o MAC-USP abrigou, por outro, ele também demarca as zonas de sombra da instituição. O que permanece invisível nos intervalos entre esses números de tombo? Quais vídeos deixaram de ser regravados, catalogados ou mesmo mencionados? E que papel desempenham as práticas de arquivamento — ou sua ausência — na construção do que entendemos como “história da videoarte”?

Essas perguntas deslocam o olhar da obra para o sistema que a abriga. Alguns artistas desapareceram dos registros, e as matrizes originais se perderam, o que revela, como aponta Roberto Cruz (2019), que o arquivo não é um espelho do passado, mas uma construção permeada por escolhas, contingências e esquecimentos. Reconhecer essas lacunas não significa preenchê-las, mas assumir que o próprio gesto de arquivar é político: arquiva-se sempre algo em detrimento de outra coisa. Assim, talvez o desafio não seja restaurar uma totalidade perdida, mas compreender as ausências como parte viva do acervo, considerando a falta de conhecimento e preparo dos próprios diretores e artistas para com essas novas tecnologias.

Tabela 1 – Obras em vídeo incorporadas ao acervo do MAC-USP (1974–1978)

Ano	N° de Tombo	N° de Tombo	Artista(s)	Tipo de Entrada
1974	1974.33.1.1–27	1974.33.1.1–27	Nelson Pinheiro de Andrade e Diego Miguel Buser	Aquisição
1974	1974.40	1974.40	Analivia Cordeiro	Aquisição
1976	1976.62.1	1976.62.1	José Roberto Aguilar	Doação do artista
1977	1977.38.1	1977.38.1	Carmela Gross	Doação do artista
1977	1977.38.2	1977.38.2	Cláudio Goulart e Flavio Pons	Doação do artista
1977	1977.38.3	1977.38.3	Gabriel Borba	Doação do artista
1977	1977.39.1.1	1977.39.1.1	Gabriel Borba	Doação do artista
1977	1977.39.1.2	1977.39.1.2	Gabriel Borba	vraDoação do artista
1977	1977.38.4	1977.38.4	Gastão de Magalhães	Doação do artista
1977	1977.38.6	1977.38.6	José Roberto Aguilar	Doação do artista
1977	1977.38.7	1977.38.7	Julio Plaza	Doação do artista
1977	1977.38.8	1977.38.8	Leticia Parente	Doação do artista
1977	1977.38.10	1977.38.10	Liliane Soffer	Doação do artista
1977	1977.39.1.4	1977.39.1.4	Regina Silveira	Doação do artista
1977	1977.39.1.5	1977.39.1.5	Regina Silveira	Doação do artista
1978	1978.29.1.10	1978.29.1.10	Edgardo-Antonio Vigo	Doação de Jonier Marin
1978	1978.30.1.1	1978.30.1.1	Roberto Sandoval	Doação do artista
1978	1978.30.1.2	1978.30.1.2	Roberto Sandoval	Doação do artista
1978	1978.31.1.2	1978.31.1.2	Julio Plaza	Doação do artista
1978	1978.31.1.3	1978.31.1.3	Donato Ferr	Doação do artista

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Ao analisar o conjunto, percebe-se a concentração temporal das obras entre 1977 e 1978, período de maior atividade do Setor de Vídeo sob a direção de Walter Zanini. Esse breve intervalo de apenas dois anos concentra mais de dois terços do acervo videográfico inicial do MAC-USP, indicando que o impulso experimental do museu foi intenso, porém efêmero. A partir de 1979, com a saída de Zanini e a desativação do setor, a incorporação de novas obras em vídeo praticamente cessou, o que reforça o caráter contingente e dependente de políticas específicas de incentivo e de liderança institucional.

Outro aspecto relevante é o predomínio das doações como forma de entrada das obras. Quase todas as peças listadas, com exceção das duas aquisições de 1974, foram incorporadas ao acervo por iniciativa dos próprios artistas. Essa predominância revela, por um lado, o engajamento dos criadores com o projeto do museu; por outro, evidencia a ausência de uma política institucional de aquisição e preservação sistemática. O acervo formou-se, assim, a partir de gestos individuais e colaborativos, mais do que de uma estratégia museológica estruturada — o que ajuda a explicar a vulnerabilidade posterior das matrizes originais e a perda de parte das obras.

Em termos de representatividade, observa-se uma presença expressiva, embora minoritária, de mulheres artistas: Analivia Cordeiro, Carmela Gross, Letícia Parente, Liliane Soffer e Regina Silveira figuram entre os nomes catalogados, compondo cerca de um terço do total de artistas listados. Ainda assim, essa proporção contrasta com a importância efetiva da participação feminina nas exposições do Espaço B, em especial a mostra individual de Sônia Andrade, ausente do registro de tombamento.

Por fim, o panorama cronológico e documental sugere que o acervo do MAC-USP, embora pioneiro, constitui um fragmento parcial e desigual da história da videoarte. Ele testemunha a energia coletiva que marcou o surgimento do meio, mas também as omissões, lacunas e silenciamentos que se tornaram parte estrutural de sua memória. Nesse sentido, os dados funcionam menos como inventário e mais como espelho das tensões entre presença e desaparecimento que este trabalho busca interrogar.

Carolina Amaral de Aguiar, ao tratar do papel que a instituição (MAC-USP) cumpriu no suporte da linguagem de vídeo, comenta sobre e reconhece a dificuldade de preservação:

As produções de videoarte exploradas na pesquisa foram alguns dos trabalhos ditos conceituais que invadiram museus e galerias na década de 1970, forçando uma reformulação dessas instituições. Ao minarem não apenas o valor de mercado, mas também o valor de exibição das obras com a utilização de meios reprodutíveis, os artistas instauravam o seguinte paradoxo, conforme escreve Cristina Freire: "(...) ao mesmo tempo que o museu é contestado, ele é necessário como lugar de exposição". (FREIRE, 1999, p. 35). Entre as práticas "neovanguardistas", o autor cita apenas o happening. A videoarte não aparece citada no texto. Outras ambiguidades surgiram no período, algumas das quais responsáveis ainda hoje pela dificuldade de acesso aos trabalhos artísticos. A questão de como preservar peças produzidas para ter pouca durabilidade e a importância ou não de efetuar essa ação permanece em debate. (Aguiar, 2007, p. 42-43).

Como esforço para tratar do assunto da preservação da videoarte, Ana Pato (2014) examina de modo crítico o processo de constituição, sistematização e disponibilização pública do acervo da Associação Cultural Videobrasil, destacando os impasses conceituais e metodológicos que atravessam a preservação de obras audiovisuais e performáticas

no contexto da arte contemporânea. A autora situa o Videobrasil, criado em 1991 a partir do Festival Internacional de Arte Eletrônica, iniciado em 1983, no interior de uma rede de centros de mídias e festivais internacionais fundados entre as décadas de 1970 e 1980, sublinhando o caráter pioneiro de sua atuação na salvaguarda e difusão de produções oriundas do Sul geopolítico. Por mais que não trate exatamente do acervo do MAC-USP, o artigo nos elucida sobre os processos das novas mídias.

Ao discutir os desafios técnicos e epistemológicos do arquivamento de mídias instáveis, Pato (2014) propõe compreender o arquivo como um campo de experimentação estética e discursiva, e não apenas como repositório da memória institucional. O artigo também discute as possibilidades, ônus e bônus da disponibilização de arquivos on-line, refletindo sobre como essas iniciativas ampliam o acesso ao conhecimento, mas também revelam fragilidades tecnológicas, institucionais e autorais. A experiência do Videobrasil é tomada como estudo de caso para pensar as relações entre preservação, acesso e produção de conhecimento na era digital. A autora argumenta que o acervo, ao ser ativado por meio de práticas curatoriais e poéticas, tensiona as fronteiras entre documentação e criação, indicando a necessidade de repensar as políticas de arquivo e suas implicações para a história da arte contemporânea e para a circulação das obras em ambientes virtuais.

A exposição Vídeo_MAC como dispositivo de memória

Em 2021, Roberto Moreira S. Cruz curou a exposição digital Vídeo_MAC. A exposição constitui uma das iniciativas mais significativas de recuperação e reinterpretação da história do Setor de Vídeo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Disponível on-line, o projeto reúne um conjunto de obras e documentos que remontam ao final dos anos 1970.

A proposta da Vídeo_MAC ultrapassa o caráter expositivo e se configura como um dispositivo de memória, no sentido elaborado por Giorgio Agamben (2009). Leitor de Michel Foucault, Agamben compreende o dispositivo como uma rede heterogênea de elementos discursivos e não discursivos que organizam saberes, poderes e subjetividades. Aplicado ao contexto do museu, o conceito permite compreender a exposição não apenas como uma vitrine de obras, mas como um conjunto de forças que articulam o passado e o presente por meio da tecnologia, da curadoria e da pesquisa acadêmica.

Nesse contexto, o vídeo também pode ser entendido como um dispositivo de memória, justamente por não oferecer ao espectador um objeto fechado ou previamente definido. Sua estrutura aberta convoca o público a construir sentidos a partir da experiência direta com a imagem em movimento, ativando percepções, emoções e memórias pessoais. O espectador deixa de ocupar uma posição passiva para tornar-se parte da obra, participando de um processo interpretativo e sensorial que transforma a recepção em um gesto criativo. Diferentemente das formas tradicionais de arte, que se apresentam como objetos concluídos, o vídeo instaura um espaço de diálogo entre obra e público. Essa interação é mediada não apenas pelas imagens, mas também pelos elementos que as compõem — o ambiente, o enquadramento da câmera, a duração das cenas e, no caso das produções analisadas, a presença física dos próprios artistas em ação (Souza da Silva, 2024). O resultado é uma experiência estética fluida, em que o sentido emerge da relação entre quem vê, o que é visto e o modo como esse encontro se dá no tempo.

Ao reunir 18 obras em vídeo produzidas entre 1977 e 1978, documentos de arquivo, correspondências, cronologias e o projeto *Videopost*, a exposição reinscreve no presente um conjunto de práticas que haviam sido, por décadas, relegadas ao esquecimento. Essa operação de resgate não se limita à preservação material das videoteipes, mas envolve um processo ativo de reatualização simbólica, no qual a memória institucional é constantemente reconfigurada.

A digitalização e a remasterização das obras, realizadas com a colaboração do artista Antoni Muntadas, evidenciam esse paradoxo. O gesto de restaurar as imagens analógicas e trazê-las ao ambiente digital não é neutro; implica decisões curatoriais, técnicas e políticas que determinam o que será visível e o que permanecerá oculto. É nesse sentido que a Vídeo_MAC atua como um dispositivo de memória, pois reativa, no presente, discursos e práticas do passado, articulando saberes, poderes e subjetividades. Ao disponibilizar um acervo que havia sido parcialmente apagado das narrativas oficiais, o site - construído e disponibilizado pelos curadores da exposição - cria um espaço de ancoragem e rememoração. A memória, aqui, não é tratada como um depósito estático de informações, mas como uma prática crítica e coletiva, capaz de resistir à obsolescência tecnológica e à homogeneização cultural.

A Vídeo_MAC também se destaca por sua natureza acadêmica. Resultante de uma pesquisa de pós-doutorado vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da USP³, o projeto articula acervo, curadoria e reflexão teórica em um mesmo gesto. Assim, transforma o museu em um campo de produção de conhecimento e experimentação, retomando o papel que o MAC-USP exerceu nos anos 1970 como espaço de insurgência e inovação institucional.

Ao mesmo tempo em que revisita a história do Setor de Vídeo, o projeto produz novas camadas de sentido. Sua dimensão técnica, política e poética aproxima-se do que Agamben entende como processo de subjetivação: um movimento contínuo no qual os sujeitos se constituem em relação aos dispositivos que os cercam (Agamben, 2009). Nesse caso, tanto os artistas de 1977 quanto os pesquisadores e espectadores contemporâneos participam de um mesmo circuito de memória e atualização.

Tanto a Vídeo_MAC quanto as produções de videoarte podem, portanto, ser compreendidas como um dispositivo de memória ativa, no qual o passado é reencenado e repensado por meio das ferramentas do presente. A exposição não apenas preserva obras e documentos, mas os reinscreve em novas condições de legibilidade e circulação. Nessa operação, o museu universitário reafirma sua vocação crítica e experimental, atuando como espaço de reflexão sobre os modos de lembrar, arquivar e narrar a arte brasileira.

3 Ver mais em: CRUZ, Roberto Moreira S. O setor de vídeo do MAC-USP: uma investigação a partir das fitas *portapak* originais. 2019. Pós-Doutorado (Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, 2019.

Considerações finais

O artigo perpassa a história da consolidação da videoarte no Brasil, lacunas e apagamentos dessa história e atualizações, como propôs a exposição de 2021, Vídeo_MAC. Como já mencionado, o artigo não procurou preencher essas lacunas e responder questionamentos já levantados por pesquisadores da área, mas refletir sobre esses questionamentos e levantar mais alguns.

O que fica, olhando para trás, é o destaque ao problema da efemeridade e falta de conhecimento de armazenamento do suporte. Adiante, fica a reflexão sobre o arquivo como lugar em que se produz conhecimento, e não apenas se preserva a memória. A experiência da Vídeo_MAC e a reflexão sobre o seu arquivo demonstram que a preservação da memória não é um fim em si, mas um processo contínuo de ativação e produção de conhecimento. A missão de um arquivo, especialmente no contexto das mídias efêmeras como o vídeo, reposiciona-se para além da mera custódia, transformando-se em uma plataforma viva que dialoga com a própria prática artística que documenta. Ao articular técnica, curadoria e pesquisa, a instituição reafirma sua função social como produtora de sentidos e mediadora entre tempos históricos, convocando o público à reconstrução da memória coletiva.

No entanto, o caso da Vídeo_MAC evidencia os perigos inerentes à deterioração e efemeridade de suas coleções. A perda da maioria dos trabalhos em vídeo no acervo do MAC-USP, seja pela natureza efêmera das práticas conceituais, pela durabilidade relativa da mídia eletrônica original ou pela falta de transferência para novos formatos, é um lembrete contundente da fragilidade da memória. O relato de Gabriel Borba, cujas obras foram apagadas por negligência ou desconhecimento institucional sobre o mantimento dos teipes, ilustra a dimensão trágica do descuido. Carolina Amaral de Aguiar comenta:

Um dos casos mais significativos foi o de Gabriel Borba, que desde 1970/1971, segundo relato do artista, realizou vídeos no setor de televisão da Universidade de São Paulo. Na época, Borba ministrava as aulas e, ao se deparar com um equipamento eletrônico bastante avançado para o contexto nacional, começou a explorá-lo com fins artísticos. Ele e seus nove alunos – entre os quais estava Arthur Matuck –, inspirados pelo teatro de vanguarda, dividiam-se em duplas pela aparelhagem (mesa de controle, mesa de som e câmera), enquanto os outros improvisavam cenas frente aos estímulos do professor. O clima de improviso prevalecia durante as duas ou três horas em média de gravação. Quando o MAC-USP recebeu o convite para selecionar participantes para a Vídeo Art, Borba solicitou as fitas à universidade. Porém, com a demora da resposta, negativa, os teipes foram reaproveitados e todo o material apagado. (Aguiar, 2007, p. 7).

A situação se agrava com o “esquecimento institucional”, notadamente a mudança de foco após a saída de Walter Zanini, que relegou a videoarte ao segundo plano e a privou dos cuidados essenciais de preservação. Este contraste entre o esforço pioneiro de documentação (como a coleta de depoimentos e informações) e a perda efetiva dos objetos artísticos ressalta a complexidade do desafio arquivístico.

Em última análise, a história da Vídeo_MAC nos ensina que a produção de conhecimento a partir do arquivo está intrinsecamente ligada à sua capacidade de resistência contra a efemeridade. Para que o arquivo seja um processo e não apenas um depósito, é vital que a *ativação* da memória se sustente em uma política institucional contínua, que valorize e garanta a perenidade das mídias, superando o risco de que a negligência institucional apague, de forma irreversível, a história que se pretendia preservar.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Videoarte no MAC-USP: o suporte de ideias nos anos 1970. 2007. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ALMEIDA, Thamara Venâncio de. A VIDEOARTE NO BRASIL: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA: O Festival Videobrasil e a trajetória de Eder Santos como estudos de caso. 2017.

CRUZ, Roberto Moreira S. O setor de vídeo do MAC USP: uma investigação a partir das fitas portapak originais. 2019. Pós-Doutorado (Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

DA COSTA, Cacilda Teixeira. Videoarte no MAC. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2003. p. 69–73.

FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: Arte conceitual no museu. São Paulo: MAC USP / Iluminuras, 1999.

MACHADO, Arlindo. A arte do vídeo. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PATO, Ana. Arquivos digitais: a experiência do acervo Videobrasil. In: BEIGUELMAN, Giselle; LA FERLA, Jorge (orgs.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. p. 86–96.

PAULA, Arethusa Almeida de. Imagem em movimento e movimento da imagem: vídeoarte na coleção de Regina Vater. Pós, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 66–81, nov. 2014.



Narrativas Profundas: Cartas de Artistas DEFs



Dr. Robson Xavier da Costa¹

Universidade Federal da Paraíba UFPB
Programa Associado de Pós Graduação em
Artes Visuais
PPGAV UFPB-UFPE
robsonxavierufpb@gmail.com
Associado ABCA e AICA

Lethicia Andrade Carneiro Sena²

Graduanda em Artes Visuais UFPB
lethiciaa88@gmail.com

¹ **Dr. Robson Xavier da Costa** é Artista visual, arte/educador, museólogo, curador e arteterapeuta. Docente Associado do Deptº de Artes Visuais e do PPG de Artes Visuais (PPGAV UFPB-UFPE). Pós-Doutor em Estética e História da Arte (MAC USP); Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFRN e Universidade do Minho, Portugal); Mestre em História (PPGH UFPB); Especialista em Ed. Especial (UFPB), com formação em Arteterapia pela Clínica Pomar do RJ. Licenciado em Ed. Artística – Artes Plásticas (UFPB) e Bacharel em Museologia (UNIASSELVI). Associado da AICA, ABCA e ANPAP. Líder do Grupo de Pesquisa em Arte, Museus e Inclusão (AMI/UFPB/CNPq).

² **Lethicia Andrade Carneiro Sena** é artista visual. Pesquisadora do campo da Acessibilidade Cultural. Discente do curso de Artes Visuais – Licenciatura, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Bolsista do Projeto Residência Artística R-Existo da UFPB (PIBIC/UFPB/CNPq). Membro do Grupo de Pesquisa em Arte, Museus e Inclusão (AMI/UFPB/CNPq).

RESUMO:

A arte produzida por artistas com deficiências (DEFs) no Brasil, sempre ficou à margem do sistema de arte dominante, mas permanece como uma prática de resistência e rearticulação comunitária. Esta investigação objetiva analisar as narrativas das cartas de artistas que compõem a exposição online "Águas profundas não são claras", fruto da primeira edição da Residência Artística R-EXISTO da UFPB, uma ação de reinvenção institucional, disponível na plataforma Artsteps, idealizada pelo Prof. Dr. Robson Xavier da Costa. A mostra surgiu do exercício de revisitar memórias e conversar com a criança interior dos artistas, criando um diálogo entre o presente, o passado e as variadas questões que permeiam a vivência e o processo criativo de uma artista DEF.

PALAVRAS-CHAVE:

Artes Visuais. Residência Artística. Arte DEF. Cartas.

ABSTRACT:

Art produced by artists with disabilities (DEFs) in Brazil has always been marginalized by the dominant art system, but it remains a practice of resistance and community re-articulation. This research aims to analyze the narratives of the artists' letters that comprise the online exhibition "Deep Waters Are Not Clear," a product of the first edition of the R-EXISTO Artistic Residency at UFPB, an initiative of institutional reinvention available on the Artsteps platform, conceived by Prof. Dr. Robson Xavier da Costa. The exhibition emerged from the exercise of revisiting memories and engaging with the inner child of these artists, creating a dialogue between the present, the past, and the varied issues that permeate the experience and creative process of a DEF artist.

KEYWORDS:

Visual Arts. Artistic Residency. DEF Art. Letters.



Este artigo é fruto do projeto de pesquisa em Artes Visuais, intitulado Residência Artística R-EXISTO da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), que foi idealizado e é coordenado pelo Prof. Dr. Robson Xavier da Costa, a primeira edição foi realizada entre 2022/2023, em formato online, a partir da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), vinculada ao PIBIC e financiada pela FAPESQ-PB e nas versões seguintes financiado pelo PIBIC/UFPB/CNPq.

Nesta pesquisa buscamos a valorização da produção artística dissidente na arte contemporânea, partindo do território nordestino, propomos a tentativa do desativamento dos dispositivos de controle, para que a produção artística citada possa refletir as necessidades e os mecanismos utilizados pelos corpos não hegemônicos, antinormativos, abjetos, PCDs como formas de (r)existir e estar no mundo.

Em Vigiar e Punir, Michel Foucault (2005), nos alertou sobre os mecanismos de poder disciplinares da sociedade hegemônica, que objetivam produzir sujeitos adequados, adestrando seus corpos por meio dos dispositivos de controle, dos mecanismos de vigilância e da heteronormatividade. Dominando e vigiando os corpos, impedindo as dissidências, a sociedade hegemônica, utiliza o aparelho de produção e as engrenagens do poder disciplinar para formatar os corpos e os comportamentos sociais humanos.

Então nos perguntamos, como o poder hegemônico inviabiliza as produções poéticas de artistas de corpos dissidentes? Para Foucault (2005) o poder não é uma "coisa" que uns possuem em detrimento de outros que são privados dele. O poder, ao contrário, "[...] deve ser analisado como uma coisa que circula, ou melhor, como uma coisa que só funciona em cadeia" em rede e, "[...] nessa rede, não só os indivíduos circulam, mas estão sempre em posição se ser submetidos a esse poder e também de exercê-lo" (Foucault, 2005, p. 35). No entanto, segundo esse autor, as relações de poder, pressupõem brechas, possibilidades dos sujeitos escaparem da imposição social e redirecionar suas próprias condutas, que significa que o poder pode exercer forças contrárias, que exis-

tem possibilidades de resistências, ou pelo menos que a resistência está em latência, e que pode pressupor a liberdade, considerando que "[...] toda relação de poder implica [...] pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta" (Foucault, 1995, p. 248).

Portanto, as relações de poder implicam pontos de insubmissão, de dissidências, que sempre serão alvo de enfrentamentos e tentativas de apagamento, ou seja, contraofensivas, resistência hegemônica, controle e repressão, "[...] que não têm mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: 'Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!'" (Foucault, 2016, p. 236). Esses dispositivos de controle hegemônicos, se chocam com as diversificadas maneiras de subversão e dissidências dos corpos não normativos, veiculados pela biopolítica, que possibilita a visibilização da diversidade.

O projeto de pesquisa Residência Artística R-Existo da UFPB, tem como objetivo geral analisar criticamente a produção de poéticas artísticas dissidentes com grupos intergeracionais de artistas do Nordeste brasileiro, questionando a estética normativa e dominante na arte contemporânea e no Sistema da Arte e como objetivos específicos: 1) Mapear a produção de artistas contemporâneos dissidentes do Nordeste. 2) Desenvolver acompanhamento curatorial de um grupo intergeracional de artistas do Nordeste brasileiro que dialoguem com dissidências na arte contemporânea. 3) Analisar e acompanhar a pré-produção, produção e pós-produção de uma exposição coletiva de arte contemporânea dissidente na cidade de João Pessoa e/ou online com a produção dos/as artistas participantes do projeto.

A ideia é aprofundar a pesquisa da temática dos trabalhos de artistas dissidentes, realizando mentorias coletivas com um grupo de artistas com deficiências (DEFs). Com o propósito de ressignificar as representações das imagens dos corpos com deficiências na arte, ora vistos como anomalias, abjetos, inúteis e/ou fetichizados, sujeitos ao lugar de subserviência em um "controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade" (Foucault, 2010, p.132) levando as pessoas DEFs ao tentar se encaixar nos padrões dominantes, visando uma possível aceitação social.

A residência artística como um espaço específico de criação, como o lugar – o topos – do artista em deslocamento permite repensar a dimensão da produção em sua relação com o "onde" a arte é produzida. Em um mundo interligado e de mobilidade, a concepção do espaço tradicional de trabalho não é mais a única resposta e o escritório é móvel, como o computador de mão, como telefone celular que permite manter-se em contato em qualquer tempo, com o mundo. (Moraes, 2009, p. 31).

No contexto da arte contemporânea alguns movimentos vêm galgando espaço em direção a criação de pautas relativas à diversidade cultural nas artes, uma tentativa de reverter os apagamentos e potencializar as cenas artísticas que não se prendem a normatividade do corpo.

Esse corpo DEF subverte o projeto político do binarismo social normal versus anormal e assume o local da diferença além de seu signo, mas, sobretudo da diferença que retorna na forma artística e na percepção das alteridades espectadoras. O corpo deficiente assume o lugar do qual a humanidade fugira no decorrer da história ele alicerça sua autonomia nos contrários e nas segregações impostas pela sociedade (Teixeira, 2010, p.6).

Em sua primeira edição, a Residência Artística (R)EXISTO selecionou apenas artistas (DEFs), como um espaço de acolhimento e enfrentamento institucional em uma universidade pública, reunimos um grupo de 10 artistas DEFs dissidentes, e os encontros ocorreram online, entre os meses de abril e agosto de 2023, os encontros possibilitaram que os artistas residentes de diferentes localidades, tivessem contato com artistas e curadores DEFs que são referências, nas artes visuais, teatro, dança e cinema. Ao final, oito artistas DEFs integraram a exposição online coletiva intitulada "*Águas profundas não são claras*". Com este artigo pretendemos analisar as narrativas profundas presentes nas cartas escritas pelos artistas residentes para estabelecer diálogos com suas crianças interiores, um mergulho profundo e sensível em si mesmo.

O contexto das Residências Artísticas

As residências artísticas são programas que oferecem aos artistas/curadores a oportunidade de desenvolver seus trabalhos em um ambiente diferente daquele a que estão habituados, em locais que incentivam a troca de experiências e a imersão criativa. Esses programas podem durar dias, algumas semanas, ou vários meses e são realizados em diversas partes do mundo, seja em espaços rurais, urbanos ou em instituições culturais renomadas.

Evidentemente, que cada residência possui características próprias, desde estar estabelecida em ambiente rural ou urbano; possuir poucos ateliês de uso coletivo dentro de uma casa ou, ao contrário, estar inserida em um prédio com vários estúdios individuais; oferecer residências de um mês enquanto outras, estadias de um ano; disponibilizar bolsas de incentivo aos residentes ou cobrar valores consideráveis em troca de prestígio ao artista; algumas iniciativas existem há décadas, outras não possuem nem um ano de atividade; e assim por diante. Ou seja, os programas de residências se mostraram muito singulares em suas particularidades. (Rupp, 2017, p. 29).

A seleção, geralmente, é feita por meio de editais públicos, nos quais são selecionados/as/es artistas/es a partir do seu portfólio e em alguns casos por meio de entrevistas, durante a residência o artista costuma receber algum tipo de apoio, acompanhamento curatorial e de infraestrutura, como acesso ao atelier individual ou coletivo, em alguns casos hospedagem e apoio financeiro para alimentação e deslocamento, e para a produção artística e realização de uma exposição.

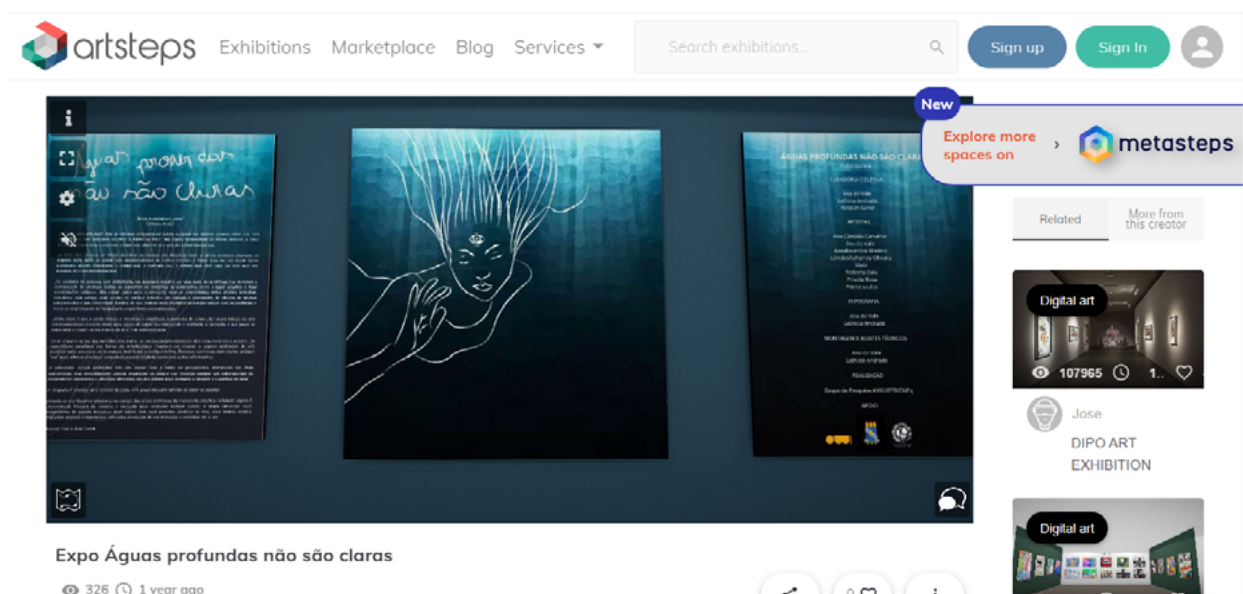
(...) na atualidade tem-se três situações: a residência artística que possui o ambiente de trabalho, com ou sem moradia, voltada a receber artistas para que eles possam realizar proposições de curta ou longa duração; o programa de residência artística, quando uma instituição oferece a possibilidade de realização da residência em sua própria sede ou na forma de uma bolsa, em que o(a) artista (ou pesquisador teórico) tem sua estadia financiada para a realização em outro local, que possui o ambiente de trabalho necessário, independente se com moradia ou não; e semelhante a este último, o prêmio- residência em que uma instituição promotora premia artistas, críticos ou curadores através de edital ou processo seletivo para a estadia em uma residência, geralmente com sede em outra cidade de onde foi oferecido o prêmio. (Rupp, 2017, p. 140).

No caso da Residência Artística (R)Existo da UFPB, considerando que a mesma está vinculada a uma universidade pública e gratuita, localizada na cidade de João Pessoa, capital do Estado da Paraíba, Nordeste do Brasil, e que não dispõe de dotação orçamentária específica para sua realização, contando apenas com uma bolsa do PIBIC/UFPB/CNPq para um/a estudante do curso de graduação em artes visuais da UFPB, além do acompanhamento curatorial e a mentoria com o Coordenador da Residência e demais curadores/as convidadas/os, tem sido disponibilizado um turno por semana, durante à noite, apenas o espaço físico do Laboratório de Práticas Artísticas Experimentais, conhecido como Laboratório de Pintura, do Departamento de Artes Visuais da UFPB, considerando que não há dotação orçamentária específica disponível para o projeto. A proposta de reuniões em grupo para tutoria e troca de experiências pode proporcionar um ambiente acolhedor e estimulante para a criação artística, alguns artistas costumam se beneficiar da companhia de outros artistas, considerando que geralmente a produção nas artes visuais é um processo pouco participativo.

O conceito de residência tem se firmado no cenário internacional como relevante forma de atuação, integrando o rol das mais significativas práticas artísticas contemporâneas. Nesta perspectiva, a residência artística deve, ainda, ser observada em suas relações com os modos de produção e sua inserção no meio urbano, decorrendo disto, portanto, uma consequente relação com os processos de discussão e reflexão sobre a cidade. (...) Parece, ainda, ser possível compreender como a dimensão política e ética de criar e atuar em deslocamentos, assim como trocas e participação, que se constituem em uma especificidade das práticas artísticas contemporâneas, são situações produzidas com o mecanismo da residência e possuem um papel fundamental no processo de formação e desenvolvimento criativo, socialmente comprometido. (Moraes, 2009, p. 19-20).

No entanto optamos em realizar a primeira edição da Residência Artística R-Existo da UFPB em formato online, com encontros semanais remotos síncronos, via plataforma Google Meet institucional, nos quais realizamos mentorias, leitura de portfólios, oficina de portfólio, rodas de diálogos com os artistas/curadores DEFs convidados/as, socialização das produções realizadas durante a residência, organização da exposição coletiva e definição de práticas e processos dos trabalhos, partilhas com relatos de visitas as exposições, museus, galerias de arte e ateliês de artistas (Figura 1).

Figura 1 – entrada da Expo Virtual 'Águas profundas não são claras' – Residência Artística R-Existo da UFPB – Edição 2022-2023. Plataforma Artsteps. 2023.



Desenvolvemos também visitas coletivas mediadas para as exposições individuais e/ou coletivas que abordam questões das dissidências nas artes visuais nas cidades de João Pessoa, Recife e Natal, além de visitas a alguns ateliês de artistas paraibanos, bem como, desenvolvemos a imersão do grupo no espaço da Residência Arapuça, Arte e Cultura, coordenada pelo artista Serge Huot na praia de Arapuça, no município do Conde, Paraíba.

A diversidade e multiplicidade de programas, mas também projetos de residência levam a ter de pensar no âmbito de sua atuação, assim como no papel que desempenham, na atualidade, e como já apontado sua distinção de ação de outras formas semelhantes de aparatos para a produção artística, como os das Academias e seus prêmios de viagem, ou as colônias de artistas, típicas organizações do século XIX e que perduram ao longo do século seguinte, bem como as bolsas de estudo e pesquisa mais características do século XX, quando da criação de outros mecanismos de apoio ao desenvolvimento da produção artística, como os museus de arte moderna, as fundações, os organismos e organizações governamentais de fomento e apoio. (Moraes, 2009, p. 6).

Ao propormos rodas de conversas com os artistas e curadores permanente e convidados/as, espaços de criação e produção coletivos, reuniões periódicas, workshops, oficinas, apresentações abertas ao público e elaboração de projetos para exposições e sua realização, estimulamos o grupo a refletir cada vez mais sobre sua produção, e trabalhar em torno da profissionalização, experimentando práticas de sustentabilidade e de inserção em mercados específicos para a produção contemporânea.

É difícil precisar quando teve início a prática de acompanhamento crítico destinado aos artistas nas residências, ou mesmo, precisar qual local foi pioneiro nessa especificidade. É possível que essa prática tenha sido resultado de um diálogo processual e até espontâneo entre artistas residentes e artistas gestores de espaços que ofereciam residências. O que se pode afirmar é que na década de 1990, alguns programas tornaram pública essa prática de privilegiar conversas não apenas entre os artistas residentes, característica do próprio processo de uma residência, como também entre eles e convidados externos ao programa. Na maioria das vezes, pode-se dizer que esses convidados costumam ser críticos, curadores, teóricos, artistas experientes, professores, galeristas, colecionadores, produtores culturais e que, em conjunto com os artistas, se propõem a criar um diálogo fértil quanto à reflexão crítica de seus processos e trabalhos em desenvolvimento. (Rupp, 2017, p. 147).

Cada artista/curador residente desenvolve seu processo de maneira peculiar, em diálogo com os demais participantes, criando redes de relações e colaborações criativas, no caso do primeiro grupo de artistas da Residência Artística R-Existo da UFPB, o trabalho foi desenvolvido de maneira remota síncrona, com encontros online com artistas DEFs de todo o país, que puderam estabelecer conversas entre si e com artistas e curadores DEFs convidadas/os. E nos perguntamos então: como es artistas DEFs participantes incorporaram as questões surgidas como residentes nos seus trabalhos? De que maneira o ambiente virtual auxiliou ou impediu um mergulho mais intenso des artistas DEFs em residência? Como es artistas DEFs em residência identificaram as contaminações e convergências do seu trabalho com os trabalhos dos colegas?

As ações desenvolvidas e o processo tendem a promover e incentivar a produção dos artistas, possibilitando novas vivências coletivas, favorecendo a ampliação e aprofundamento das pesquisas de cada artista, considerando a quebra de rotina ao retirá-los do seu local de produção individual e incentivá-los/as a criarem coletivamente. O contato com os trabalhos dos demais artistas do grupo, tende a estimular a curiosidade, e a ampliação do interesse pela diversidade de leituras de mundo, ampliando o escopo das possíveis produções visuais e favorecendo novos olhares sobre temas variados. A produção coletiva e as exposições virtuais ou presenciais tendem a potencializar o trabalho e favorecer a visibilidade e circulação dos mesmos, considerando que cada um dos participantes tem sua própria rede de relações e pode divulgar os trabalhos seus e dos colegas em diferentes redes, amplificando o acesso, o que seria mais restrito se fosse feito apenas pelo artista individualmente, contando também com o apoio e validação institucional, o aval de uma Universidade Federal, pública e gratuita.

A residência artística destaca-se, na atualidade, como uma instituição de relevante papel para o apoio, fomento e desenvolvimento das práticas artísticas contemporâneas, e pode-se identificar a sua proliferação, em todas as partes do mundo, a partir da década de 1990 como um fenômeno a ser estudado sob as diferentes perspectivas relativas ao processo de produção. Nesse sentido, o panorama atual das residências vem se alterando em uma escala vertiginosa. (Moraes, 2009, p. 2).

Ou seja a Residência Artística tem sido um dos modelos de ações coletivas pra a formação, amadurecimento e fomento do trabalho das novas gerações de artísticas contemporâneas, possibilitando também encontros intergeracionais, considerando que no caso da Residência Artística (R)Existo da UFPB, um experimento desenvolvido em uma universidade pública gratuita, no Nordeste do Brasil, com foco na produção dos artistas/es e curadores/as dissidentes de diferentes idades e tempo de carreira, convivem juntas e podem trocar experiências da arte e vida (Figuras 2 e 3).

Figura 2 – Vista do trabalho da artista Ana do Vale na Expo Virtual 'Águas profundas não são claras' – Residência Artística R-Existo da UFPB – Edição 2022-2023. Plataforma Atsteps. 2023.

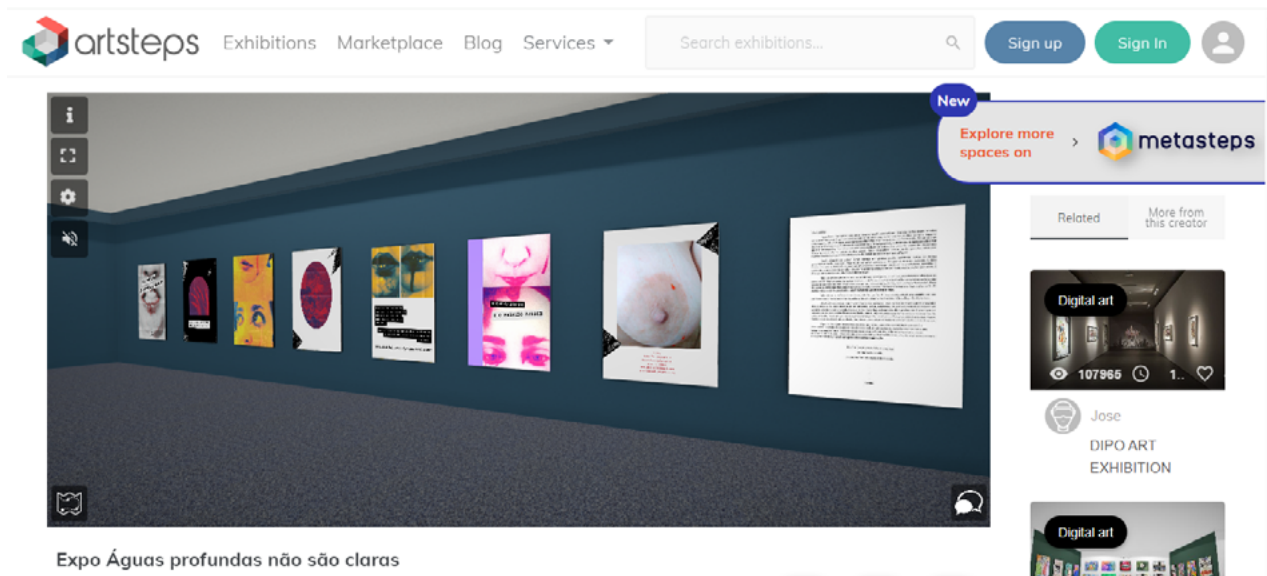
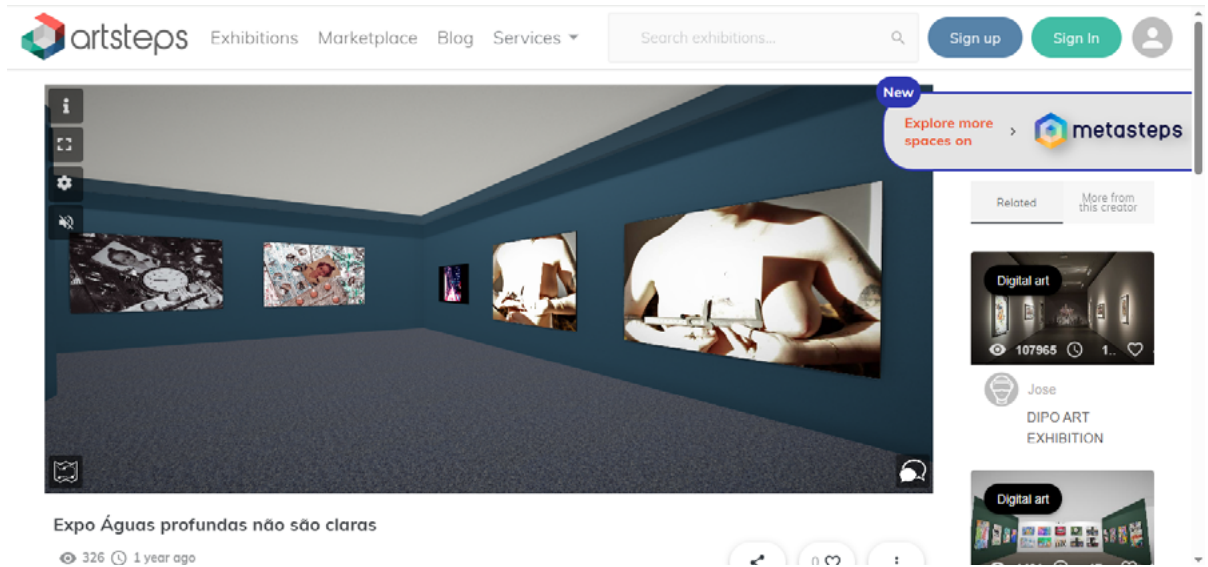


Figura 3 - Vista do trabalho das artistas Priscila Rosa e Ana Cândida na Expo Virtual 'Águas profundas não são claras' – Residência Artística R-Existo da UFPB – Edição 2022-2023. Plataforma Atsteps. 2023.



o projeto da Residência Artística R-Existo da UFPB, selecionamos anualmente, um grupo de dez artistas que trabalham com arte contemporânea e suas dissidências, para formação de um grupo focal a partir da estética relacional e da artografia, do qual faziam parte as seis artistas DEFs analisadas, desenvolvemos encontros quinzenais, para construirmos um projeto coletivo de produção poética. Os participantes assinaram um Termo de Autorização de uso da imagem, no intuito de serem resguardados os direitos e os deveres de ambas as partes. Acompanhamos o desenvolvimento do trabalho poético dos/as/es artistas selecionados a partir dos parâmetros estabelecidos pela pesquisa em artes visuais ou em poéticas visuais.

Costumamos chamar a pesquisa na ênfase na pesquisa em Poéticas Visuais de "pesquisa em arte", para diferencia-la da pesquisa em história, teoria e crítica, denominada "pesquisa sobre arte". Em referenciando a pesquisa sobre o processo de criação do artista. Pesquisa em arte, ênfase de Poéticas Visuais, delimita o campo do artista-pesquisador que orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho plástico, assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática. (...) a pesquisa em arte vai encontra respaldo teórico na poética, que proponha-se como uma ciência e filosofia da criação, levando em conta as condutas que instauram a obra. (Rey, 2002, p. 82 e 84).

Utilizamos técnicas diversificadas no contexto das artes visuais, de acordo com as propostas surgidas no contato com o grupo focal. Não houve recorte de gênero. A idade mínima dos/as/es participantes desse projeto foi 18 anos. Quanto ao recorte espacial, abrangemos alguns estados brasileiros, especificamente artistas DEFs, podendo o que foi possível por meio da utilização de ferramentas digitais, como videoconferências.

O que carregam as Cartas

A carta é um dos mais antigos meios de comunicação escrita, ela possui um papel importante ao longo de grande parte da história humana, teve sua origem por volta do ano 3.500 a.C, há evidências de sua origem no antigo oriente médio, onde as inscrições se modificaram, no início, na Mesopotâmia, eram feitas utilizando tabletes de argila, posteriormente no Egito, passaram para o papiro e os pergaminhos que eram feitos de couro animal. Foi a partir dos greco-romano que a carta se firmou como um método popular e essencial de comunicação, graças à vasta rede de estradas e a necessidade de conectar as províncias do império, dando origem ao *Cursus Publicus*, que exerciam uma função semelhante aos correios na época. Durante a idade média as cartas eram acessíveis apenas para uma pequena parcela da população, que seriam os nobres e o clero que tinham acesso a alfabetização, fato que se perpetuou durante muito tempo. O processo pelo qual as classes mais baixas passaram a ter acesso à escrita e, consequentemente, a escrever suas próprias cartas, foi gradual e está intimamente ligado a três grandes transformações históricas: a Reforma Protestante, a Invenção da Imprensa e o desenvolvimento da Educação Elementar.

A leitura de escritos pessoais tornados públicos distingue-se de qualquer outro tipo de material que documente uma existência. Absorvido pela autenticidade da correspondência, o leitor atravessa dimensões de tempo e espaço e mergulha, com o frescor da escrita daquele momento, em um mundo ao qual não pertence e para o qual não foi convidado a entrar. Tem a sensação de perturbar uma intimidade que, a princípio, não se ofereceu ao olhar. (Godoy, 2010, p. s/p).

Foi no século XIX o período em que a carta deixou de ser um privilégio da elite e se transformou em uma ferramenta acessível para uma parte maior da população, exercendo um impacto profundo na estrutura social, familiar e política da civilização ocidental. O crescimento foi impulsionado pela Revolução Postal, marcada pela adoção do selo postal e pela reforma dos serviços de correio, e esse crescimento se estendeu até a metade do século XX, onde a telefonia foi se implantando no pós guerra e foi aos poucos se tornando acessível para a população e lentamente substituindo o envio de cartas.

Apesar de seu uso ter declinado com o surgimento inicialmente das ligações, e no século XXI dos e-mails e mensagens de texto por sms e atualmente com uma comunicação ainda mais rápida e simplificada com o uso de redes sociais como o *Whatsapp*, *Instagram* e *Messenger*. A carta não tem apenas a função de um meio de comunicação, mas uma ferramenta que carrega em sua essência um pouco da alma daquele que a escreve.

A escrita e envio de cartas na arte, é o alicerce de todo um movimento, que é a Arte Postal ou *mail art*, que cresceu no Brasil na década de 1970, com artistas como Paulo Bruscky, Sérgio de Camargo, Antonio Dias e Regina Silveira. O movimento de arte postal surgiu da busca de alternativas para a troca de ideias e obras durante os períodos de censura na ditadura. É uma forma de expressão artística que utiliza o sistema de correios para trocar obras de arte entre artistas, desafiando os meios tradicionais de circulação e exposição, e hoje pode ser realizada com diversas técnicas, como colagem, desenho e fotografia, e utiliza suportes como envelopes, cartões postais e selos.

Lendo e Sendo Lidas...Cartas de Artistas DEFs

Acessar as falas e ideias dos artistas DEFs residentes na Residência Artística R-Existo da UFPB 2022-2023, compreende um esforço em busca da empatia, do colocar-se no lugar do outre, de tentar refletir sobre os processos vivenciados e experiências trocadas, sobre as interinfluências entre os trabalhos e a produção poética dos artistas analisados, como afirmou Moraes (2009) em relação aos residente da Residência Cité des Arts³

É nessa perspectiva que a descrição que dele fazem seus "habitantes" se faz relevante e, absolutamente insubstituível, para propor uma reflexão sobre essa relação com esse espaço que se propõe como uma categoria distinta daquelas que habitualmente se denomina como casa, lar, residência, escritório, oficina, estúdio, hotel, albergue, hospedaria, para permanecer restrito a algumas categorizações de uso. Assim, dar voz aos seus ocupantes quando relembram as impressões, as sensações, percepções, ocupações e apropriações do "1422", como também as experiências de uso dele permitem compreender a importância que essa configuração possibilita ao espaço. (Moraes, 2009, p. 53).

Analisamos as cartas dos artistas residentes Ana Cândida Nunes Carvalho, Ana do vale, Lonelas/Lohanna Oliveira, Noberta Doia, Mabi, Priscila Rosa e Pricila Saulus, juntamente com as narrativas presentes na carta escrita por Aaaalexandra Martins enviada à Ana do vale e registrada nos vídeos, "Carta Bandeira Orgulho Gago" (Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=A7YXh2noXPs> <https://www.youtube.com/watch?v=A7YXh2noXPs> e o vídeo "Daqui de cima o azul parece infinito" criado por Mabi, (Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=gCsFLX7epm0> ambos disponíveis na exposição online "Águas profundas não são claras" na plataforma Artsteps (Acesso em: <https://www.artsteps.com/view/652ec49e6fb746ca5ad940be> e no YouTube.

As interseções presentes nas narrativas são denúncias relativas à intimidade e ao cotidiano dos artistas DEFs, os escritos tratam de momentos de solidão e não aceitação, compaixão, o olhar para sua criança interior nos revela falas sensíveis e que celebram os passos dados e os lugares que hoje são ocupados por aqueles artistas. "todo sujeito vivo é primeiramente um sujeito afetado, um corpo que sofre de suas afecções, de seus encontros, da alteridade que o atinge, da multidão de estímulos e excitações, que cabe a ele selecionar, evitar, escolher, acolher (...)" (Pelbert, 2011. p. 45). As narrativas individuais que se evidenciam pelas formas únicas que se escrevem, se ligam pelos significados das palavras escritas direcionadas ao passado dos autores. Os retratos passados vividos que afetaram e afetam os artistas estão escritos nas cartas, que podem ser analisadas em três momentos: retrato da solidão; dissecando as dores e o presente, o não fim.

3 "O Programa de residência na Cité des Arts iniciou-se com a assinatura do convênio entre as duas instituições, ocorrido em 1996, mesmo período em que se configurou outro acordo para realização de um intercâmbio de estudantes, entre a Escola Nacional Superior de Belas Artes⁴⁸, de Paris e a Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, mais especificamente, com o curso de Educação Artística – Artes Plásticas". (Moraes, 2009. p. 46).

Retratos da Solidão

O corpo da pessoa com deficiências é alvo de inúmeros estigmas sociais, a exclusão os acompanha em muitas esferas sociais, na escola, em casa, no trabalho e nas inúmeras obrigações que os seres humanos adquirem ao longo da vida. Ainda hoje acontece de pessoas com deficiências serem olhadas sob lentes preconceituosas, que os veem como corpos abjetos (Butler, 2019), sendo vistos como sem função ou defeituosos, e isso leva uma marginalização dessas pessoas.

Aqui nós selecionamos recortes das cartas onde es artistas expurgam as suas dores, denunciam questões reais e profundas, que nos revelam violências e incompreensões, do outro para com esses corpos/corpes, que de alguma forma não sentiam ou compreendiam o mundo da mesma forma, escrevem aqui as situações e sentimentos que se mantiveram vivos internamente, até esse momento.

"Oi, eu vim te dizer, com uns 10 anos de atraso que não precisa chorar por essa galera idiota do Ensino Médio, eu sei que eles não te compreendem" – Noberta Doia (2024, s/p).

Noberta nos revela a dor da não aceitação na escola, mesmo sem deficiências físicas, o simples fato de não agir ou parecer de determinada forma já o faz ser visto como estranho, e artista teve seu diagnóstico tardio, o que o levou a passar pela fase de adolescência, que é difícil para todos, sem um auxílio necessário para lidar com barreiras comportamentais que era alvo de ataques. "Ao ver essa cena lembro da minha infância quando era incompreendida pela minha fértil imaginação." – Mabi (2024, s/p).

Mabi diz essa frase em seu vídeo, sentada à beira de uma piscina e com os pés dentro d'água, nos revelando uma dinâmica de não ser compreendida, a imaginação infantil costumeiramente é descrita como fértil, mas o que acontece quando até as outras crianças não enxergam o mundo como você? As pessoas que estão no Transtorno do Espectro Autista (TEA), tendem a compreender de forma diferente os estímulos, visuais, sonoros, olfativos e táteis, isso os leva a uma relação diferente com as coisas, pessoas e os espaços. "Eles não viam ou sentiam o mundo da mesma forma que eu" – Mabi (2024, s/p).

Essa forma diferente de entender as coisas ao redor muitas vezes faz com que a pessoas seja vista como um "Alienígena" como foi escrito por Ana do Vale, "Não se preocupe tanto em se sentir tão alienígena, continue encontrando alienígenas como você" (2024, s/p).

A carta de Pricila Saulos é composta de muitos "nãos", demonstrando em sua escrita um carinho e acolhimento pelos sentimentos da sua criança, pontuando que o não ensina tanto quanto o sim... "Não será um caminho fácil, será solitário e desafiador." – Pricila Saulos (2024, s/p). Ela escancara a solidão ao mesmo tempo que acolhe a dor que morou no peito da sua criança, "Não se culpe por não ter entendido os sentimentos das pessoas." – Pricila Saulos (2024, s/p). Interessante analisar que ela destaca a dor de não entender o outro, o sentimento do outro, ao mesmo tempo que é deixado de lado o próprio sentimento, que só vem à tona agora com uma pausa para a reflexão e olhar para o passado.

"- Eu nunca gostei de mudanças. Não vou contar qual foi o meu desejo. Eu desejo silêncio, às vezes. Na verdade, a mesa está posta sem convidados especiais." – Ana Cândida Nunes Carvalho (2024, s/p).

"- Por muito tempo me silenciava como estratégia de sobrevivência" – Aaalexandra Martins (2024, s/p).

Ana Cândida e Alexandra nos revelam duas nuances opostas do silêncio, o desejo pelo silêncio e a escolha de se silenciar como fuga da violência, Ana Cândida é uma pessoa com TEA e revela em diversas partes de suas epístolas que os estímulos em excesso são perturbadores, ela nessa passagem mostra a sua vontade pelo local seguro de mudanças e sem as agitações de uma celebração com muitas pessoas que fujam do seu convívio diário. Já Alexandra não nega o barulho e agitação ambiente mas se prende de falar, guarda em sua própria mente aquilo que anseia dizer mais tem medo de que ao falar gagueje, e anquilose torne motivo de chacota.

Solidão é o sentimento de isolamento e tristeza ao estar sozinho involuntariamente, enquanto a solitude é a escolha consciente e prazerosa de estar consigo mesmo, Lonelas celebra e nos direciona para um caminho diferente do estar só. “- E que dizer da solitude, essa companheira silenciosa que te envolve como uma manta de sonhos?” — Lonelas/Lohanna Oliveira (2024, s/p).

Dissecando as Dores

Aqui as artistas vão se aprofundar nas marcas causadas pelos outros, trazendo à tona lembranças de atravessamentos que as impactaram .

Priscila Rosa em sua carta intitulada “Inunda a queda, que me faz (re) inventar” cria quatro divisões, na segunda parte, onde a intitula de “Descoberta”, ela nos apresenta sua visão nostálgica da sua infância antes de se tornar uma mulher com deficiência física, refletindo com carinho de momentos felizes que não são plenamente possíveis.

Sinto saudade de correr livre e sem dores.
Vivo para descobrir como se corre, sem correr.
Como saltar, sem impacto.
E assim, como manter os sonhos pulsantes;
jamais imaginaria tal situação. (Rosa, 2024, s/p).

A metamorfose do corpo é algo que não pode ser impedida, pode demorar anos e chegar apenas na velhice, ou tragicamente um acidente pode mudar completamente a sua vida, a descoberta de algo que a acompanha discretamente também é algo que reverte muitas concepções, sempre nos forçando a uma auto reflexão, o diagnóstico de algo novo ou algo que sempre lhe acompanhou muda muito as percepções sobre si mesmo.

Ana Cândida nos narra o acontecimento de quando os estímulos em excesso são vividos ao ponto de tirar do eixo e conseguir controlar os impulsos internos onde, “O momento pedia desesperadamente o silêncio, entretanto. Talvez ela esteja presa ao entra-e-sai de um vazio insustentável e necessite, apenas, de um grito” (Carvalho, 2024, s/p).

Noberta nos conta em sua carta sobre seu diagnóstico tardio, as dificuldade, e um pouco de como o TEA não a impediu de ter realizações na vida mesmo após momentos difíceis, um diagnóstico não vai fazer a vida parar, ele pode ajudar a entender e esclarecer acontecimentos passado e como seguir para o futuro. “você vai descobrir que é autista, mas não tem terapia para adultos, você vai ter crise existencial por está desempregada, vai trabalhar num museu, isso aí, seu sonho está começando, vai fazer meditação, você é um autista que ama atender o público e mediar obras”.

O Presente, o Não Fim.

Aqui apresentamos uma coletânea de trechos gentis das cartas, onde as autoras olham para sua criança interior e percebem que grande parte dos acontecimentos ruins de suas infâncias não surgiram por culpa própria, lidar com o outro é um círculo complexo, a vida e as alegrias estão sujeitas a fatores diversos. Agora na fase adulta es artistes se perdoam e abraçam a sua criança.

Separamos aqui dois trechos da carta escrita por Lonelas/Lohanna Oliveira. Ela reforça que a infância é um período muito curto da vida, e não deve-se apegar aos fragmentos de história que a machucaram. "- Penso em ti querida, enquanto a ampulheta da existência continua a fluir, saiba que cada instante é um fragmento no caleidoscópio de tua jornada". (Lonelas/Lohanna Oliveira, 2024, s/p). "- Prometo que esses problemas vão ser minúsculos no futuro e te aconselho não pensar nisso". (Lonelas/Lohanna Oliveira, 2024, s/p).

Ana Cândida de forma única faz referência ao seu trabalho artístico atual que é feito com fotografias, onde nelas a artista explora as metáforas de sua psique, utiliza além de elementos antigos de sua casa, elementos produzidos por ela para a ambientação de suas fotos e comunicação a partir delas. "- Ora, eu diria que ainda há magia. Meu mundo não é, apenas, um punhado de planos fotográficos, empilhados e lançados aos acontecimentos corriqueiros". (Carvalho, 2024, s/p).

Priscila Rosa finaliza a sua carta com o "Pacto Firmado" criando um unidade da criança que foi e da adulta que é hoje, uma ponte e não uma ruptura, o entendimento que a sua vida é o que é hoje graças a aquela criança.

- Reconfiguro meu pacto contigo.
Juro, não desprezar teus medos e nem desejos.
Ecoa a tua voz em mim.
Ecoaremos a nossa voz no mundo.
Nuas mundanas e livres. (Rosa, 2024, s/p).

Noberta segue a escrita de carta linear, e a finaliza com a celebração do momento atual, conta sobre o que é e o lugar social e institucional que ocupa, e conclui se desprendendo das ofensas sofridas na escola, que ela retrata no início da carta. "- você é artista, está finalizando sua residência artística e esta carta que estou te escrevendo faz parte do seu trabalho final, só pra finalizar, você não é o que os outros te taxam". (Doia, 2024, s/p).

Ana do Vale explora uma narrativa profunda, olha para a sua criança e se abre, de forma realista,

- Sofrimento às vezes é só sofrimento. Não te torna maior, super poderes e sei lá o que... mas em algum momento vai te transformar, sim, de maneiras incríveis e surpreendentes, e você vai aprender a amar a mutação. (Gomes, 2024, s/p).

E na contrapartida que é crua em sua fala, sensibiliza não apenas a sua criança interior, mas consegue abrir os olhos de muitas pessoas mais, a partir de reflexões que são muito pregadas, como a busca do conhecimento, e como ele impacta sua vida.

- Conhecimento é o caminho para a cura de todas as coisas que nos afligem. Você sempre vai saber achar beleza em gestos muito mínimos, todas as coisas pequeninas serão imensas, mas você vai saber atravessar (Gomes, 2024, s/p).

Alexandra em sua carta do orgulho gago enviada a Ana do vale, finaliza dizendo, “-Hoje em dia, a gagueira é mais um lembrete de como a riqueza da sociedade se encontra em sua própria diversidade.” – Aaaalexandra Martins (2024, s/p).

A fala de Alexandra mais uma vez celebra a diversidade, de corpos de visões de mundo e sai de uma criança que se calava para não gaguejar para uma pessoa que carrega a bandeira do orgulho gago. “A deficiência revela a construção social da normalidade corporal e a sua exclusão, ao mesmo tempo em que pode ser fonte de crítica e resistência política” (Rosemarie Garland-Thomson (1996) apud Do vale, 2025 p.68).

Referências

BUTLER, Judith. **Corpos que Importam**: os limites discursivos do “sexo”. 1. ed. São Paulo: Crocodilo, 2019.

CARVALHO, Ana Cândida [2024]. Carta a criança interior. In: COSTA, Robson Xavier da; DO cVALE, Ana e ANDRADE, Lethicia. **Expo Águas Profundas Não São Claras**. Disponível em: <https://www.artsteps.com/view/652ec49e6fb746ca5ad940be>. Acesso em: 28 de outubro de 2025.

COSTA, Robson Xavier da; DO VALE, Ana e ANDRADE, Lethicia. **Expo Águas Profundas Não São Claras**. Disponível em: <https://www.artsteps.com/view/652ec49e6fb746ca5ad940be>. Acesso em: 28 de outubro de 2025.

DOIA, Noberta. [2024]. Carta a criança interior. In: COSTA, Robson Xavier da; DO cVALE, Ana e ANDRADE, Lethicia. **Expo Águas Profundas Não São Claras**. Disponível em: <https://www.artsteps.com/view/652ec49e6fb746ca5ad940be>. Acesso em: 28 de outubro de 2025.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. Disciplina. In: FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 38 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. P. 131-162.

GODOY, Luciana Bertini. Uma carta...um espaço entre dois. In: **PePsic**: Periódicos de Psicologia. São Paulo SP: PePsic, vol.33 no.50 São Paulo jul. 2010. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062010000100006. Acesso em: 23 outubro 2025.

GOMES, Ana Gabriela do Vale. **Toda fronteira é uma ficção**. 2025. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2025.

GOMES, Ana do Vale [2024]. Carta a criança interior. In: COSTA, Robson Xavier da; DO VALE, Ana e ANDRADE, Lethicia. **Expo Águas Profundas Não São Claras**. Disponível em: <https://www.artsteps.com/view/652ec49e6fb746ca5ad940be>. Acesso em: 28 de outubro de 2025.

OLIVEIRA, Lonelas/Lohanna. [2024]. Carta a criança interior. In: COSTA, Robson Xavier da; DO VALE, Ana e ANDRADE, Lethicia. **Expo Águas Profundas Não São Claras**. Disponível em: <https://www.artsteps.com/view/652ec49e6fb746ca5ad940be>. Acesso em: 28 de outubro de 2025.

MABI. [2024]. Carta a criança interior. In: COSTA, Robson Xavier da; DO VALE, Ana e ANDRADE, Lethicia. **Expo Águas Profundas Não São Claras**. Disponível em: <https://www.artsteps.com/view/652ec49e6fb746ca5ad940be>. Acesso em: 28 de outubro de 2025.

MARTINS, Aaalexandra. [2024]. Carta a criança interior. In: COSTA, Robson Xavier da; DO VALE, Ana e ANDRADE, Lethicia. **Expo Águas Profundas Não São Claras**. Disponível em: <https://www.artsteps.com/view/652ec49e6fb746ca5ad940be>. Acesso em: 28 de outubro de 2025.

MORAES, Marcos José Santos de. **Residência artística**: ambientes de formação, criação e difusão. 2009, Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

PELBERT, Peter Pal. **Vida Capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011.

ROSA, Priscila [2024]. Carta a criança interior. In: COSTA, Robson Xavier da; DO VALE, Ana e ANDRADE, Lethicia. **Expo Águas Profundas Não São Claras**. Disponível em: <https://www.artsteps.com/view/652ec49e6fb746ca5ad940be>. Acesso em: 28 de outubro de 2025.

RUPP, Bettina. **Residências em arte contemporânea**: espaço, tempo e interlocução. 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre – RS: Editora Universidade da UFRGS, 2002, p. 125-140.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. In: **Revista Porto Arte**, nº 7, Vol. 13, abril 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Porto-Arte/article/view/27713>. Acesso em: 16 maio 2024.

SAULUS, Pricila. [2024]. Carta a criança interior. In: COSTA, Robson Xavier da; DO VALE, Ana e ANDRADE, Lethicia. **Expo Águas Profundas Não São Claras**. Disponível em: <https://www.artsteps.com/view/652ec49e6fb746ca5ad940be>. Acesso em: 28 de outubro de 2025.

TEIXEIRA, A. C. B. Deficiência em cena: o corpo deficiente entre criações e subversões. In: **Anais do CONGRESSO DA ABRACE**, 6., 2010, São Paulo: ABRACE, 2010. **v. 11, n. 1, p. 1-6**. Disponível em: <https://portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Ana%20Carolina%20Bezerra%20Teixeira.pdf>. Acesso em: 13 out. 2025.



Nervo Crítico e as (im)possibilidades da crítica de arte na contemporaneidade



Bruna Wulff Fetter
PPGAV/UFRGS
brunafetter@gmail.com

RESUMO:

Argan afirma que “a crítica é um tentáculo com o qual a arte tenta se agarrar à sociedade”. Assim, cabe o questionamento sobre como se manifestam tais tentáculos contemporaneamente. Se os compreendermos como os meios onde ocorrem os debates, devemos considerar a relevância das inovações tecnológicas e do contexto social e político pautado por polaridades e disputas ideológicas. Ou seja, refletir sobre como a crise dos veículos tradicionais de comunicação, atravessada pela ascensão das mídias digitais, reverbera no estabelecimento de uma esfera pública. Isso, somado à fragmentação das fontes enunciadoras, gera também uma crise da autoridade discursiva, que impacta nas possibilidades de aprofundamento das discussões. Já se entendermos os tentáculos como os formatos utilizados pela crítica de arte, as dificuldades desse agarrar-se adquirem maior complexidade. Com tais questões no horizonte, em 2023 foi criado o Nervo Crítico, projeto de extensão universitária vinculado

à disciplina História da Crítica de Arte, do Bacharelado em História da Arte da UFRGS. O projeto se materializa em duas plataformas online: um site (<https://www.ufrgs.br/nervocritico/>) e seu perfil de Instagram (@nervocritico). Por meio da leitura, discussão, escrita de textos e crítica interna (o exercício metacrítico), o projeto busca agarrar-se à sociedade por meio da criação de um laboratório de crítica de arte pautado na coletividade, reverberando uma produção qualificada e relevante de textos sobre arte. Nesse sentido, a ocupação do ambiente digital na disseminação dessa produção é entendida como campo fértil para novas proposições ao exercício de democratização do acesso à arte, bem como para expansão e formação de novos públicos. Por meio de produção crítica continuada, o projeto vem adquirindo - ao longo de seus dois anos de criação e mais de 90 textos publicados - notoriedade enquanto espaço público de reflexão e divulgação artística.

PALAVRAS-CHAVE:

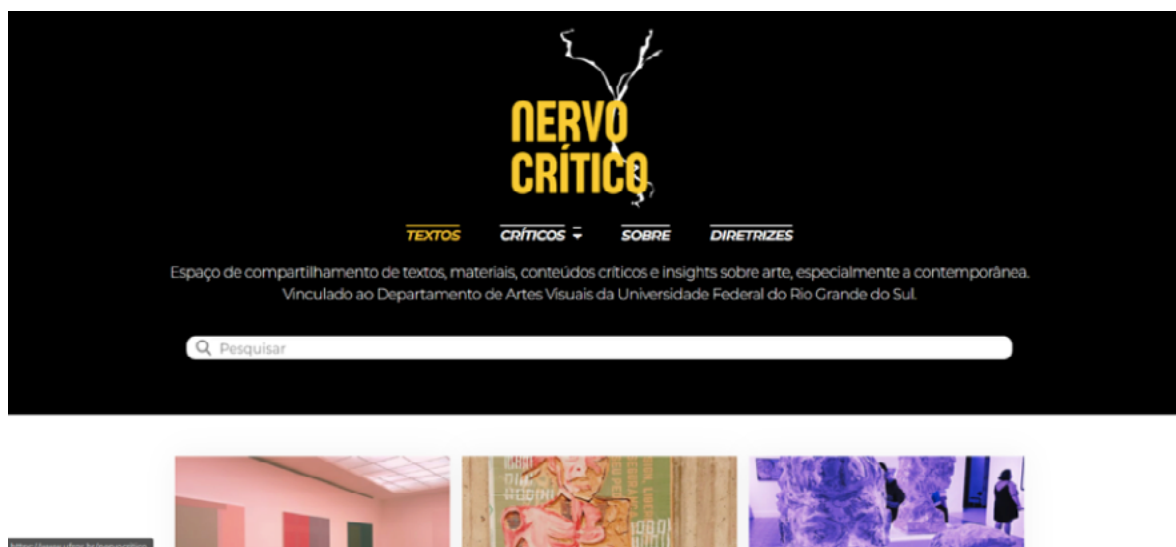
Nervo Crítico; Crítica de arte; Mídias digitais; Extensão Universitária; Estratégias discursivas.



Argan afirma que "a crítica é um tentáculo com o qual a arte tenta se agarrar à sociedade" (1988, p. 129). A partir de tal alegação, cabe o questionamento sobre como se manifestam tais tentáculos contemporaneamente. Se os compreendermos como os meios onde ocorrem os debates, não podemos desconsiderar a relevância das inovações tecnológicas e do contexto social e político pautado por polaridades e disputas ideológicas. Ou seja, cabe refletir sobre como a crise das mídias e dos veículos tradicionais de comunicação, atravessada pela ascensão das mídias digitais, reverbera no estabelecimento de uma esfera pública, locus do debate crítico. Isso, somado à fragmentação das fontes enunciativas, gera também uma crise da autoridade discursiva, na qual a análise de especialistas comumente é igualada a uma opinião não informada e polêmica, que impacta nas possibilidades de aprofundamento das discussões. Já, se entendermos os tentáculos também como os formatos utilizados pela crítica de arte, as dificuldades desse agarrar-se adquirem maior complexidade.

Com tais questões no horizonte, em 2023 foi criado o Nervo Crítico, projeto de extensão universitária vinculado à disciplina História da Crítica de Arte, do Bacharelado em História da Arte da UFRGS (Figura 1). Mas por que então falar do Nervo Crítico a partir das impossibilidades e possibilidades da crítica de arte hoje?

Figura 1: Site do Nervo Crítico.



Fonte: www.ufrgs.br/nervocritico

Notem que parto da impossibilidade antes da possibilidade. Se evocarmos pesquisadores que estão olhando para a crítica, seus lugares e papéis, podemos mencionar a hipótese de James Elkins (2003) de que hoje, no atual modo de circulação de informação, teríamos talvez mais textos de crítica escritos do que leitores efetivos. Ele faz essa provocação apontando para sete possíveis formatos de crítica de arte na contemporaneidade, nenhum deles sendo o texto crítico convencional publicado na grande mídia impressa.

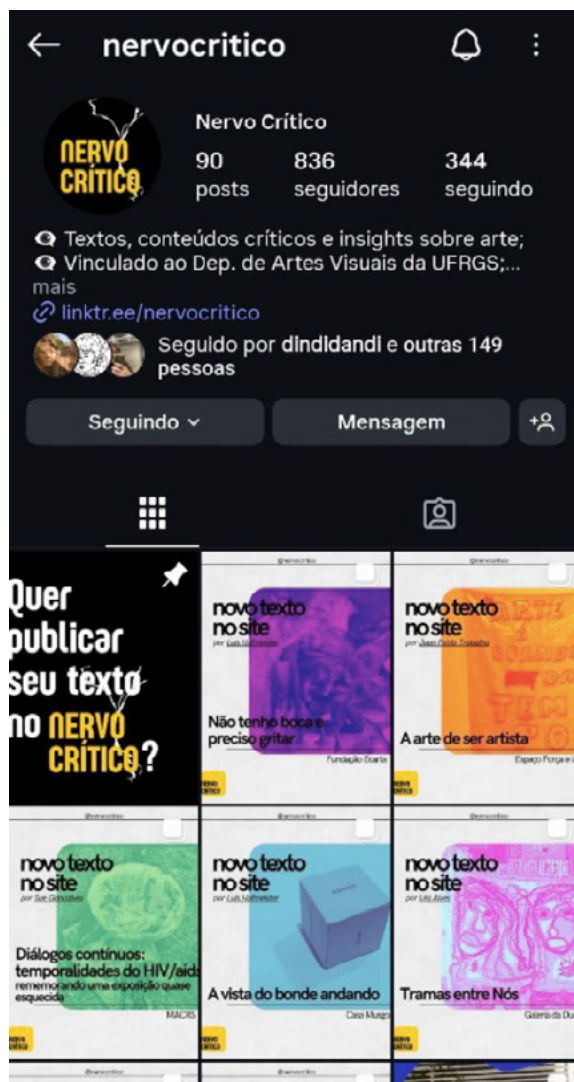
O autor indica desde o tratado acadêmico, passando pela crítica cultural (mix de referências), flertando com o ensaio filosófico, esbarrando na crítica de arte descritiva (mais usual – entusiasta, mas não judicativa), mencionando a crítica de arte poética (literária, mais focada no formato da escrita do que na reflexão crítica), até chegar no texto ou ensaio para catálogo ou folder de exposição. Este, segundo Elkins, poderia ser o texto curatorial em si ou não. Sua particularidade seria a de ser comissionado pelas instituições e mesmo galerias que realizam a exposição. Ou seja, justamente carecendo de afastamento crítico em sua reflexão.

Elkins percorre essas possibilidades para, de forma retórica, perguntar: **O que, afinal, está acontecendo com a crítica de arte?**

Parto deste questionamento para apresentar o objeto deste texto. Como mencionado, o Nervo Crítico é um projeto de extensão vinculado à disciplina História da Crítica de Arte, obrigatória de quinta etapa do Bacharelado em História da Arte da UFRGS e se materializa em duas plataformas online: um site (<https://www.ufrgs.br/nervocritico/>) e seu perfil de Instagram (@nervocritico, Figura 2). Criado a partir das mudanças previstas com os processos de curricularização da extensão nas universidades federais, implementadas no curso em 2023, ocupa 25% da carga horária da disciplina de quatro créditos (60 horas/aula), ou seja, cerca de 15 horas. Sendo pensado como um laboratório experimental de crítica de arte, sua vinculação a esta disciplina partiu de atividades que já vinham sendo realizadas junto a alunos em semestres anteriores, mas que ainda não estavam adquirin-

do dimensão pública. Ou seja, a professora responsável observou uma vocação da disciplina para a realização de atividades com interlocução e impactos nas comunidades para além dos muros da universidade e propôs que, com a criação do projeto, o material que já vinha sendo desenvolvido pelos alunos passasse a circular publicamente.

Figura 2: Perfil do Instagram do Nervo Crítico.



Fonte: www.instagram.com/nervocritico

Apesar do Nervo Crítico ter sido criado a partir de uma demanda externa, ele foi prontamente acolhido com entusiasmo pela primeira turma que cursou a disciplina nesta nova configuração, em 2023. O grupo fundador não apenas escreveu e publicou o primeiro conjunto de textos que foi ao ar, como lhe deu corpo: ficou sob sua responsabilidade a escolha do nome, o desenho e definição da sua identidade visual, a criação do seu site e dos perfis nas redes sociais. Importante mencionar que inicialmente o projeto contou, por demanda dos alunos, com um perfil no TikTok e outro no X (na época, ainda era Twitter). A experiência inicial mostrou que precisaríamos tanto de investimento financeiro, como de uma equipe maior para manter o abastecimento de conteúdos em todas essas plataformas¹. Como consequência, as publicações nessas redes sociais foram descontinuadas temporariamente.

¹ A presença nesses outros lugares, ficou evidenciado a partir do laboratório, deveria vir acompanhada de pesquisa aprofundada sobre os perfis de funcionamento dessas redes, bem como experimentação sobre as formas de criar conteúdo para elas.

Após votação, o nome sugerido por Beatriz Martini, amparado na História da Arte local - o coletivo de artistas Nervo Óptico - mas também em um desejo conjunto de firmar um posicionamento público voltado à criticidade, foi escolhido. Assim nasceu o Nervo Crítico². Nas palavras de Martini:

A busca por um nome que fizesse jus ao nosso projeto não foi fácil. Encontrar um que agradasse a todos foi o segundo dos desafios. Queríamos um nome que sugerisse algo experimental, criativo, mas sério, coerente. Em algum momento do processo recordamos a cidade em que vivemos e daqueles que vieram antes de nós. Houve na década de 70 um grupo que, buscando questionar o mercado e o sistema da arte de Porto Alegre e do estado do Rio Grande do Sul, criou um manifesto. Esses artistas seriam chamados de Grupo Nervo Óptico. Questionando a arte moderna, sugeriam que a arte não fosse dirigida pelo mercado, em seu manifesto são enfáticos: "Operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores." (ASP et al., 1976). (MARTINI, 2023, s/p.)³

Esta herança e este compromisso têm guiado muitas de nossas ações e escolhas desde então.

Um oásis no meio do deserto?

Sob a percepção de certo esvaziamento da crítica de arte no sistema da arte local - o que diagnostico como um "deserto crítico" como menção à drástica redução de espaços voltados ao debate e à crítica de arte em nossos veículos de comunicação mais tradicionais -, o Nervo Crítico se apresenta como uma singela alternativa ao instaurar um laboratório de crítica de arte entre nós. Ou, como publicado no editorial intitulado "Oásis", no dia 01 de janeiro de 2024:

E estamos aqui para ocupar um espaço. Um espaço que nos parece esvaziado. Detectamos, perplexos, que um certo deserto crítico tem nos perpassado. Queremos dar nossa contribuição, aportar frescor. Plantar mais sementes, deixar elas tomarem conta. Quem sabe não vira mato, bosque, floresta? Idealmente, crescer a ponto de sermos notados por mais e mais pessoas. Que elas nos escutem, nos leiam, se aproximem da arte. (FETTER, 2024, s/p.)⁴

Assim, Nervo Crítico estruturou-se como um espaço de compartilhamento de textos, materiais, conteúdos críticos e insights sobre arte, especialmente a contemporânea, atuando como ponte, mediação, estabelecendo canais de contato e difusão de conhecimentos e reflexões sobre a produção artística para públicos mais amplos além dos especialistas e das salas universitárias. Um laboratório de experimentação coletiva de formatos e propostas de textos, redes e seus desdobramentos. Por meio da leitura, discussão, escrita e crítica interna (o exercício metacrítico), o grupo tem se colocado publicamente como espaço de produção qualificada e relevante de textos sobre arte.

2 Do nome veio a identidade visual, criada por Caroline Fiabane, e que em grande medida se mantém a mesma desde então.

3 Disponível em: <https://www.ufrgs.br/nervocritico/nervo-critico-o-que/>, acesso em 15/out/2025.

4 Disponível em: <https://www.ufrgs.br/nervocritico/um-oasis/>, acesso em 15/out/2025.

Na força coletiva, viemos construindo uma abertura, uma fresta, que é possibilidade de alçar vôo, mas também espaço de abrigo para o não saber, o tentar, o errar, o aprender e o questionar no processo. Tendo Porto Alegre e o Rio Grande do Sul como base de cobertura dos eventos artísticos, mas já incorporando críticos colaboradores de outras geografias, o projeto se propõe desde seu início a circular para além de sua localidade geográfica imediata por meio da internet. Como nosso sistema neural, ele se ramifica e se espalha por diferentes plataformas digitais com o intuito de se fazer presente nos mais variados e cotidianos canais, ampliando o acesso à arte e aos conhecimentos a ela relacionados.

Nesse sentido, a ocupação do ambiente digital na disseminação dessa produção é entendida como campo fértil para novas proposições ao exercício de democratização do acesso à arte, bem como para a expansão e a formação de novos públicos. O site no qual os textos são publicados e as redes sociais do projeto vêm adquirindo, ao longo de seus dois anos de criação, notoriedade local enquanto espaço público de reflexão e divulgação artística.

Quem faz o Nervo Crítico

Nervo Crítico é muito mais do que um espaço para pensar e escrever sobre arte. Para além dos textos críticos em si, é também sobre uma comunidade que se reuniu com entusiasmo e faz este projeto crescer, ampliar plataformas, buscar novos públicos para seus conteúdos. Desde que foi lançado, gradativamente passou a atuar para além do âmbito da disciplina em si, ou seja, publicando de forma contínua ao longo de todo o ano, extrapolando a relação direta existente com a disciplina e a participação de alunos matriculados. No que concerne ao seu funcionamento, cumpre salientar a existência de três diferentes perfis de participação no desenvolvimento.

Como mencionado, o primeiro grupo é composto pelos alunos da disciplina História da Crítica de Arte. Estes, além de se dedicarem ao estudo da História da Crítica de Arte, em um contexto que atravessa desde meados do século XVIII na Europa, até a contemporaneidade, discutindo pluralismos, pautas identitárias e reverberações da virada decolonial (PAIVA, 2022) em nosso sistema artístico nacional e local, também aprendem sobre estruturas textuais, distintas abordagens discursivas da crítica e suas principais estratégias: descritiva, analítica e interpretativa (GUASCH, 2003). A prática crítica, sob uma perspectiva objetiva, fundamenta discussões e aborda questões históricas inerentes ao processo. Adicionalmente, os alunos são incentivados a desenvolver uma linguagem subjetiva e pessoal. A redação de um texto ao longo do semestre, embasado nas discussões e no acompanhamento do grupo, é parte integrante do processo avaliativo da disciplina, sendo, portanto, obrigatória.

O segundo perfil é constituído por críticos participantes que asseguram a continuidade do projeto (Figura 3). De modo geral são ex-alunos da disciplina que demonstraram grande apreço pelo processo e se engajaram, manifestando interesse na escrita como forma de expressão. Sua participação se estende além da obrigatoriedade do texto da disciplina, mantendo-se envolvidos na produção, na criação de conteúdo e na participação das discussões sobre crítica. A persistência do projeto como método e prática é impulsionada por essa coletividade. Sua continuidade não foi uma iniciativa individual; partiu do desejo dos ex-alunos de mantê-lo em funcionamento ao longo do ano. Atual-

mente contamos com sete críticos permanentes⁵ que atuam de forma voluntária, publicando textos regularmente.

Figura 3: Registro do evento “Atiçando os nervos”. Da esquerda para a direita: Sue Gonçalves, Bruno Novadvorski, Isadora Muller, Juan Pablo Trabalha, Giovanni Ramos, Pietra D’Avila, Luís Hofmeister, Bruna Fetter e Raphael Costa.

Disponível em: www.instagram.com/nervocritico. acesso em 15/out/2025.



O terceiro grupo é o mais recente e surgiu a partir da manifestação de interesse de ex-alunos, ou mesmo de pessoas que nunca participaram da disciplina mas que tiveram contato com o projeto, em escrever pontualmente sobre exposições ou obras de arte. Diante desse interesse e da procura pelo Nervo Crítico como espaço de acolhimento para essas manifestações, o grupo, após discussão, estabeleceu diretrizes gerais para a redação dos textos, disponíveis no site⁶. Estes, após submissão, são avaliados pelo grupo, recebem pareceres e, após ocasionais ajustes, são publicados, configurando a participação de colaboradores eventuais. A possibilidade deste tipo de colaboração abriu espaço para aqueles que, apesar do desejo pela escrita, não tinham interesse ou disponibilidade de envolvimento com o funcionamento interno do projeto (publicações, posts, encontros do grupo para debate de textos, dentre outros).

Complementarmente, ressalto que minha atuação como coordenadora restringe-se à escrita de editoriais que, de tempos em tempos, marcam temporadas do projeto. Minha produção crítica é destinada a outros espaços, pois compreendo o Nervo Crítico como um espaço de protagonismo dos alunos. Minhas responsabilidades envolvem a coordenação, o estabelecimento de vínculos institucionais, a revisão de textos e a proposição de ideias, além de estimular a participação dos alunos.

5 Considero importante incluir a lista de todos os membros atuais da equipe, expressando os agradecimentos pela colaboração: Bruno Novadvorski, Gabriela Bertoldi, Isadora Muller, Juan Pablo Trabalha, Luís Hofmeister, Raphael Costa e Sue Gonçalves.

6 Disponível em: <https://www.ufrgs.br/nervocritico/nervo-critico-diretrizes-para-envio-de-textos/>.

Envolvimento e autonomia

A respeito da metodologia de trabalho do grupo e dos critérios de escolha dos temas, cada crítico colaborador do Nervo Crítico possui total liberdade para selecionar o objeto ou tema que deseja abordar. Em outras palavras, cada indivíduo escreve sobre aquilo que considera relevante. Com frequência, o foco não recai sobre as instituições consideradas consolidadas, o que vem se mostrando interessante. Dessa forma, a atenção não se direciona àquilo que, a princípio, poderia ser considerado - a partir de um olhar externo - como "mais relevante". Os críticos indicam o que lhes desperta o desejo. Como consequência, os textos produzidos frequentemente abordam projetos que ocorrem em espaços independentes, que se desenvolvem em áreas menos visíveis, ou ainda sobre o trabalho de jovens artistas, muitas vezes ainda não amplamente reconhecidos. Essa característica é relevante, pois permite direcionar o olhar a uma parte do sistema artístico que pode ser considerada como uma "matéria escura" (SHOLETTE, 2013), ainda pouco explorada. O Nervo Crítico busca se debruçar sobre esse lugar.

Além disso, é importante ressaltar que, na metodologia, para além da liberdade e autonomia na escolha do tema, alguns elementos são essenciais. Os textos devem apresentar, em certa medida, um caráter descritivo, com atenção e precisão na apresentação de dados sobre a exposição ou artista objeto da crítica. Devem incluir informações biográficas (bios) e dados sobre os artistas, especialmente os jovens, e os curadores. A descrição da exposição deve ser clara, e as legendas das imagens devem ser elaboradas com cuidado, mesmo que a qualidade das fotografias não seja profissional, pois, em geral, são produzidas pelos próprios escritores com câmeras de celular. Acreditamos que esse cuidado é fundamental, pois esses textos publicados adquirem, com o tempo, um valor de documento histórico (ELKINS, 2017), tornando-se um registro do que ocorreu nas cidades em determinado momento. Esses textos estarão disponíveis para consulta futura, servindo como fontes de pesquisa sobre o cenário artístico de Porto Alegre, e de outras cidades, e sobre o início da trajetória de certos artistas.

Além da autonomia na escolha temática e da especificação de trechos descritivos, que auxiliam o público na compreensão da exposição e das reflexões propostas, há um incentivo constante à análise crítica, com base em diferentes abordagens. Essa análise pode se fundamentar em conhecimentos de história da arte, outras áreas do conhecimento, como psicanálise, arquitetura, filosofia, e etc, bem como cultura pop ou na experiência individual do crítico com a obra ou exposição.

A metodologia do projeto prevê que todos os textos publicados sejam lidos e comentados por, no mínimo, dois membros do grupo. Essa dinâmica incentiva cada participante a assumir o papel de editor, contribuindo para aprimorar a qualidade do material produzido. O processo culmina na revisão final, realizada pela coordenação do projeto. Esse diálogo, que ultrapassa a mera escrita, envolve o olhar crítico dos colegas. Isso, além de aprimorar o material publicado, estimula o desenvolvimento da capacidade de autoavaliação dos autores. Ao se colocarem no lugar do leitor crítico, os membros do grupo aprimoram sua própria escrita, identificando e corrigindo possíveis falhas. Considero relevante destacar a crescente qualidade dos textos produzidos, especialmente pela equipe que atua continuamente.

Tentáculos: vontades, disposições, persistências, esforços, entusiasmos

Em relação às diferentes manifestações do Nervo Crítico, percebemos sua atuação em diversas frentes. A primeira e mais imediata são os próprios textos. A segunda é a presença nas redes sociais, com divulgação das exposições e utilização dos textos como ferramenta de mediação e orientação para os públicos. Adicionalmente, iniciamos um programa de acompanhamento crítico de jovens artistas locais, no qual os críticos encontram-se com artistas em formação⁷, no ateliê, para conversas e debates regulares sobre suas produções. Acredito que o acompanhamento crítico oferece aos críticos a oportunidade de escrever não apenas sobre eventos e exposições, mas também sobre a produção artística em seus diferentes estágios, diretamente nos ateliês, sem a necessidade de um evento específico, permitindo uma análise mais aprofundada do processo criativo dos artistas. Essa iniciativa já demonstra resultados, com projetos editoriais e parcerias curatoriais em andamento, fomentando a interação entre artistas, críticos e curadores.

Observamos também, como consequência da atuação no Nervo Crítico, o interesse pelo desenvolvimento de pesquisas acadêmicas na área da crítica de arte, com membros atuais e antigos do grupo ingressando em programas de mestrado e doutorado, tendo a crítica de arte como o foco de suas pesquisas.

Acredito que um aspecto fundamental deste projeto, relacionado à sua estrutura interna, reside na prática da metacrítica. Essa prática se concretiza através de encontros internos e regulares, dedicados à análise e discussão de textos críticos. Para tanto, o grupo acompanha publicações na imprensa nacional e internacional, além de sites e blogs especializados em crítica de arte. São também lidos textos curatoriais de exposições relevantes, buscando acompanhar as reflexões contemporâneas sobre as perspectivas da crítica de arte.

Compreendemos que o projeto tem se feito relevante em três frentes principais: 1) contribuindo na formação e profissionalização de nossos alunos para atuar no mercado de trabalho, partilhando conhecimento e conferindo experiência real de atuação na área da crítica de arte; 2) no impacto que os textos publicados têm tido no sistema local da arte, especialmente nas carreiras de jovens artistas, para quem, na maioria das vezes, é o primeiro texto escrito sobre seu trabalho e 3) no alcance na disseminação de conhecimento sobre Artes Visuais para públicos que extrapolam a universidade. Apesar de, a princípio, este grupo parecer tão amplo e genérico quanto as possibilidades de circulação definidas por redes sociais, como o Instagram, é perceptível que os textos têm atingido, para além dos nossos alunos e artistas diretamente envolvidos, seus familiares, amigos e redes de afetos próximas, extrapolando a "bolha" dos especialistas, naturalmente interessados nesse tipo de leitura.

Podemos citar por exemplo que, entre 21/12/24 e 20/03/25, tivemos 9.883 visualizações em nosso Instagram, sendo 59,9% de seguidores da conta, e 40,1% de não seguidores. Dessas visualizações, 84,5% foram nas postagens, e 15,5% nos stories. Entre 29/07 e 29/10/2025 podemos apontar que o perfil do Instagram possui 890 seguidores, com

⁷ Esse acompanhamento crítico vem sendo realizado principalmente a partir da iniciativa de Sue Gonçalves a partir de uma parceria estabelecida com o Projeto de Extensão Histórias e Práticas Artísticas, também do Departamento de Artes Visuais, coordenado pela professora Lillian Maus.

uma média de 250 visitas mensais. Cerca de 650 pessoas são alcançadas por nossos posts de divulgação de textos, sendo que cada post dispara em média 60 interações entre comentários, likes e compartilhamentos⁸. Apesar de uma amostragem limitada, ela já nos fornece indícios do alcance social, ainda que singelo e incipiente, bem como da relevância e impactos do projeto em nossa sociedade.

É importante mencionar a realização de eventos. Em março de 2025 promovemos, no Instituto Cultural Remanso, em Porto Alegre, o evento "Diálogos abertos / miradas críticas", com a presença das professoras Fabricia Jordão (UFPR), Juliana Gontijo (UERJ) e Bruna Fetter (UFRGS). Além de promover o debate e a troca entre pesquisadoras, curadoras e críticas de diferentes estados e instituições do país, o evento discutiu sobre três diferentes instâncias do sistema contemporâneo da arte (a curadoria, os projetos de residência artística e a crítica) em uma mesa-redonda sobre processos de institucionalização da arte contemporânea.

A gradual consolidação de experimentações e propostas, tal qual de seu formato e corpo operacional, geram, no momento atual do projeto, a necessidade de novos desdobramentos. Um deles, entendendo a memória como elemento indispensável à produção crítica, é a criação de e-books que compilam anualmente os textos do projeto. Construir uma visão panorâmica do projeto e de suas fases é condição que resguarda a capacidade de reinvenção do grupo e de suas prerrogativas.

Atiçando os nervos

O lançamento do primeiro e-book, em celebração ao aniversário de dois anos do projeto, aconteceu no dia 09 de outubro, no auditório da Casa de Cultura Mario Quintana em Porto Alegre, importante equipamento cultural público do estado do Rio Grande do Sul, selando algumas das parcerias que o projeto vem realizando. A publicação contém 20 textos publicados no ano de 2023.

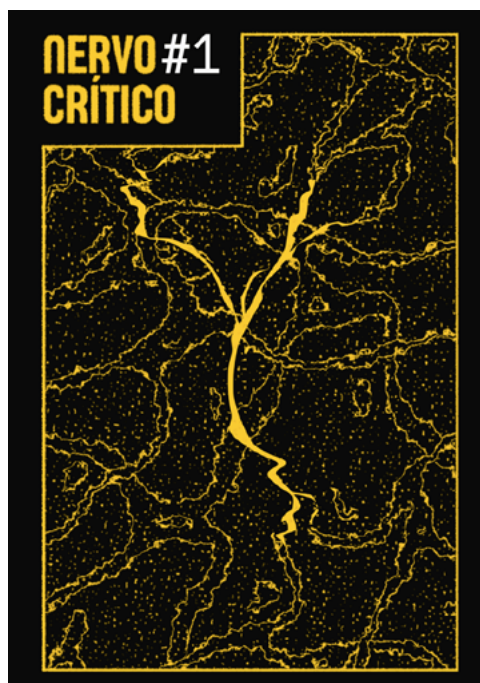


Figura 4: Capa do e-book **Nervo crítico # 1 : laboratório de crítica de arte.**
Disponível em: <https://www.ufrgs.br/nervocritico/publicacoes/>, acesso em 15/out/2025.

Já temos previsão de lançamento do segundo ebook para março de 2026. Este deverá compreender os textos publicados no site ao longo de 2024, totalizando dois editoriais e 38 artigos, ensaios, entrevistas e cartas, dentre os formatos utilizados. Cabe destacar que, apesar do projeto ter ficado três meses sem postagens em função da enchente de maio de 2024, o e-book deste ano deverá contar com cerca de 36 textos, já incluindo reflexões publicadas pelos críticos permanentes do grupo. A partir disso, as publicações deverão se tornar anuais, sendo disponibilizados gratuitamente no site do Nervo Crítico e no Lume / UFRGS. O objetivo é ampliar a circulação desses textos, bem como possibilitar aos críticos contabilizar esses textos em sua produção acadêmica.

Para a realização deste material o projeto foi contemplado com um bolsista de extensão PROEXT/UFRGS, que passa a ter como função a diagramação do material em formato livro e a manutenção das atividades gerais do projeto de extensão: organizar a pauta e distribuição dos textos, cobrar prazos dos envolvidos, ler e comentar os textos a serem publicados, publicar os textos no site, fazer as postagens no Instagram, gerenciar a conta do projeto nesta rede social. Este gerenciamento do site e do projeto nas redes sociais é fundamental para a circulação dos textos, pois são nessas plataformas digitais que se dá a efetiva contribuição do Nervo Crítico junto às comunidades, num processo de formação e ampliação de públicos para as Artes Visuais. É tarefa do bolsista, além das postagens, interagir com os públicos, tirar dúvidas, repostar posts feitos por autores, artistas e públicos em geral.

Complementar ao lançamento do e-book, o Nervo Crítico organizou uma roda de conversa pública para discutir sobre crítica de arte na contemporaneidade, intitulada "Atiçando os nervos". Entre os tópicos abordados estavam a relação da crítica com a curadoria; o acompanhamento da pesquisa e produção poética de artistas; a situação da crítica hoje; bem como as relações do estudo da crítica com a história da arte.

Figura 5: Card do evento "Atiçando os nervos", publicado no Instagram do projeto.

Fonte: www.instagram.com/nervocritico



Perspectivas críticas

Na medida em que o projeto aprofunda suas contribuições e amplia suas pretensões, a abertura para novas conexões e trocas torna-se fator essencial para garantir a sua relevância e longevidade enquanto ação coletiva.

Fiz questão de apresentar o projeto em detalhes neste texto porque me parece que ele pode, sim, apesar das limitações intrínsecas ao projeto de extensão universitária, nos ajudar a repensar algumas certezas e a buscar respostas para perguntas como: **ainda é possível escrever e debater criticamente sobre arte hoje? Se sim, onde? Quais os formatos possíveis? Qual seu alcance e impacto na sociedade e no campo artístico?**

Ser parte do Nervo Crítico e escrever este texto sobre ele me fez refletir não apenas sobre sua recente atuação e ainda singelas reverberações, mas também, principalmente, sobre as possibilidades artísticas contemporâneas, suas qualidades estéticas, suas formas, que lançam palavras, conceitos, que geram (ou deveriam gerar) todo um vocabulário próprio. Daí que pergunto: **qual vocabulário crítico - em conteúdo e forma - estamos, enquanto sociedade, construindo e privilegiando hoje?** Que palavras e abordagens estamos escolhendo para nos relacionar com a arte? Onde e como ele está circulando? Estamos criando, imaginando outras formas de nos relacionar com arte ou apenas reproduzindo antigas formas, baseadas em critérios que já não fazem sentido?

Não temos respostas. Temos propostas. Retomando Argan e a crítica de arte como tentáculo que se agarra à sociedade, gosto de pensar que o Nervo Crítico está encontrando seu caminho, se agarrando (à vácuo) ao nosso contexto escorregadio. Para finalizar, trago outra frase de Argan que diz assim: "crítica de arte é mais perspectiva do que retrospectiva". A isso nos agarramos.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica d'Arte**. Lisboa: Editora Estampa, 1988.

ELKINS, James. **What happened to art criticism?** Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

ELKINS, James. La crítica de arte, una definición. In: **infoлио**, ISSN 2255-4564, 09/2017.

FETTER, Bruna. Um oásis. In: **Nervo Crítico**, 01/jan/2024. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/nervocritico/um-oasis/>, acesso em 15/out/2025.

FROST, Charlotte. The Early History of Online Art Criticism. In: **LEONARDO**, Vol. 52, No. 1, pp. 37-43, 2019.

GUASCH, Anna Maria. Las estrategias de la crítica. In: **La crítica de arte. Historia, teoría y praxis**. Barcelona : Ediciones del Serbal, 2003, pp. 211-245.

MARTINI, Beatriz. Nervo Crítico, o quê? In: **Nervo crítico # 1** : laboratório de crítica de arte / Bruna Fetter (org.) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2025. 101 p. VII. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/nervocritico/publicacoes/>, acesso em 15/out/2025.

NERVO CRITICO. Disponível em: [ufrgs.br/nervocritico](https://www.ufrgs.br/nervocritico), acesso em 15 de outubro de 2025.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru: Mireveja, 2022.

SHOLETTE, Gregory. Materia oscura: Arte activista y la esfera pública de oposición. aÍ fundación editorial archivos del Índice, 2015.

TEDDER, Geraldine. You Are Probably Completely Oblivious That This Text Actually Is About You. In: **Brand new life**, 30/mai/2020. Disponível em: <https://brand-new-life.org/b-n-l/you-are-probably-completely-oblivious-that-this-text-actually-is-about-you/>, acesso em 15/out/2025.



O Paradoxo da Autonomia: Arte, Poder e Limites no Sistema de Arte



Cássia Pérez da Silva

Pesquisadora e doutora pela Universidade de
São Paulo

cassiapzsilva@gmail.com

RESUMO:

A arte, frequentemente celebrada como território livre e autônomo, nasce e se desenvolve em meio a engrenagens que também a controlam. A noção de autonomia artística, historicamente associada à liberdade criativa e à independência frente a interesses externos, mostra-se, na prática, atravessada por complexas relações de poder, mercado e institucionalidade. Este artigo investiga como o sistema da arte, entendido como a rede formada por museus, galerias, políticas culturais, mercado, curadoria e crítica, atua de modo ambivalente, ao mesmo tempo possibilitando e restringindo a criação e a circulação das obras. Ancorado em referenciais teóricos, o estudo analisa de que forma as dinâmicas institucionais, os formatos expositivos e os discursos curatoriais influenciam a produção de sentidos, delimitam margens de experimentação e moldam a recepção da arte contemporânea. Argumenta-se que a chamada "autonomia" não constitui um dado absoluto, mas sim uma construção histórica e relacional, permanentemente negociada em um campo de forças onde liberdade e limitação se apresentam de forma indissociável. Ao compreender a arte como prática inserida em redes institucionais e discursivas, a reflexão busca problematizar o ideal moderno de independência artística e destacar as tensões que emergem entre a potência criadora e as condições de visibilidade impostas pelo próprio sistema que a sustenta.

PALAVRAS-CHAVE:

Autonomia da Arte; Sistema da Arte; Curadoria; Instituições Artísticas.



Tradicionalmente associada à liberdade criativa e à independência frente a interesses externos, a noção de autonomia revela-se uma construção histórica profundamente ambivalente. Este artigo procura investigar as complexas dinâmicas que perpassam o sistema da arte contemporânea, analisando como a suposta autonomia artística é constantemente negociada, contestada e reconfigurada através das práticas institucionais, curatoriais e discursivas que constituem o campo artístico. A hipótese central que orienta esta reflexão é a de que a autonomia não constitui um atributo essencial ou uma condição pré-estabelecida da arte, mas sim um efeito relacional produzido na interface entre a criação artística e as estruturas que a viabilizam, legitimam e circulam. Para desenvolver este argumento, o texto estrutura-se em três eixos principais: primeiro, uma análise genealógica do conceito de autonomia, desde suas formulações filosóficas fundadoras até suas críticas contemporâneas; segundo, uma investigação sobre o papel da curadoria como prática central na mediação entre produção artística e sistema institucional; e terceiro, uma reflexão sobre os limites e possibilidades críticas que caracterizam o funcionamento das instituições artísticas na atualidade.

A construção histórica da autonomia

A compreensão da autonomia artística como construção histórica requer um retorno às suas formulações filosóficas fundadoras, onde se estabelecem os alicerces conceituais que orientam seu desenvolvimento posterior. Immanuel Kant, em sua "Crítica da Faculdade do Juízo" (1790), oferece a primeira sistematização filosófica da ideia de autonomia estética ao definir o juízo de gosto como "desinteressado". Para Kant (1790), a experiência do belo caracteriza-se por uma satisfação independente de qualquer interesse prático ou conceitual, estabelecendo assim a especificidade do domínio estético em relação às esferas moral e cognitiva. Contudo, a noção de "desinteresse" vai além de uma simples separação uma vez que cria uma verdadeira *purificação* da experiência estética. Ao suspender a pergunta "para que serve?" e "o que significa?", Kant isola o fenômeno estético, focando exclusivamente na relação livre e harmoniosa entre a imaginação e

o entendimento do sujeito. Este “livre jogo das faculdades”, como ele o denomina, é o cerne da autonomia, entendendo que a arte não serve a um fim externo, mas seu valor reside na própria experiência subjetiva e universalizável que provoca. Esta concepção do juízo estético como autônomo em relação a outras faculdades do espírito constituiria o fundamento filosófico para a noção de que a arte obedece a uma lógica própria. O desdobramento mais relevante dessa ideia, que ecoaria ao longo dos séculos XIX e XX, é a “finalidade sem fim” (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*). A obra de arte se apresenta como se tivesse uma finalidade interna, uma coerência e uma organização proposital, mas sem estar subordinada a um objetivo ou conceito determinável externamente. Foi esse princípio kantiano que, posteriormente, armou teóricos e artistas com a justificativa filosófica para defender a *l'art pour l'art* (arte pela arte), consolidando a ideia de um campo artístico autorregulado, onde o valor de uma obra é julgado por critérios imanentes à própria tradição e prática artística, e não por sua utilidade social, moral ou política.

Friedrich Schiller (1976), radicaliza e desloca a perspectiva kantiana ao atribuir à arte uma função emancipatória central no processo de formação humana (*Bildung*). Enquanto Kant estabeleceu a autonomia do juízo estético, Schiller preocupa-se com a autonomia do ser humano em sua totalidade. Para isso, ele desenvolve a antropologia filosófica dos impulsos: o “impulso sensível” (*Stofftrieb*), que nos prende ao mundo material e às necessidades, e o “impulso formal” (*Formtrieb*), que busca a ordem, a lei e a racionalidade. O grande feito de Schiller é identificar na arte a operação de um terceiro termo mediador: o “impulso lúdico” (*Spieltrieb*). Este não é um mero divertimento, mas a atividade humana na qual a sensibilidade e a razão atuam em harmonia, sem a supressão de uma pela outra. Através do jogo com as formas sensíveis, a arte possibilita uma reconciliação entre as dimensões sensível e racional do ser humano, constituindo-se como um espaço privilegiado de exercício da liberdade. É importante notar que, em Schiller, a autonomia da arte adquire uma dimensão social e política ausente em Kant ao proporcionar uma experiência de liberdade formal no reino do “jogo” e da “aparência bela” (*schein*), a arte atua como uma pedagogia da liberdade. O indivíduo que, na experiência estética, vivencia a autodeterminação e a reconciliação interna, torna-se um sujeito moral e político mais apto. Ele internaliza a possibilidade de uma ordem social que não seja imposta pela força bruta (o Estado “dinâmico” de necessidade), mas sim pela livre associação de vontades (o Estado “ético”). Desta forma, a arte não é mais apenas um fim em si mesma, mas um meio indispensável para a formação de cidadãos livres. Esta articulação entre autonomia estética e autonomia política representaria uma inflexão decisiva na concepção moderna da arte, inaugurando a tradição que vê no campo estético não um refúgio do mundo, mas uma possibilidade para a transformação social.

Hegel, em suas “Lições sobre Estética” (1981), introduz uma dimensão histórica e dialética na discussão sobre a autonomia artística. Para Hegel (1981), a arte constitui uma das formas de manifestação do Espírito Absoluto, ao lado da religião e da filosofia, mas sua autonomia é sempre relativa e historicamente determinada pelo estágio de autoconhecimento que o Espírito atinge em uma dada época. Esta relação é materializada em sua tipologia das formas de arte: a arte simbólica (próximo ao Oriente Antigo), onde a ideia é ainda informe e busca uma forma inadequada na matéria; a arte clássica (o ápice da arte, na Grécia Antiga), onde há um equilíbrio perfeito e sensível entre forma e conteúdo, tornando o espiritual visível no corporal; e, finalmente, a arte romântica (a partir do Cristianismo), onde o espírito, tornando-se mais profundo e interior, já não encontra plena satisfação na exterioridade sensível, começando a se voltar para dentro. Cada povo e cada época desenvolvem formas artísticas específicas que

expressam seu momento particular nessa jornada do Espírito em direção à liberdade plena. Diferentemente de Kant e Schiller, Hegel não concebe a autonomia como uma característica trans histórica da arte, mas como uma condição que se transforma qualitativamente ao longo do processo histórico. Mais ainda, para Hegel (1981), a arte moderna (situada no estágio "romântico") tenderia a uma crescente reflexividade que, em seu extremo, ameaçaria sua própria existência como forma privilegiada de manifestação da verdade. Neste ponto, Hegel avança sua tese mais radical e profética do "fim da arte". Isso não significa que as obras deixariam de ser produzidas, mas que a arte perde sua necessidade *histórica absoluta*. Quando o Espírito atinge um nível de autoconsciência superior, acessível de modo mais adequado pela filosofia conceitual, a função de portadora da verdade se desloca da intuição sensível (a arte) para o pensamento puro. A arte, então, torna-se "um coisa do passado" para o Espírito, que a supera dialeticamente. Neste contexto, a autonomia da arte moderna se configura como uma liberdade *reflexiva e problemática* uma vez que ela é livre para investigar a si mesma, suas condições e seus limites, mas justamente por essa autorreflexão excessiva, ela perde sua inocência e sua conexão imediata com o divino e o absoluto, tornando-se, em última instância, um objeto de conhecimento filosófico sobre a própria atividade artística.

O século XIX assiste à consolidação institucional destas concepções filosóficas através do movimento conhecido como *l'art pour l'art*. Defendido por autores como Théophile Gautier que, em seu prefácio ao romance *Mademoiselle de Maupin* (2000), cunhou a metáfora da "inutilidade" da arte como sua mais alta virtude, contrastando-a com a lógica instrumental da sociedade burguesa e, posteriormente, Oscar Wilde para quem "toda arte é perfeitamente inútil" (2021), este movimento afirmava radicalmente a independência da arte em relação a quaisquer finalidades externas, sejam morais, políticas ou utilitárias. A beleza, portanto, deveria ser perseguida como fim em si mesma, sem qualquer consideração por seus efeitos sociais ou consequências práticas. Contudo, essa defesa da autonomia absoluta, embora se apresentasse como uma rejeição ao mundo burguês, era profundamente dialética visto que ao mesmo tempo que a rejeitava, ela era um produto direto da modernidade burguesa. A figura do artista boêmio, desprezando o utilitarismo e o moralismo da sociedade, só fazia sentido em oposição a essa mesma sociedade. Esta defesa da autonomia absoluta da arte encontraria sua materialização institucional na emergência de um sistema artístico relativamente autônomo, composto por museus, academia, galerias e salões que organizavam a produção, circulação e recepção das obras de acordo com critérios específicos e internos ao próprio campo. Segundo a análise do sociólogo Pierre Bourdieu, foi neste momento que se consolidou o "campo artístico" como um microcosmos social com suas próprias leis, hierarquias e lógica de consagração. Neste espaço, o valor de uma obra passava a ser determinado não por seu sucesso comercial ou sua moralidade, mas por seu reconhecimento pelos pares (outros artistas, críticos, curadores) e pela sua adesão a critérios puramente estéticos. Dessa forma, *l'art pour l'art* não foi apenas um lema estético, mas o ato de fundação sociológica da arte moderna, criando as condições para que a arte se auto refletisse e evoluísse segundo uma dinâmica interna, mesmo que, paradoxalmente, essa autoafirmação dependesse da estrutura social e econômica que ela pretendia transcender.

As vanguardas históricas do início do século XX representaram um ponto de virada decisivo nesta concepção moderna da autonomia artística. Movimentos como o dadaísmo, o surrealismo e o construtivismo desafiaram radicalmente a separação entre arte e vida, propondo uma reintegração da prática artística na trama da experiência social

e política cotidiana. Esta crítica às concepções tradicionais de autonomia encontraria sua expressão paradigmática no *ready-made* de Marcel Duchamp. Ao apresentar objetos ordinários como um urinol como obras de arte, Duchamp não apenas questionava as definições essencialistas da arte, mas demonstrava que o estatuto artístico de um objeto depende menos de suas qualidades intrínsecas do que de seu posicionamento dentro de um sistema institucional específico.

Figura 1: Fonte (1917), Marcel Duchamp



Fonte: Fotografia de Alfred Stieglitz.

A reflexão teórica sobre as implicações deste gesto encontraria em Arthur Danto um de seus desenvolvimentos mais influentes. Em seu ensaio "*The Artworld*" (1964), Danto argumenta que o que transforma um objeto comum em obra de arte não são propriedades perceptíveis, mas sim sua inserção em um contexto institucional e discursivo específico: o "mundo da arte". Para Danto (1964), a autonomia da arte manifesta-se precisamente na capacidade deste sistema de conferir estatuto artístico a objetos que desafiam todas as definições tradicionais. Nesta perspectiva, a autonomia não reside na independência da arte em relação à sociedade, mas sim na capacidade do sistema artístico de gerar seus próprios critérios de legitimação e valoração. Em consonância à Danto (1964), temos a teoria de Shapiro (2006, p. 135) referente à artificalização que entende que

A artificação é a transformação da não-arte em arte. A constatação do aumento geral da atividade artística e do dinamismo da produção em ciências sociais que lhe é consagrada nos encoraja a propor a artificação como um novo campo de investigação para a sociologia da arte e da mudança social. (...) A atribuição da nova categoria (arte) é acompanhada por uma transfiguração das pessoas, dos objetos, das representações e da ação. O processo é, ao mesmo tempo, simbólico e prático, discursivo e concreto. Trata-se de requalificar as coisas e enobrecê-las: o objeto torna-se arte; o produtor torna-se artista; a fabricação, criação; os observadores, público etc. As renomeações ligadas à artificação indicam também mudanças concretas, como mudança do conteúdo e da forma de uma atividade, a transformação das qualidades físicas e a reestruturação dos dispositivos organizacionais. Trata-se, pois, de outra coisa, diferente de uma simples legitimação. O conjunto desses processos – materiais e imateriais – conduz o deslocamento da fronteira entre arte e não-arte, bem como à construção de novos mundos sociais, povoados por entidades inéditas, cada vez mais numerosas (Shapiro, 2006, p. 135).

A partir do momento em que é apresentado como uma obra de arte, o objeto ganha uma nova análise da valoração do trabalho ali envolvido e sua participação no sistema de arte e quem a produziu também adquire um novo *status*, o de artista. É um processo importante para entender o funcionamento primário dos sistemas, uma vez que o processo de artificação atribui valores que permeiam os estéticos para atingir os valores simbólicos do que será chamado de obra, da produção crítica subsequente, da circulação desses processos e do consumo. Bulhões (2014, p. 20) afirma que

(...) o que cria magia e o valor 'artístico' dos objetos é a trama de todos os agentes que participam dele e sua crença nas tradições e na estrutura já estabelecida. Os valores se estabelecem nesta rede de relações e nela se constrói também o próprio conceito de 'arte', uma vez que o valor da obra e o valor da própria arte estão intimamente ligados.

A artificação ocorre em meio a essa trama de todos os agentes, adicionando os processos imateriais para poder estabelecer tipos diversos de materialidade como "arte" e seus produtores como artistas, garante títulos e funções para outros agentes do sistema, tal como a importância a ser atribuída para cada um e as relações que irão estabelecer dentro das redes que formam o sistema de arte. Esses entendimentos, quando considerados junto à noção de autonomia, nos permite entender que pode haver uma autonomia externa ao sistema da arte, mas nunca interna.

A teorização de Michel Foucault (2008) sobre o poder oferece ferramentas conceituais particularmente pertinentes para compreender as transformações contemporâneas da autonomia artística. Em sua análise dos dispositivos de poder, Foucault (2008) demonstra como as instituições - incluindo as instituições artísticas - não funcionam primariamente através da repressão, mas sim através da produção de discursos, saberes e subjetividades. Os museus, galerias, escolas de arte e demais instituições do sistema artístico operam como dispositivos que definem o que pode ser dito, visto e pensado como arte em uma determinada formação histórica. Nesta perspectiva, a autonomia da arte não é uma condição natural ou um dado *a priori*, mas sim um efeito produzido por práticas institucionais específicas que delimitam os contornos do possível no campo artístico.

Curadoria, poder e produção de conhecimento

A curadoria contemporânea consolida-se como uma prática discursiva e crítica, que intervém ativamente na recepção e legitimação da arte. O ato de curar envolve escolhas interpretativas que geram sentidos específicos, articulando relações complexas entre artistas, instituições e públicos (O'Neill, 2012). Ao organizar exposições e estabelecer narrativas, o curador constitui regimes de visibilidade, definindo o que será valorizado e lembrado. Sob uma ótica foucaultiana, a curadoria opera como um dispositivo que produz e regula enunciados, determinando a legitimidade de discursos e práticas. As exposições tornam-se arenas onde se inscrevem relações de autoridade e exclusão, manifestando um poder não apenas repressivo, mas sobretudo produtivo, pois define as próprias condições de existência do que é apresentado e aceito como arte.

Boris Groys (2008; 2010) enfatiza que a curadoria participa da construção histórica da arte. A seleção e contextualização de obras não as apresentam meramente, mas as inserem em narrativas que lhes conferem significado e historicidade. Dessa forma, a suposta autonomia da obra revela-se um efeito dessas mediações institucionais e discursivas. Claire Bishop (2012) amplia a reflexão ao analisar a curadoria como uma prática que articula crítica e participação. Ela observa a tensão inerente à atuação curatorial como a possibilidade de promover experiências emancipatórias esbarra na necessidade de operar dentro de normas institucionais e expectativas de público. Estratégias participativas ou imersivas, por exemplo, podem desafiar percepções tradicionais, mas são inevitavelmente moldadas pelos recursos e regulamentos que as viabilizam.

Nesse contexto, o poder curatorial expande-se ao assumir a responsabilidade pela chancela institucional e pelos interesses dos patrocinadores, posicionando-se como um agente central na validação de artistas e temas. A função do curador concentra-se, assim, na concepção de novas leituras e conceitos para as obras, tornando imperiosa a análise dos discursos que produz e dos interesses que os motivam.

Um exemplo dessa complexidade pode ser observado em exposições que envolvam respostas políticas à situações específicas: curadores que desejam questionar normas sociais devem negociar expectativas institucionais, patrocínios e regulamentações legais. Essa negociação constante evidencia que a autonomia artística se exerce dentro de limites, e que o ato curatorial é o espaço onde essas tensões se tornam visíveis. Groys (2010) argumenta que a arte só se torna inteligível quando inserida nos contextos que estabelecem seu valor. Em síntese, a curadoria configura-se como um espaço estratégico onde se articulam criação e mediação. Ao produzir conhecimento, estabelecer regimes de visibilidade e negociar com estruturas institucionais, ela demonstra que a autonomia da arte não é um dado pré-existente, mas uma condição situacional, permanentemente construída através de relações de poder, discurso e legitimação.

Limites institucionais e possibilidades críticas

As instituições constituem locais onde se desenham os contornos da autonomia artística na atualidade. Nelas se revela um campo de forças complexo, onde a tensão entre condicionamentos estruturais e potencial crítico definem as possibilidades reais de exercício da liberdade criativa. Para compreender esta dinâmica, é essencial examinar como estas organizações funcionam simultaneamente como dispositivos de legitimação e como espaços de contestação, numa relação ambivalente que caracteriza o sistema da arte.

A perspectiva foucaultiana oferece uma alternativa para desvendar este duplo movimento. Seguindo as reflexões de Michel Foucault (2008) sobre os dispositivos de poder-saber, as instituições artísticas podem ser compreendidas como mecanismos que não apenas abrigam ou exibem obras, mas que ativamente produzem o que pode ser reconhecido como arte em uma determinada formação histórica. Os museus, através de suas políticas de aquisição, suas estratégias expositivas e seus programas educativos, participam da construção de regimes de visibilidade que determinam quais práticas são consagradas e quais permanecem à margem do reconhecimento institucional. Esta função produtiva do poder institucional manifesta-se na capacidade de estabelecer hierarquias de valor, de definir genealogias artísticas e de moldar os parâmetros de inteligibilidade que orientam a recepção das obras.

Tony Bennett (1995), desenvolve esta análise ao examinar as instituições culturais como "máquinas de reforma cultural" que atuam na produção e regulação de subjetividades. O autor entende que museus e galerias não são espaços neutros de contemplação, são dispositivos que, através da organização do espaço, da disposição dos objetos e da construção de narrativas específicas, participam ativamente na formação de cidadãos conforme determinados ideais civilizatórios. Esta perspectiva permite compreender como as instituições artísticas contemporâneas continuam a exercer funções de governamentalidade, ainda que através de mecanismos mais sutis e menos explicitamente coercitivos do que aqueles característicos das instituições disciplinares clássicas. Estas funções tradicionais das instituições artísticas encontram-se reconfiguradas por lógicas econômicas e políticas que introduzem novas formas de condicionamento. A financeirização da cultura, a crescente dependência de patrocínios corporativos e a subordinação das políticas culturais a objetivos de *marketing* impõem marcos materiais significativos à autonomia programática das instituições. Estas pressões frequentemente resultam na elaboração de estratégias de programação que buscam equilibrar exigências contraditórias: por um lado, a necessidade de afirmar um compromisso com a experimentação artística e a crítica cultural e por outro, a obrigação de atender a indicadores de desempenho quantificáveis, como números de visitantes, impacto midiático e retorno econômico.

Boris Groys (2010), em resposta ao texto de Walter Benjamin "A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica", contribui para esta análise ao examinar como as instituições funcionam como garantias da aura artística em um contexto de proliferação indiscriminada de imagens. Para Groys (2010), longe de ter desaparecido na era da reprodutibilidade técnica, a aura deslocou-se do objeto único para o contexto institucional que o abriga. São as instituições, através de seus protocolos de autenticação, suas estratégias de musealização e seus discursos curatoriais, que conferem à experiência artística contemporânea sua singularidade e densidade histórica. Nesta perspectiva, a dependência da arte em relação às instituições que a consagram não representa necessariamente uma limitação à sua autonomia, mas antes a condição mesma de sua existência como prática social significativa. As bienais e os megaeventos artísticos constituem possibilidades para observar estas dinâmicas em escala ampliada. Estas manifestações concentram de maneira particularmente aguda às contradições do sistema da arte globalizado ao funcionarem simultaneamente como plataformas para a crítica institucional e como instrumentos de *soft power* e gentrificação cultural. A mesma estrutura que viabiliza a apresentação de obras que contestam lógicas neoliberais é frequentemente financiada por corporações e governos que promovem ativamente essas mesmas lógicas.

Face a estes múltiplos condicionamentos, como podem as instituições artísticas manter espaços de autonomia crítica? A resposta parece residir não na busca por uma posição exterior ao sistema, mas no desenvolvimento de práticas institucionais reflexivas que trabalhem criticamente com e sobre seus próprios limites. Muitas organizações culturais têm experimentado com modelos de gestão mais horizontais, com programas que explicitamente problematizam suas condições de produção, e com estratégias de mediação que incentivam leituras contra-hegemônicas de seus acervos e exposições. Desse modo, as instituições artísticas se vêem permanentemente tensionadas por uma dupla injunção: a de funcionar como um aparelho legitimador, inscrito em redes de poder e financiamento que constroem sua autonomia, e, simultaneamente, a de operar como espaços de contestação capaz de abrigarem práticas e pensamentos que subvertem essas mesmas redes. Nesse sentido, a autonomia crítica não precede o conflito, mas emerge dele. É nessa negociação permanente e não em qualquer suposta independência em relação a ele, que se define hoje o campo de possibilidades e o futuro da autonomia artística.

Considerações finais

O percurso desenvolvido ao longo deste artigo permitiu examinar as complexas dinâmicas que constituem o campo de forças onde se negociam permanentemente os termos da autonomia artística na contemporaneidade. Longe de representar um atributo essencial ou uma condição natural da arte, a autonomia revela-se uma construção histórica e relacional, profundamente marcada pelas tensões entre criação artística e as estruturas institucionais que a viabilizam, legitimam e circulam. Esta compreensão nos obriga a abandonar definitivamente a noção utópica do artista como gênio isolado, operando em uma esfera pura de criação desvinculada das contingências materiais e simbólicas de seu tempo. Em seu lugar, emerge a figura do artista como agente situado, que exerce sua liberdade criativa precisamente através do engajamento crítico com as condições que tornam possível sua prática.

A análise genealógica da autonomia demonstrou como este conceito foi sendo reformulado ao longo da modernidade, desde suas formulações filosóficas fundadoras em Kant (1970), Schiller (1976) e Hegel (1981) até suas radicalizações e problematizações nas vanguardas históricas e no pensamento contemporâneo. Este percurso histórico revela uma paradoxal dupla face que quanto mais a arte afirmava sua autonomia em relação a finalidades externas, mais se tornava dependente das instituições que garantiam o exercício desta autonomia. Os *ready-made* duchampianos e a teorização do "mundo da arte" por Arthur Danto (1964) representam momentos cruciais nesta conscientização da natureza relacional da autonomia artística. Através do gesto radical de Duchamp, ficou evidente que o estatuto artístico não reside em qualidades intrínsecas do objeto, mas em seu posicionamento dentro de um sistema de validação que o reconhece como arte. Esta constatação, longe de representar uma capitulação da arte às lógicas institucionais, abriu caminho para uma compreensão mais sofisticada das possibilidades críticas que emergem deste reconhecimento da natureza situada da prática artística.

O exame do papel da curadoria no sistema da arte contemporânea evidenciou como esta prática tornou-se um *locus* privilegiado de mediação entre produção artística, instituições e públicos. A transformação da curadoria de função organizacional em prática discursiva e crítica coloca o curador em posição estratégica na produção de sentido e

na configuração do campo do visível no universo artístico. Se, por um lado, a curadoria pode funcionar como mecanismo de domesticação e enquadramento das práticas artísticas dentro de paradigmas consagrados, por outro lado, ela oferece a possibilidade de criar contra-narrativas, de estabelecer genealogias alternativas e de abrir espaços para a emergência do novo e do inclassificável. O desafio que se coloca à curadoria contemporânea é, portanto, o de negociar esta dupla potencialidade, reconhecendo seu poder constitutivo sem abrir mão de seu potencial crítico e transformador.

A investigação sobre os limites e possibilidades críticas das instituições artísticas revelou a ambivalência fundamental que marca seu funcionamento na atualidade. Contudo, longe de funcionar apenas como aparelhos de controle, as instituições representam também condição de possibilidade para a existência e circulação de determinadas formas de prática artística, como demonstra Boris Groys (2008). Esta dupla natureza das instituições (simultaneamente limitadoras e habilitadoras) exige que repensemos as estratégias de ação no interior do campo artístico. A tarefa crítica não consiste mais em buscar uma posição exterior às instituições, ilusória em um mundo onde tudo está mediatizado por aparatos técnicos e organizacionais, mas em trabalhar dentro delas de maneira reflexiva, usando suas contradições e brechas como matéria-prima para a intervenção política e estética.

O conjunto desta reflexão permite afirmar que a autonomia da arte na contemporaneidade manifesta-se menos como independência absoluta e mais como capacidade de negociação crítica no interior de um campo de forças estruturalmente ambivalente. A potência crítica da arte atual reside em sua capacidade de trabalhar com e contra os condicionamentos que tornam possível sua existência, transformando os limites em matéria-prima para a criação. Esta compreensão tem consequências significativas para a avaliação do potencial crítico da arte contemporânea. Ao invés de medir este potencial pelo grau de independência em relação ao sistema, importa analisar como as práticas artísticas negociam criativamente suas condições de possibilidade, abrindo frestas no interior mesmo das estruturas que as viabilizam. A verdadeira autonomia talvez resida não na ilusória pretensão de escapar aos condicionamentos, mas na capacidade de transformá-los em objeto de reflexão e matéria de criação.

Esta concepção relacional da autonomia tem implicações profundas não apenas para a teoria da arte, mas também para as práticas institucionais, curatoriais e artísticas. Para as instituições, implica a necessidade de desenvolver modelos de gestão mais reflexivos e abertos ao conflito, que reconheçam sua própria parcialidade e estejam dispostos a se transformarem através do encontro com o outro. Para a curadoria, significa abandonar a pretensão de neutralidade e abraçar explicitamente seu caráter situado e interessado, usando sua posição estratégica para amplificar vozes marginalizadas e questionar hierarquias consagradas. Para os artistas, representa a oportunidade de engajar-se criticamente com as condições materiais e simbólicas de sua prática, transformando as constrições em motores de invenção formal e conceitual.

O desafio que se coloca para todos os agentes do campo artístico é, portanto, o de aprender a habitar criativamente as contradições que definem a arte na contemporaneidade. Isto significa reconhecer que a autonomia não é um ponto de partida, mas um horizonte a ser construído através de práticas concretas de negociação, contestação e reinvenção. Significa aceitar que a liberdade na arte não se manifesta na ausência de limites, mas na capacidade de transformar esses limites em alavancas para a criação.

Também significa, por fim, compreender que a potência crítica da arte reside precisamente na sua capacidade de nos fazer ver o mundo de outra maneira.

Cabe à crítica, à teoria da arte e às próprias práticas artísticas continuarem explorando as possibilidades abertas por esta autonomia relacional, afirmando a potência da arte como espaço de questionamento dos próprios limites que a definem. Num mundo marcado pela crescente instrumentalização de todas as esferas da vida, a defesa de uma autonomia entendida não como isolamento, mas como capacidade de autorreflexão crítica e de abertura ao diferente, torna-se um imperativo político e não mais apenas uma posição estética. Neste sentido, a autonomia relacional que defendemos ao longo deste artigo não representa um enfraquecimento do projeto moderno da arte, mas sim seu desdobramento mais radical e consequente. Ao abandonar a ilusão da auto-suficiência e abraçar plenamente sua condição situada, a arte pode finalmente realizar sua promessa de ser um campo onde se experimentam formas alternativas de vida em comum.

Referências

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

Bishop, Claire. Participation and Spectacle: where are we now? In: THOMPSON, N. *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. Cambridge, MA: The MIT Press, p. 34-46, 2012.

Bishop, Claire. Radical Museum or, *What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Londres: Koenig Books, 2013.

Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.

Bourdieu, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, [1996] 2011.

Bulhões, Ana Amélia. *Arte Contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2019.

Danto, Arthur. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, p. 571-584, 1964.

Foucault, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

Foucault, Michel. *Power/ Knowledge: Selected Interviews And Other Writings, 1972-1977*. Nova Iorque: Vintage, 1980.

Gautier, T. Prefácio. In: . *Mademoiselle de Maupin*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000. p. 1-30.

Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008.

Groys, Boris. *Going Public*. Berlin: Sternberg Press, 2010.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lições sobre Estética*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

Heinich, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna contemporânea. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 2, n. 22, p.137-147, maio 2005.

Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

O'Neill, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture*. Cambridge: MIT Press, 2012.

Shapiro, Roberta. Que é artificação? *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan.-abr. 2007.

Shapiro, Roberta; Heinich, Nathalie. Quando há artificação? *Revista Sociedade e Estado*, v. 28, n. 1, p. 14-28, jan.-abr. 2013.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Wilde, Oscar. O Retrato de Dorian Gray. Tradução de João do Rio. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021.



Projeto de pesquisa e inventário das coleções do espaço cultural casa das onze janelas: desafios e enfrentamentos para a sua preservação



Rosangela Marques de Britto
Universidade Federal do Pará

Renata de Fátima da Costa Maués
Universidade Federal do Espírito Santo

RESUMO:

O artigo aborda os resultados e desafios enfrentados durante os processos de pesquisa das coleções do Espaço Cultura Casa das Onze Janelas (COJAN), constituído há mais de duas décadas e que abriga um significativo acervo de arte moderna e contemporânea, sendo uma referência para as Artes visuais na Região Norte, com obras de artistas locais e nacionais. O projeto foi estruturado buscando fomentar o conhecimento por meio da pesquisa e inventário dos bens artísticos do museu. Essa iniciativa possibilitou a formação de uma rede interdisciplinar de pesquisadores e profissionais responsáveis pela preservação de onze coleções da COJAN, constituídas de 1.087 obras e 440 artistas. Esse processo deu origem a várias etapas, distribuídas e organizadas em quatro áreas do conhecimento: Museologia, Artes Visuais, Conservação e Multimídia, implementando um conjunto de ações estruturadas nos programas de preservação, pesquisa e difusão do acervo de artes visuais do Museu Casa das Onze Janelas. A partir do diagnóstico realizado durante a pesquisa, identificou-se que o sistema de catalogação se encontrava desatualizado e com descontinuidade. Além disso, verificou-se que parte da área destinada à guarda das coleções configurava-se como um espaço adaptado para a preservação do acervo. Tais condições apontavam para uma vulnerabilidade e fragilidade na gestão documental e nos processos de conservação, relacionadas à insuficiência de investimentos e à inexistência de políticas públicas específicas e adequadas. A execução do projeto de pesquisa representa uma contribuição fundamental para a valorização e salvaguarda do patrimônio cultural reunido no museu, levando em conta um contexto no qual a instituição vem enfrentado ao longo dos anos, com constantes e silenciosas ameaças à sua integridade e continuidade. Iniciativas como estas são determinantes para assegurar a permanência do museu Casa das Onze Janelas como um espaço democrático e de preservação para a arte Brasileira.

PALAVRAS-CHAVE:

Museologia; Preservação; Inventário; Patrimônio cultural; Casa das Onze Janelas.



Introdução

No contexto atual dos museus brasileiros, observa-se um maior comprometimento com a preservação e a difusão das coleções, de modo a ampliar o acesso da população e do público em geral, sobretudo no que tange às coleções de arte moderna e contemporânea. As instituições museológicas reconhecem o seu papel fundamental, com a mediação entre o público, os grupos sociais, as coleções e o processo de difusão do conhecimento relacionado à identidade cultural, à história e ao sistema da arte no Brasil. Desse modo, os museus deixam de ser, historicamente, apenas espaços de guarda e exposições, firmando-se como lugares de pesquisa, debate e de preservação de parcela significativa da memória e da produção artística nacional.

No contexto nacional, destacamos na região Norte do Brasil, em Belém do Pará, o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas (COJAN), criado em 2002, pertencente à Secretaria de Cultura do Estado do Pará, e um dos equipamentos museológicos do Sistema Integrado de Museus e Memórias (SIMM). Na Figura 1 apresentamos o museu, que foi implantado numa edificação do século XVIII, que integrou um projeto de revitalização e requalificação do centro histórico de Belém, intitulado de Feliz Lusitânia¹. A fachada principal apresenta os vãos das janelas da arquitetura clássica, que foi associado ao nome do Espaço Cultural.

¹ A Casa das Onze Janelas integra o Núcleo Cultural Feliz Lusitânia, associado ao projeto de restauração do núcleo urbano onde teve início a cidade de Belém. O projeto, em sua denominação, assume os vestígios colonizadores, uma vez que Feliz Lusitânia refere-se à área do entorno do Forte do Presépio, onde foi construído o primeiro agrupamento de casas de Belém (Britto; Mokarzel, 2020, p. 98).

Figura 1: Fachada Principal do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.



Fonte: Acervo da pesquisa em rede. Foto: Krishna Shakti.

O museu de arte conhecido como Casa das Onze Janelas, "tornou-se também um lugar de circulação, difusão e conhecimento da arte, devido a um trabalho desenvolvido no campo da pesquisa, documentação, educação e conservação do patrimônio cultural e artístico" (Britto, Mokarzel, 2020, p.137), reconhecido como uma referência para as Artes Visuais na Região Norte do Brasil, exercendo uma função essencial para a valorização e visibilidade dessa produção fora dos estados considerados como grandes centros culturais do país.

O projeto intitulado "Projeto de Pesquisa e Documentação Museológica do Acervo de Artes Visuais do Espaço Cultural das Onze Janelas, em Belém-Pará" foi selecionado no Edital Pró-Humanidades/Chamada 40/2022, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)², Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FNDCT), do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI) do Governo Federal. Conta com o apoio de uma rede de realizadores, que inclui a Universidade Federal do Pará, (UFPA), Instituto de Ciências das Artes (ICA), Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) e a Faculdade de Artes visuais (FAV); a Universidade Federal da Bahia (UFBA), Curso de Museologia e Departamento de Museologia; a Universidade da Amazônia (UNAMA), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura (PPGCLC), em parceria com o Governo do Estado do Pará, através da Secretaria de Estado de Cultura. Além disso, o projeto conta com a Consultoria da Profa. Dra. Diana Farjalla Correia Lima, pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGMUS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST).

O projeto foi estruturado com o intuito de fomentar o conhecimento sobre o acervo do museu, por meio do levantamento, inventário e estudo das obras museológicas, como uma estratégia de pesquisa voltada ao acervo artístico e divulgação dessa produção. De acordo com os objetivos definidos no projeto, busca-se:

² As autoras agradecem o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), com o qual este trabalho foi realizado.

[...] produzir conhecimentos e evidências materiais fundamentados na pesquisa e no inventário dos bens artísticos do museu como subsídios para políticas públicas voltadas a criação de um sistema de recuperação de informação que transforme as coleções do museu de fontes de informação em instrumentos dinâmico de troca de conhecimentos e saberes do acervo de Artes Visuais com a sociedade. (Projeto..., 2022, n.p).

Essa proposta fundamenta-se na compreensão de que o inventário e a pesquisa constituem etapas essenciais para a valorização e difusão do patrimônio museológico, possibilitando a criação de estratégias de conservação e de acesso à informação.

Nessa perspectiva, o projeto possibilitou a consolidação de uma rede interdisciplinar de pesquisadores, profissionais, colaboradores e bolsistas, envolvendo as áreas de Museologia, Artes Visuais, Conservação e Multimídia, sendo responsáveis, até o momento, pela salvaguarda de onze coleções do museu, sendo elas: Fundo Z, Funarte, Diário Contemporâneo de Fotografia (DCF), Banco Central, Heterodoxia, Gravuras no Pará, Fayga Ostrower, Dio Viana, Manoel Pastana, Acervo Luiz Braga e Acervo Miguel Chikaoka (Quadro 1). Das onze coleções pesquisadas, cinco são monográficas, enquanto as demais possuem caráter coletivo, reunindo obras de diferentes artistas. Até o momento, foram estudadas cerca de 1.087 obras de 440 artistas. Estima-se que esses números sejam ampliados, visto que mais cinco coleções da COJAN foram recentemente inseridas no programa de inventário e pesquisa, com previsão de conclusão até janeiro de 2026.

Quadro 1: Coleções estudadas, quantidade de obras e de artistas.

N°. de ordem	Coleção/Acervo	Quantidade de obras	Quantidade de artistas
01	Fundo Z	97	58
02	Funarte	311	255
03	Diário Contemporâneo de Fotografia (DCF)	59	49
04	Banco Central	49	11
05	Heterodoxia	39	26
06	Gravuras no Pará	155	36
07	Fayga Ostrower	43	1
08	Dio Viana	66	1
09	Manoel Pastana	145	1
10	Acervo Luiz Braga	57	1
11	Acervo Miguel Chikaoka	66	1
Total	11	1.087	440

Fonte: Dados equipe do projeto em 02/05/2025.

As ações de parte da pesquisa e os procedimentos de preservação foram realizados em sala contígua às reservas técnicas sistêmicas de artes visuais situadas no Museu do Estado do Pará (MEP) (Figura 2), pois no museu não há reservas, apenas as áreas de exposição e os setores educativo e de gestão.

Figura 2: Vista geral da reserva técnica de Artes Visuais, traineis e estantes.



Fonte: Acervo da pesquisa em rede.

Fotografia: Krishna Shakti.

Estas ações visavam à preservação das obras por coleção, com realização do laudo de conservação, registro fotográfico, higienização (Figura 3) e acondicionamento do acervo em reserva técnica, realizado concomitantemente ao inventário e à pesquisa das obras e artistas, consolidado em planilhas e dossiês estruturados.

Figura 3: Ações de higienização do acervo por Zenaide Paiva, profissional do museu; e Marina, bolsista de Artes Visuais.

FALTA IMAGEM

Fonte: Acervo da pesquisa em rede.

As atividades do projeto aprovado junto ao CNPq foram organizadas em quatro eixos do conhecimento: Museologia, Artes Visuais, Conservação e Multimídia – que orientaram a implementação de programas voltados à pesquisa em si, inclusas as ações de preservação e, concomitantemente, a realização do programa de formação continuada, cursos, oficinas, palestras, dentre outros voltados aos profissionais de museus e ao público em geral, além do programa de difusão do acervo, que consistiu em criar o Instagram³, YouTube e o site⁴ da pesquisa, que podem ser acessados para melhores informações e detalhamento dos eventos, que abrangem o período de dezembro de 2022, com previsão de término em fevereiro de 2026.

Deste conjunto de material de difusão das etapas da pesquisa, destacamos a *Websérie*⁵ "Entre Acervos e Janelas: Documentação Museológica e Artes Visuais em Belém do Pará", que apresenta o processo de pesquisa e documentação museológica do acervo de artes visuais do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em Belém do Pará. Ao longo de seis episódios, o público acompanha de perto como as obras de arte moderna e contemporânea são inventariadas, higienizadas, preservadas e estudadas por uma rede de pesquisadores de diferentes universidades brasileiras.

Mais do que revelar bastidores de um importante acervo amazônico, a série mostra como a pesquisa, associada à documentação museológica e à conservação, são práticas essenciais para a construção de políticas públicas para museus, para a democratização do conhecimento e para a formação de novas gerações de pesquisadores.

3 Disponível em: <https://www.instagram.com/acervo11janelas?igsh=MWdsd3RneWlidjRzZA==>

4 Disponível em: <http://acervo11janelas.com.br>

5 Difusão: <https://share.google/EliiaSxUll1cAsS8s>

Aliado a isso, realizou-se um diagnóstico preliminar, cujo processo evidenciou a necessidade de atualização e continuidade do sistema de catalogação do acervo, além da adequação dos espaços de guarda e reserva técnica, que apresentavam limitações para a preservação das obras. Tais condições revelaram fragilidades na gestão documental e nos procedimentos de conservação, aliadas à escassez de investimentos e à ausência de políticas públicas específicas voltadas ao setor museológico.

A execução do projeto representa uma contribuição significativa para a valorização e salvaguarda do patrimônio cultural reunido pelo museu. Considerando que, como observa Padilha (2014, p. 14), várias instituições, como arquivos, bibliotecas e museus, são partícipes nos processos referentes ao tratamento, acesso e recuperação da informação. São instituições com relevante "papel social, cultural e administrativo em relação à comunidade da qual fazem parte", cabendo a essas instituições, além de recolher e preservar o acervo, tratar a informação de modo a difundir-la e possibilitar o acesso, sendo a conservação, documentação e inventário pilares fundamentais para a gestão, o estudo e a salvaguarda do patrimônio museológico. O trabalho realizado nas coleções da COJAN reafirma o papel do museu como espaço democrático, de preservação e difusão da arte brasileira. Nesse sentido, iniciativas dessa natureza tornam-se fundamentais para assegurar a continuidade e a relevância social do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, diante das constantes e silenciosas ameaças à sua integridade institucional.

Contextualização e reflexões sobre a preservação das coleções do SIMM/SECULT

Analisar os processos de preservação das coleções do Espaço Cultural Casa das Onze janelas e as áreas de guarda vinculadas ao Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIMM/SECULT-PA), implica examinar um conjunto de ações práticas e institucionais construídas ao longo do tempo por diferentes agentes e colaboradores. Essas práticas refletem múltiplos momentos da história das instituições museológicas, no caso específico da COJAN, cujas disputas foram descritas por Britto e Mokarzel (2020), ressaltando os momentos, ao longo dos anos, que buscavam desarticular o espaço, como é o caso do Decreto 1.568, de 17 de junho de 2016, que ameaçava desativar o museu para instalar no lugar um Polo Gastronômico, tendo nova tentativa em 2019, visando desmontar o Gabinete de Papéis, para dar lugar a um Memorial da Alimentação, tentativa de desmontagem que se concretizou alguns anos depois.

Os processos de preservação também abarcam as trajetórias profissionais dos servidores, evidenciando as complexas relações que envolvem a gestão e salvaguarda das coleções museológicas. Trata-se de um desafio contínuo, especialmente num contexto amazônico, em que os recursos destinados à preservação são limitados, exigindo esforços constantes, adaptações e resistências.

Essa reflexão remete à análise de diversas gerências que estiveram à frente do Sistema Integrado de Museus e Memoriais da Secretaria de Cultura, uma vez que cada planejamento, decisão e posicionamento institucional reflete a compreensão, ou a ausência dela, sobre a relevância das coleções museológicas e da necessidade de sua preservação. Assim, pensar a conservação e a gestão desses acervos é compreender

os impactos das políticas culturais e das práticas administrativas sobre a salvaguarda do patrimônio. De acordo com Yaci-Ara Froner (2008):

Quando falamos de uma política de preservação, estamos colocando no centro do problema as decisões tomadas por pessoas e instituições: são estas decisões que determinam quais são os bens materiais culturais que devem ser preservados ou não, a quem interessam estes bens, qual o sentido deles para a cultura ou a história da humanidade. Esta é a diferença básica entre a existência física da cultura material e aquilo que confere valor cultural às coisas que têm existência física. Estas decisões são políticas, mas ao mesmo tempo referentes – e referência – ao universo mental de onde partem, dos preconceitos e dos conceitos de ordem moral, social, filosófica, cultural e até mesmo econômica do meio e do repertório daqueles indivíduos que têm o privilégio de ocupar postos, participar de conferências e, a partir de então, decidir [...] (Froner, 2008, p.5)

A esse respeito, muitas vezes as situações vivenciadas tornam-se antagônicas, pois, conforme os interesses, a vontade e o projeto político de cada gestão, observa-se tanto mudanças positivas quanto negativas, que de algum modo afetam a preservação das coleções e a atuação dos profissionais da área.

A criação do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIMM) no ano de 1998, tornou-se um marco no campo da preservação das coleções museológicas da Secretaria de Cultura do Pará. Nesse ano, deu-se início a diversas ações com vistas à implementação de processos de salvaguarda e restauração, de modo a possibilitar intervenções conjuntas com os museus existentes e o recém-criado Museu de Arte Sacra. Em continuidade, nos anos posteriores, com a construção do Memorial do Porto e Arqueologia na Estação das Docas (2000), a Casa das Onze Janelas (2002), o Museu do Forte do Presépio (2002), o Museu de Gemas (2004), o Memorial Amazônico da Navegação (2005) e a Corveta Museu Solimões (2004), as demandas foram ampliadas e desenvolvidas de modo a consolidar ações dentro de programas de preservação. Antes da criação do SIMM, no organograma da SECULT havia apenas o Museu do Círio, o Museu do Estado do Pará (MEP) e o Museu da Imagem e do Som (MIS). Até então, esses museus eram espaços muitas vezes constituídos apenas pela presença do diretor e alguns funcionários, que lidavam com questões corriqueiras da administração, não possuindo uma estrutura organizacional mais coesa para o desenvolvimento das atividades do campo da museologia.

Com a instituição do SIMM, iniciou-se o desenvolvimento de ações com o programa de salvaguarda e a elaboração de projetos de captação de recursos para investir na adequação dos espaços expositivos e reservas técnicas. Entre as melhorias, destacam-se o incremento das áreas de guarda e revitalização das salas de exposição, com aquisição de mobiliário adequado, instalação de desumidificadores e alguns equipamentos de monitoramento ambiental. Foram criados os laboratórios de conservação e restauração de pinturas e esculturas no MAS, visando atender aos museus do Sistema. Além disso, na Casa das Onze Janelas foi instalado o Gabinete de Conservação, voltado à exposição e proteção de obras sobre suporte em papel, e que hoje se encontra desativado.

A instalação do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas contou com consultoria na área de curadoria e conservação preventiva, o que demandou outros processos, como o planejamento de controle ambiental (Britto; Mokarzel, 2020). Nas salas expositivas,

tanto da COJAN quanto do Forte do Presépio, foram instalados desumidificadores para intervir no macroambiente e reduzir a umidade relativa. Tudo isso, à época, com o patrocínio da Fundação Vitae.

O Decreto nº 1.434, de 13 de dezembro de 2004, publicado no Diário Oficial do Estado, que atualizou e aprovou o Regimento Interno da SECULT, em sua subseção I apresenta o que compete a cada museu subordinado ao SIMM, cabendo aos gestores “preservar, conservar, incentivar, amparar e divulgar, por todos os meios ao seu alcance, o acervo de sua área de competência, visando ao desenvolvimento e aprimoramento cultural do estado do Pará”. Na sequência, apresenta o que compete à Coordenadoria de Preservação, Conservação e Restauração, setor operacional também subordinado à Diretoria do Sistema Integrado de Museus e Memoriais. Em seu artigo 11, o mesmo Decreto estabelece que a Coordenadoria de preservação tem as seguintes atribuições:

- I Implementar as linhas gerais das ações e dos serviços relativos à preservação, conservação e restauração, de acordo com os interesses do SIM;
- II Ordenar e manter o Laboratório de Preservação, Conservação e Restauração, mantendo as reservas técnicas em condições adequadas à guarda do acervo;
- III Planejar e coordenar programas de conservação do acervo em exposição e da reserva técnica, assegurando a utilização de técnicas adequadas e a elaboração de programas de ação e manutenção, garantindo a integridade dos mesmos;
- IV Elaborar, implementar e executar normas técnicas para acondicionamento e transporte, considerando a natureza do acervo (Diário Oficial Estado, 14 dez. 2004).

O regimento da SECULT-PA constitui diretrizes gerais para organizar, planejar, elaborar, sistematizar e coordenar procedimentos de conservação e restauração das coleções dos museus do SIMM. Define responsabilidades, em conjunto com as direções e setores das instituições, de modo a garantir a efetividade das ações museológicas e a integridade das coleções. Contudo, há um hiato entre o que é definido no Decreto e o que é possível implementar e viabilizar na prática, visto que a escassez de recursos muitas vezes impossibilita as ações.

Estamos nos referindo, além dos recursos financeiros, aos recursos humanos, com equipes de profissionais qualificados e em quantidade suficiente para executar os programas estabelecidos. Os recursos materiais, como equipamentos, ferramentas e insumos para os processos de conservação e restauração do acervo museológicos; os recursos tecnológicos, com computadores, softwares, bancos de dados para desenvolver as ações de documentação, inventário e preservação, assim como os recursos de comunicação, para divulgar as ações dos setores responsável pela guarda, documentação e extroversão do acervo.

Localizados, em sua maioria, no centro histórico da cidade de Belém, os museus que integram o SIMM, entre os quais se destaca o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, enfrentam limitações de recursos que comprometem a plena execução de procedimentos e normas de conservação preventiva voltados à preservação de seus acervos museológicos. A Casa das Onze Janelas, em particular, distingue-se dos demais museus por ter enfrentado, ao longo dos anos, episódios de desarticulação institucional e tentativas de desmonte, o que agrava ainda mais a sua situação.

Diante desse cenário, observa-se que, apesar dos desafios, ocorreram alguns avanços no campo da preservação nos últimos anos. No entanto, muitas das ações implementadas não seguiram integralmente as recomendações de especialistas e pesquisadores da área, conforme observado na literatura técnica, na qual geralmente sugerem padrões ideais para tratamento das coleções, que muitas vezes são incompatíveis com a realidade da maioria dos museus situados na Região Norte da Amazônia brasileira – e sem muitos recursos demandados. Essa condição dificulta o desenvolvimento de iniciativas mais consistentes, como contratação de novos técnicos, modernização e ampliação das reservas técnicas, implantação de sistemas de monitoramento climático e aquisição de ferramentas e insumos adequados. A falta de investimentos impacta diretamente as estratégias de preservação, evidenciando a distância existente entre a deliberação do Decreto e as recomendações técnicas operacionais efetivas para a conservação das coleções da COJAN.

Durante o período de funcionamento do SIMM/SECULT-PA, a equipe técnica manteve um trabalho contínuo voltado aos cuidados com as coleções, estabelecendo procedimentos e protocolos para o acondicionamento, guarda e manuseio das obras, incluindo inspeções regulares, organização das áreas de reserva técnica e realização de intervenções restaurativas. Com o decorrer dos anos, contudo, ocorreu uma redução gradual do quadro técnico, o que afetou diretamente a capacidade de desenvolver ações sólidas de preservação.

Apesar da diversidade de museus no âmbito do SIMM, abrangendo coleções de tipologias variadas, o concurso público realizado em 2007 não contemplou a área de conservação, resultando em uma coordenadoria com um número restrito de profissionais. Ainda assim, o setor manteve o compromisso com a conservação dos acervos, adotando procedimentos alternativos para sua proteção e acondicionamento.

A adversidade apresentada, tem repercussões sobre as condições de trabalho e bem-estar dos profissionais envolvidos. Tal contexto evidencia que a preservação dos acervos museológicos não se restringe aos cuidados materiais das coleções, abrange também a valorização e cuidados com os agentes responsáveis pela salvaguarda.

Novas possibilidades de preservação do acervo das Onze Janelas: configurando a situação/diagnóstico

Com o “Projeto de Pesquisa e Documentação Museológica do Acervo de Artes Visuais do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em Belém do Pará” executado com a anuência e apoio da direção do SIMM, um novo incentivo foi dado aos setores que tratam das coleções, que perceberam no projeto novas possibilidades para ações de preservação, organização e pesquisa de parte do acervo institucional, tendo-se em conta a metodologia proposta, a qual reiterava que a pesquisa:

[...] partirá da observação da situação/diagnóstico dos itens da Documentação Museológica existente sobre o acervo, assim como, a análise da preservação do acervo em reserva técnica, com ênfase na salvaguarda das informações acerca das obras, no que concerne principalmente à pesquisa e à Documentação Museológica das Coleções (Projeto..., 2022).

Portanto, a execução do projeto aprovado junto ao CNPq deu a oportunidade de avaliar as condições de uma parcela significativa do acervo da COJAN e reorganizar o espaço de guarda.

A metodologia empregada na pesquisa envolveu as ações de preservação dos bens culturais e artísticos, realização do inventário ou arrolamento das obras de arte, processos que foram realizados em conjunto, aproveitando o momento para executar a higienização e a conservação do acervo nas áreas de reservas técnicas de Artes Visuais. Em paralelo a essas ações, foram realizados os registros fotográficos e a pesquisa em Artes Visuais sobre os artistas e suas obras, organizados na forma de Dossiês de Artistas, sendo as atividades agrupadas em dois programas – um voltado à formação continuada e outro à difusão ou disseminação da pesquisa.

Nesse processo, questões relacionadas à gestão e documentação museológica, e aos processos de conservação e manutenção das reservas técnicas foram amadurecendo, surgindo, assim, a necessidade de realizar novas avaliações, envolvendo a conservação das coleções pesquisadas e armazenadas em reservas técnicas.

A pesquisa foi essencial para configurar um diagnóstico das condições dos acervos do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas (COJAN), principalmente os guardados nas reservas técnicas no Museu do Estado do Pará (MEP).

Willi Gonçalves (2020) expõe que as etapas do diagnóstico das condições de conservação das coleções compreendem um conjunto de ações contínuas, voltadas à implementação de práticas de conservação preventiva, incluindo a análise do gerenciamento de riscos no âmbito da gestão de acervos. Para o autor:

A aplicação de protocolos de diagnóstico de uma maneira geral permite uma visão dos aspectos institucionais relacionados à preservação como um todo, e sua relação objetiva com diversas questões de infraestrutura, segurança e vulnerabilidades materiais dos acervos, que em última análise são temas pertinentes ao planejamento museológico estratégico de cada instituição (Gonçalves, 2020, p. 394).

O projeto possibilitou a configuração da análise da gestão e do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, bem como os setores de documentação, pesquisa e conservação. Foram avaliados os sistemas de proteção, as condições físicas das áreas de guarda dos acervos, como também o funcionamento da pesquisa institucional, os processos de comunicação com o público e as práticas curatoriais.

Na área da conservação-preventiva das coleções inventariadas, foram realizados os Laudos de Conservação, que tiveram como instrumental a ficha já estabelecida no setor, com algumas adaptações. O diagnóstico de conservação foi estabelecido a partir da análise visual individual do acervo, considerando inclusive todas as partes que uma única obra poderia ter. Desta forma, os possíveis estados de conservação que poderiam ser atribuídos são: "ótimo", "bom", "regular" e "ruim", os quais foram designados de acordo com a ausência ou presença de algum dano e/ou grau do processo de degradação da materialidade. Foi constatado no decorrer do projeto que há predominância de laudos com atribuição de "ótimo" e "bom", demonstrando que as medidas de preservação que vêm sendo adotadas pela divisão de conservação têm alcançado bons resultados. O projeto ampliou a sua atuação, com atividades não previstas inicialmente na pesquisa,

como o processo de monitoramento climático dos ambientes das reservas técnicas e o estudo micológico, devido à proliferação de patologias sugestivas por contaminação e proliferação de agentes biológicos (fungos).

Com a abordagem desenvolvida no âmbito da pesquisa, tornou-se possível compreender de forma mais precisa o funcionamento organizacional e os principais desafios enfrentados pelo Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Essa análise permitiu identificar e reconhecer as vulnerabilidades existentes tanto nas coleções quanto nos espaços destinados à guarda e exposição.

Considerações finais

O conhecimento do museu, de suas coleções e dos possíveis riscos e fragilidades constitui uma etapa fundamental para a formulação de planos e para a implementação de medidas eficientes de prevenção, controle e respostas a emergências. Tais medidas subsidiam o desenvolvimento de ações estratégicas de gestão orientadas à definição de prioridades e à destinação de recursos, em conformidade com as necessidades identificadas, com o propósito de minimizar ou mitigar os impactos negativos sobre os acervos e a estrutura física das edificações.

Diante das questões observadas no transcorrer do projeto, torna-se imprescindível a proposição de medidas voltadas ao aprimoramento dos setores operacionais do SIMM relacionados à salvaguarda do acervo e à documentação museológica. A conservação preventiva e a gestão eficiente do acervo devem ser vistas como fatores estruturantes e estratégicos para as políticas museológicas; e são fundamentais não apenas para assegurar a preservação física das coleções, mas também para fortalecer a valorização institucional do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, enquanto espaço de preservação, produção de conhecimentos e educação.

Referências

BRITTO, Rosangela Marques de; MOKARZEL, Marisa de Oliveira. Espaço Cultural Casa das Onze Janelas em Belém: reflexões sobre um território patrimonializado e musealizado, sujeito a disputas políticas. In: BRITTO, R. M. de; MOKARZEL, M.deO. (Orgs.). **Camadas de memórias do patrimônio musealizado**: Museu do Forte do Presépio, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas e Bosque Rodrigues Alves-Jardim Botânico da Amazônia. Belém: PPGArtes/UFGPA, 2020. p.127-170.

BRITTO, Rosangela Marques de.; MOKARZEL, Marisa de Oliveira. Estratégias políticas e riscos: o caso do Espaço Cultural Casa das Onze janelas. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM ARTES /ANPAP, 29-Dispersões. 2020, Goiânia. **Anais...** Goiânia: UFG, 2020.

BRITTO, Rosangela Marques de. **Projeto de pesquisa e documentação museológica do acervo de artes visuais do espaço cultural casa das onze janelas, em Belém do Pará**. Chamada nº 40/2022 - Linha 5B - Projetos em Rede - Políticas públicas para a promoção da cultura. Sigla: Pro-Humanidades 2022. Formulário CNPq. Arquivo Digital, 2022.

PARÁ. Decreto nº 1.434, de 13 de dezembro de 2004. Estabelece o Regimento Interno da Secretaria Executiva de Estado de Cultura-SECULT. **Diário Oficial do Estado do Pará**, Belém, 14 dez. 2004, Caderno 1.

FRONER, Yacy-Ara; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **Preservação de bens patrimoniais**: conceitos e critérios. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes/UFMG, 2008. (Tópicos em Conservação Preventiva, 3).

GESTÃO de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro. Cartilha. Brasília, DF: Instituto Brasileiro de Museus, 2017.

INSTAGRAM DA PESQUISA. Disponível em: <https://www.instagram.com/acervo11janelas?igsh=MWdsd3RneWlidjRzZA==>. Acesso em: 20 out. 2025.

GONÇALVES, Willi de Barros. Diagnóstico de condições de conservação de coleções: considerações para desenvolvimento de Protocolos de Acreditação de instituições museais no cenário brasileiro. **Revista Patrimônio e Memória**, Assis, v. 16, n. 1, p. 389-412, jan./jun. 2020.

MAUÉS, Renata de F. da C.; COSTA, Raissa Silva da. Diagnóstico preliminar de conservação da coleção de Fotografia "Prêmio Diário Contemporâneo" da COJAN. In: MARTE-Colóquio Musealização da Arte, 2023. Brasília, D.F. **Anais...** Brasília, D.F.: Museu Nacional da República, 2023.

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

SITE DA PESQUISA. Disponível em: <http://acervooncejanelas.com.br>. Acesso em: 20 out. 2025.

WEBSÉRIE. Seis episódios. Disponível em: Difusão <https://share.google/EliiaSxUll1cAsS8s>. Acesso em: 20 out. 2025.



Quem sustenta o invisível? Espaços independentes e a batalha silenciosa nas Artes Visuais



Lilian Bado

(UNESP, pesquisadora)

bado.lilian@gmail.com

Márcia Lerro Pimenta

(Ateliê 397, colaboradora)

bellalerro@gmail.com

RESUMO:

A atuação dos espaços de arte independentes ainda é pouco explorada por meio de levantamentos sistemáticos. Esta pesquisa busca contribuir para mapear os aspectos organizacionais, operacionais e contextuais de iniciativas autônomas que atuam na cena artística paulistana. Este artigo apresenta o resultado de entrevistas com gestores de 18 espaços de arte independentes na cena contemporânea paulistana. A pesquisa parte da hipótese de que tais espaços atuam como instâncias fundamentais de experimentação, visibilidade, construção de repertório e currículo para artistas, porém, operam com recursos financeiros escassos. Os resultados mostram a força simbólica desses espaços e os desequilíbrios da economia da arte. Os resultados revelam a diversidade das iniciativas, assim como a relevância dos espaços independentes como agentes de formação crítica e construção de alternativas dentro do sistema da arte. Ao mesmo tempo, evidenciam desafios recorrentes, como a instabilidade financeira, a falta de reconhecimento institucional e a ausência de políticas públicas voltadas à continuidade dessas práticas.

PALAVRAS-CHAVE:

Artes visuais; Economia da arte; Espaços inde-

pendentes; Sistema da arte; Sustentabilidade.

Introdução

Os espaços de arte independentes desempenham um papel fundamental na cena cultural contemporânea, especialmente por promoverem práticas experimentais, artistas emergentes e discursos críticos muitas vezes negligenciados pelas instituições tradicionais. São ambientes que estimulam a liberdade criativa, a diversidade estética e a conexão direta com a comunidade, funcionando como pontos de resistência cultural e inovação artística. Além disso, esses espaços frequentemente adotam modelos colaborativos e horizontais de gestão, fortalecendo redes alternativas de produção e circulação da arte.

Apesar de sua importância, esses espaços enfrentam uma série de dificuldades estruturais e financeiras. A ausência de apoio institucional consistente, a escassez de financiamento público e privado e os altos custos de manutenção dificultam a sua sustentabilidade a longo prazo. Muitos operam de forma precária, dependendo do trabalho voluntário, da autogestão e de iniciativas pontuais. A falta de reconhecimento oficial e a burocracia também representam entraves, especialmente em contextos urbanos onde os custos de aluguel e infraestrutura são elevados.

Mesmo diante desses desafios, os espaços independentes continuam sendo centrais para a vitalidade do ecossistema artístico, pois abrem caminhos para novas linguagens,

práticas e formas de existir na arte. Reconhecer e apoiar essas iniciativas é essencial para a construção de um ambiente cultural mais plural, acessível e democrático.

Os espaços independentes que entrevistamos tem cada um sua peculiaridade marcada pela história e pelos recursos de seus gestores, porém todos existem independentemente de grandes instituições públicas ou privadas. Embora todos tenham espaço expositivo e alguns consigam oferecer serviços para os artistas (aluguel de ateliê, ou cursos pagos, ou palestras gratuitas com agentes das artes) muitos dos pontos em comum pertencem ao campo das ideias. Dentre o que os une, como observado por Endo, no parágrafo abaixo:

Ainda que adotados de características particulares, intimamente ligadas aos desejos, intenções e valores compartilhados pelos seus gestores, os espaços de arte independentes, em geral apresentam alguns pontos de convergência que constituem uma espécie de eixo principal: são intencionais; propositores de ações ligadas à criação, formação, articulação e difusão, pesquisa e/ou reflexão em torno da produção artística contemporânea, auto-organizador ou autogeridos; sem fins lucrativos, questionadores do sistema da arte, que inclui as políticas e instituições públicas e o mercado de arte; e dependentes de redes de colaboração por eles mesmos arquitetadas. (ENDO, 2017, p.18)

Espaço independente de arte tem seus sinônimos como: espaço de arte, espaço autônomo, espaço autogestionado, espaço de criação. Adotamos a mesma direção que a pesquisadora Maíra Endo descreve em seu livro:

Assumindo a necessidade de dar visibilidade aos espaços de arte independentes, dou preferência ao termo "independente", ao invés de "autônomo", por seu uso corrente dentro do campo cultural, associado a outras linguagens artísticas: o cinema independente, o teatro independente, a música independente, a publicação independente. (ENDO, 2017, p.22)

Objetivo

Este trabalho tem como objetivo analisar as características, o contexto de atuação e o perfil dos espaços de arte independentes na cidade de São Paulo. A pesquisa busca compreender o papel desses espaços no cenário cultural paulistano, demonstrando sua relevância para a dinamização do setor artístico e investigando os principais desafios enfrentados em relação à sua sustentabilidade econômica, institucional e cultural.

Além disso, buscamos dar maior visibilidade a esses espaços dentro do sistema das artes, de modo que seu reconhecimento simbólico se traduza também em apoio concreto - seja por meio de recursos financeiros, parcerias institucionais ou colaborações efetivas.

Ao destacar sua importância, com esse estudo, almejamos provocar uma reflexão sobre o assunto e uma divisão mais equilibrada entre trabalho e resultado, valorizando as formas alternativas de organização que esses espaços representam.

Essa divisão mais equilibrada poderia acontecer com editais públicos, leis de incentivo adaptados para esses espaços e reconhecimento por parte de museus e galerias com

parcerias e divulgação do nome dos espaços e da contribuição que eles realizam na formação e preparo para os artistas adentrar o nível profissional das artes.

2. Hierarquia e poder nas artes

Os espaços de arte independentes configuram ambientes privilegiados para a criação artística. Com propostas mais flexíveis e acolhedoras, mantêm-se abertos à participação de jovens artistas e curadores, funcionando como plataformas de acesso, visibilidade e experimentação. Sua relevância está diretamente ligada ao reconhecimento no circuito das artes, o que os torna pontos de encontro para propostas emergentes e práticas inovadoras. Por não estarem restritos a formatos institucionais rígidos, oferecem terreno fértil para a liberdade criativa e para o desenvolvimento de linguagens que, muitas vezes, não encontrariam espaço em instituições mais convencionais.

Procurando compreender as motivações que sustentam os espaços independentes de arte diante das adversidades — sobretudo em relação às dinâmicas do poder econômico e político —, buscamos, por meio da sociologia da arte, analisar tanto as forças que incidem sobre essas iniciativas quanto a força que elas próprias exercem dentro do sistema artístico. Trata-se de investigar não apenas o que age sobre esses espaços, mas também quem depende deles e de que forma.

No ecossistema da arte, convivem diferentes agentes com níveis variados de poder e autonomia. De um lado, o poder público, que financia instituições culturais e educacionais — como universidades públicas, museus, o Sesc e centros culturais sustentados por leis de incentivo — e que participa da legitimação do que é reconhecido como arte. De outro, o mercado, representado por grandes galerias e colecionadores, que também influenciam os critérios de consagração e circulação. Coexistindo com esses dois pólos, encontram-se os espaços independentes: iniciativas autônomas que alimentam o sistema com propostas experimentais, formação de artistas e produção crítica, operando de forma menos subordinada às lógicas institucionais e mercadológicas.

Entre o poder econômico e o poder político, os espaços independentes buscam sobreviver preservando certa liberdade em relação às pressões externas, ainda que conscientes de que o reconhecimento simbólico da arte muitas vezes passa pelas instituições tradicionais, e que o financiamento — direto ou indireto — é necessário para garantir sua existência material.

Como afirma Pierre Bourdieu, o campo artístico está sempre em tensão entre o desejo de autonomia e a dependência das estruturas mais amplas de poder. Para o autor:

Em razão da hierarquia que se estabelece nas relações entre as diferentes espécies de capital e entre seus detentores, os campos de produção cultural ocupam uma posição dominada, temporalmente, no seio do campo do poder. Por mais livres que possam estar das sujeições e das solicitações externas, são atravessadas pela necessidade dos campos englobantes, a do lucro, econômico ou político. Por conseguinte, são a cada momento o lugar de uma luta entre os dois princípios de hierarquização, o princípio heterônomo, favorável àqueles que dominam o campo econômico e politicamente (por exemplo, a 'arte burguesa'), e o princípio autônomo (por exemplo, a 'arte pela arte'), que leva seus defensores mais radicais a fazer do

fracasso temporal um sinal de eleição e do sucesso um sinal de comprometimento com o século. (BOURDIEU, 1996, p. 245)

Nesse contexto, os espaços independentes podem ser compreendidos como zonas de tensão e negociação dentro do campo artístico, onde os agentes enfrentam o desafio de sustentar práticas autônomas sem ignorar as exigências impostas pelos campos econômico e político.

Durante as entrevistas, percebemos que a maior parte dos espaços surgiram da iniciativa de artistas, e as dificuldades que eles enfrentam no mundo das artes tem paralelos quando esses artistas se tornam gestores por necessidade. São os próprios artistas que experimentam e exploram soluções para dar andamento a produção artística e existência no mundo mesmo na aridez, e às vezes menosprezo dos outros campos. Como na abertura do capítulo de Drew, ela exemplifica que ao longo da História, as dificuldades nas artes foram superadas com soluções dos próprios artistas:

Ao longo da história, os artistas tomaram a iniciativa de estabelecer organizações para fornecer assistência e materiais aos artistas, bem como oportunidades de exposição. Desde a Guilda da Renascença, passando pelos Salões de Paris, até aos novos Espaços Alternativos, grupos iniciados por artistas encorajaram o diálogo entre artistas e forneceram centros de recursos comunitários. (DREW, 1982, p.372, tradução nossa)

Os espaços independentes são pouco reconhecidos, recebem poucos recursos e tem que lidar com trabalho de diversas frentes como gestão, comunicação, produção de eventos em artes, adaptar o local para técnicas específicas de arte e para exibição de arte, submeter projetos a concorridíssimos editais e mesmo dando conta de uma gama de funções especializadas, nada disso garante sucesso econômico. Os espaços independentes são solos férteis para experimentação, o ambiente mais próximo da autonomia da arte vivida no coletivo e resistindo à dificuldade de se manterem economicamente. Outros autores já tentaram entender a lógica do sistema de arte e quanto a dinheiro, Bourdieu, Abbing e Greffe tem a mesma visão da dificuldade em retribuição em dinheiro para o trabalho realizado nas artes acompanhado de uma necessidade para além da razão. É uma mentalidade subjetiva que se estende para a realidade do campo das artes, como destaca Abbing:

Por exemplo, mesmo que os artistas sofram com a pobreza, a falta de reconhecimento e outras desvantagens, eles são compensados pelo fato de receberem infinita satisfação com seu trabalho. Outro exemplo é que, embora a arte seja distante e sagrada, todos têm chances iguais de sucesso. Enquanto isso, a arte sagrada e distante parece implicar que uma casta separada de pessoas, os sumos sacerdotes da arte, controla e protege a arte e mantém os intrusos à distância. Isso contradiz a mensagem de que qualquer pessoa talentosa o suficiente tem chances iguais de se tornar um artista de sucesso. Como os sumos sacerdotes às vezes permitem que as pessoas se juntem à casta independentemente de seu nascimento ou classe social, chances iguais andam de mãos dadas com o distanciamento e a sacralidade. (ABBING, 2002, p.30, tradução nossa)

O economista e artista Hans Abbing, em seu livro *Why are the artists poor?* Fala sobre as dificuldades financeiras pelas quais a classe de artistas passa, sendo a maioria pobres e

mesmo dentre os que não são pobres, os motivos variam entre viver com ajuda de um parceiro, ou patrimônio familiar ou salário obtido de outra profissão. Fazendo uma comparação entre a classe dos artistas e o grupo de espaços de arte independente entrevistados, percebemos que a maioria é gerida por artistas que aceitam trabalhar gerindo o espaço mesmo sem receber por isso e em alguns casos, até trazendo dinheiro próprio para sustentar seu espaço. A razão desses espaços existirem e perdurarem vem de uma força que não faz sentido se olharmos sem levar em consideração emoções, criatividade, vida pessoal, desejo de conexão e identificação com as artes.

As razões pelas quais as rendas são tão baixas nas artes podem, em parte, ser explicadas pelo fato de os artistas se preocuparem menos com dinheiro do que com satisfação pessoal e status. Status significa recompensas externas não monetárias, como reconhecimento e fama. (ABBING, 2002, p.116, tradução nossa)

Qual será o critério para se obter sucesso? Definitivamente nas artes ninguém aponta o caminho certo para o podium, e os que falam disso na atualidade colocam que nem o talento do campo das artes nem o que acontece nos outros mercados explica a hierarquia no Sistema da arte, onde mercado da arte está:

O mercado da arte contemporânea ilustra, ao mesmo tempo, a ambiguidade do conceito de mercado de arte e a fatalidade econômica que pode pesar sobre os artistas. não porque os que serão reconhecidos não tenham talento, mas, antes, porque a seleção dos vencedores (como a dos excluídos) torna-se completamente aleatória, o que vai contra todos os atributos reconhecidos ao mercado e ao mecanismo dos preços. (GREFFER, 2013, p.170)

3. Metodologia

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de natureza descritiva, com o intuito de traçar o perfil de espaços de arte independentes em relação à sua sustentabilidade financeira e às estruturas de gestão que sustentam suas práticas. A escolha por esse caminho metodológico se justifica pela necessidade de compreender em profundidade os contextos específicos em que esses espaços atuam, suas estratégias de manutenção e os desafios que enfrentam cotidianamente.

Foram selecionados 18 espaços independentes localizados na cidade de São Paulo, por meio de amostragem intencional. Os critérios de seleção consideraram: atuação contínua no campo cultural, reconhecimento na cena artística local e diversidade de formatos de organização. A unidade de análise é o próprio espaço cultural, compreendido como estrutura coletiva que opera de forma autônoma na promoção de práticas artísticas e culturais.

Os espaços participantes foram: Alê Espaço de Arte, Arte 8, Ateliê 397, Atelier BB39, Ateliê Casarão, Atelier Piratininga, Canteiro, Casa Contemporânea, Casa de Cultura do Parque, Casa Yara DW, Condô Cultural, Espaço 8, Fonte, Hermes, Lapa Lapa, Massapé Projetos, Move Arte e Projeto Fidalga.

A coleta de dados foi realizada por meio de entrevistas semiestruturadas, aplicadas aos gestores ou responsáveis diretos por cada espaço. O roteiro da entrevista abrange tópi-

cos como fontes de financiamento, estratégias de sustentabilidade econômica, formas de organização interna, processos de tomada de decisão e articulações institucionais.

As entrevistas foram gravadas (com consentimento dos participantes). Os dados foram tratados com base na análise de conteúdo, conforme proposta por Bardin (2011), o que permitirá a identificação de categorias temáticas recorrentes e a construção de tipologias sobre os modelos de gestão e de sustentabilidade adotados. Todos os participantes foram previamente informados sobre os objetivos da pesquisa e assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

A fundamentação metodológica está alinhada à perspectiva de Triviños (1987), que compreende a pesquisa qualitativa como instrumento para captar os significados atribuídos pelos sujeitos às suas ações e experiências. Nesse sentido, a escuta atenta às trajetórias e percepções dos agentes entrevistados é central para o processo investigativo.

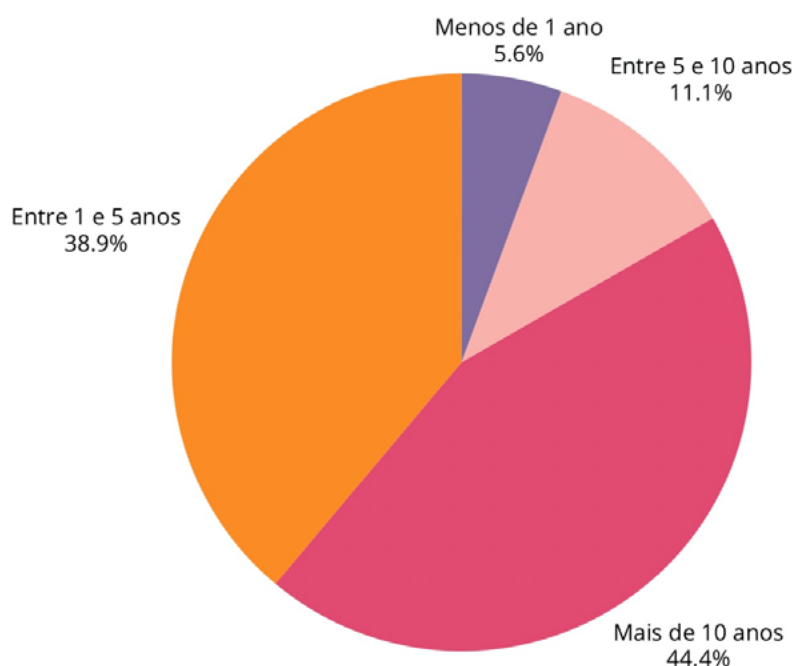
As falas foram organizadas por temas recorrentes, o que permitiu identificar padrões e singularidades nas formas de atuação dos espaços. Os principais achados foram também representados graficamente, como recurso complementar para visualizar tendências e características compartilhadas.

4. Principais Resultados Obtidos

A seguir, são apresentados os principais achados da pesquisa, com base nos dados obtidos por meio das entrevistas e representações gráficas:

4.1. Tempo de existência dos espaços

Figura 1 – Tempo de funcionamento dos espaços independentes



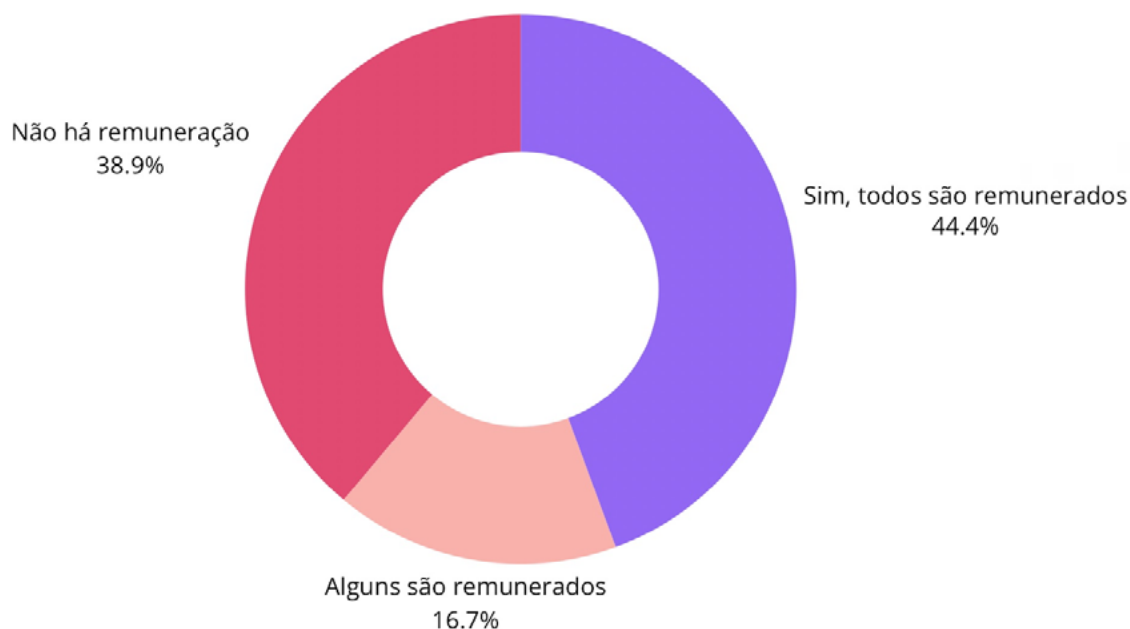
Fonte: Autoras

A maioria dos espaços (55,5%) foi fundada há pelo menos 5 anos, com destaque para os que atuam com mais de 10 anos (44,4%). Essa coexistência mostra, a vitalidade da auto-organização no campo artístico, estruturada mais por fluxos de engajamento do que por estabilidade institucional.

A despeito da precariedade e das dificuldades de manutenção, muitos espaços conseguem se manter ativos por longos períodos, reinventando-se continuamente e adaptando suas formas de organização às condições que se apresentam. (ENDO, 2017).

4.2. Remuneração das equipes

Figura 2 – Modalidade de remuneração das equipes gestoras



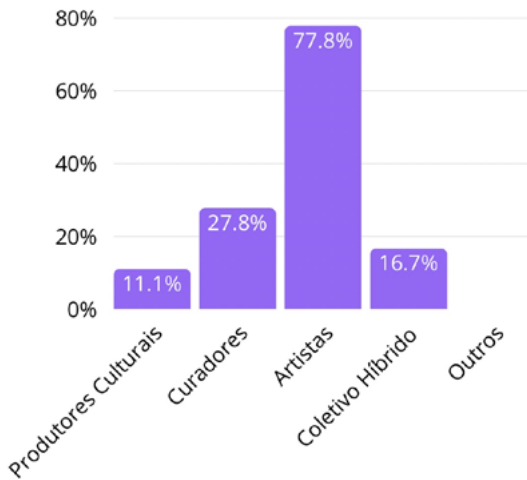
Fonte: Autoras

Identificamos que 44,4% dos espaços remuneram toda a equipe; 16,7% o fazem parcialmente e 38,9% operam com trabalho voluntário. Muitos espaços surgem da necessidade de um artista ter um ateliê para produzir e alguns acabam gerindo um ateliê grande o suficiente para compartilhar e realizar eventos, ou seja, muitos gestores são primeiramente artistas e trabalham como administradores de seus espaços independentes sem remuneração alguma ou sem remuneração adequada. Como alerta Abbing (2002), a romantização do trabalho artístico naturaliza a ausência de remuneração, tornando o sacrifício pessoal parte da lógica de funcionamento. Como a maioria dos espaços entrevistados partem da iniciativa e de artistas (que a nosso ver entram na visão de Abbing na dinâmica dos artistas) a situação se estende para gestores-artistas ou gestores-curado-

res de espaços independentes.

4.3. Perfil das equipes gestoras

Figura 3 – Composição profissional das equipes gestoras



Fonte: Autoras

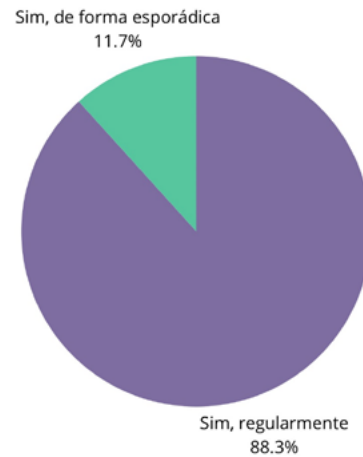
Por se tratar de uma pergunta de múltipla escolha, um mesmo espaço pôde indicar mais de um perfil de gestor, a maioria dos espaços independentes é gerida por artistas (77,8%), revelando o protagonismo da própria classe artística na criação e manutenção dessas iniciativas. Curadores aparecem em 27,8% dos casos, seguidos por coletivos híbridos (16,7%) e produtores culturais (11,1%). Os dados destacam o caráter autoral e autogerido desses espaços, marcados por estruturas menos institucionais e mais conectadas à prática artística.

Muitos espaços nasceram da necessidade do artista em ter um ateliê para produzir o próprio trabalho. O Ateliê 397, a Casa Yara DW e a Casa de Cultura do Parque, oferecem programação de interesse para os artistas e local de exposição, porém não possuem espaço para artistas fixos ou artistas residentes produzirem no local. Já

o Atelier BB 39, o Espaço 8 tem ateliê fixo apenas para os donos.

4.4. Práticas expositivas

Figura 4 – Realização de exposições pelos espaços analisados



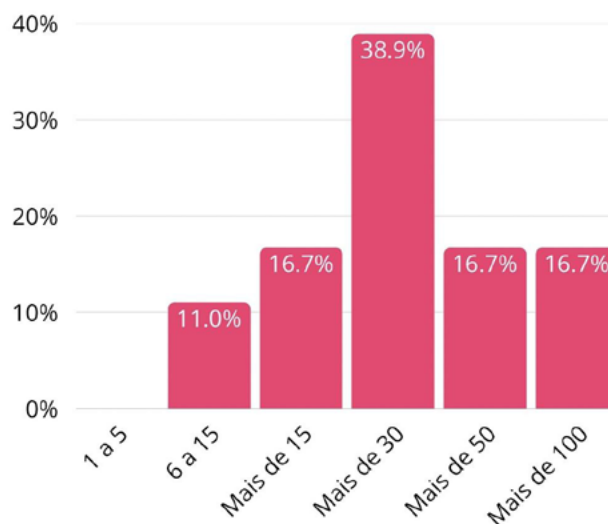
Fonte: Autoras

Todos os espaços entrevistados realizam exposição de arte, entre individuais e coletivas, dos artistas que frequentam o espaço nos acompanhamentos ou que compartilham ateliês e em alguns casos recebem propostas externas. Muitas vezes os gestores são os próprios proponentes das exposições, mas quando recebem propostas de fora, analisam para que a coerência das atividades e das intenções do espaço sejam mantidas.

88,3% realizam exposições continuamente. Os espaços também fazem a divulgação e registros desses eventos. Para Mantovani (2021), essas práticas funcionam também como arquivo e registro de modos de produção excluídos do mercado.

4.5. Número de artistas participantes de exposições

Figura 5 – Quantidade de artistas participantes nos últimos 12 meses

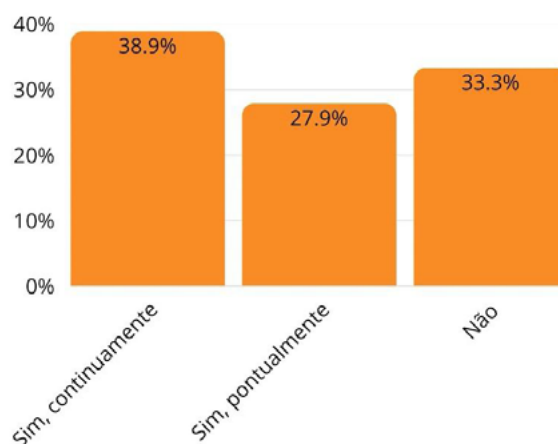


Fonte: Autoras

38,9% dos espaços apresentaram mais de 30 artistas em 12 meses, 16,7% apresentaram mais de 15, outros 16,7%, mais de 50 e outros 16,7% mais de 100. Isso revela seu papel como plataforma de difusão e inserção para artistas emergentes.

4.6. Acompanhamento artístico

Figura 6 – Acompanhamento artístico pelos espaços



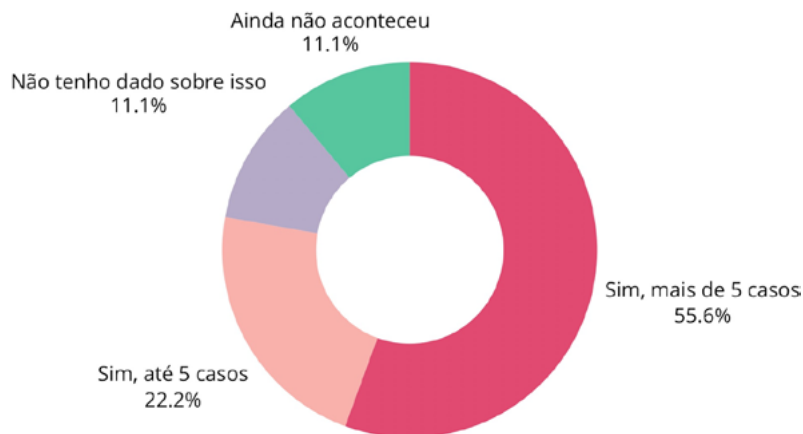
Fonte: Autoras

38,9% oferecem acompanhamento contínuo e 27,9% pontualmente, ou seja, esse re-

curso é utilizado por 65% dos locais entrevistados. Dos que responderam Sim, oferecem acompanhamento artístico contínuo sendo que, com exceção de 1 dos casos, os professores são os próprios gestores, às vezes acompanhado de convidados e outros profissionais da área que também integram o quadro de mentores.

4.7. Inserção no circuito artístico

Figura 7 – Inserção de artistas no circuito artístico por meio dos espaços



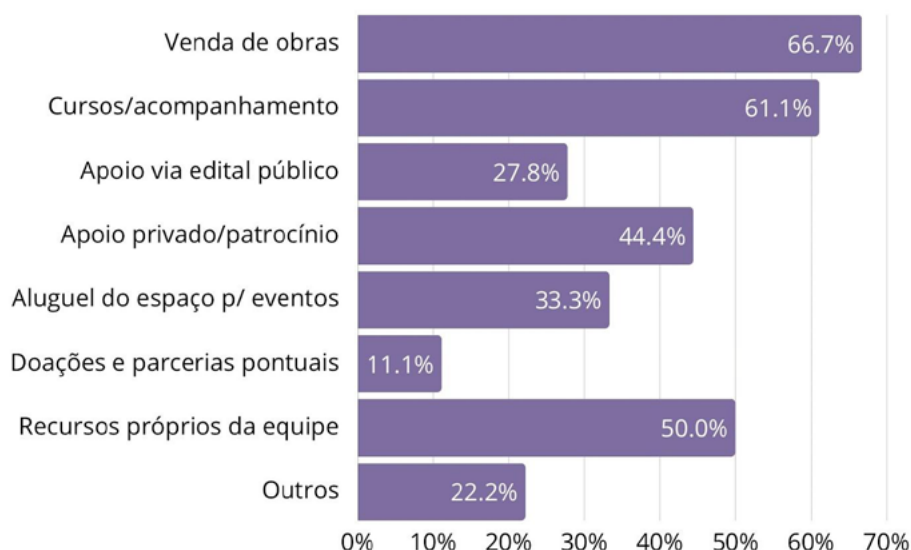
Fonte: Autoras

Mais da metade dos espaços ajudou diretamente na inserção de ao menos cinco artistas no circuito. Como observa Endo (2017), esses espaços não são marginais, mas atuam diretamente nos processos de legitimação simbólica.

Ao responderem se ajudaram a inserir artistas e curadores no circuito artístico, lembraram de nomes que cresceram após é frequentarem cursos e acompanhamento para artistas como: Adriel Visoto, Carolina Colichio, Andrey Guaianá Zignato, Yuri Firmeza, Martin Lanezan, David Almeida, Helena Carvalhosa, Consuelo Vezzaro, Edu Silva, Corina Ishikura, Renata Pelegrini, Yohana, Zé Tepedino, Luciara Ribeiro e curadores Angel Calvo Ulloa, Marcelo Salles e Mario Gioia, dentre outros.

4.8. Fontes de receita

Figura 8 – Principais fontes de receita dos espaços independentes



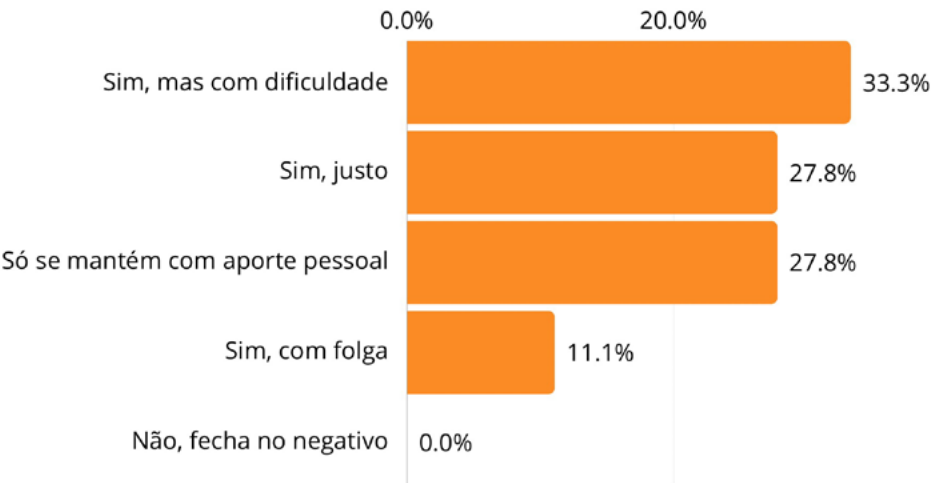
Fonte: Autoras

Por se tratar de uma pergunta de múltipla escolha, um mesmo espaço pôde indicar mais de uma fonte de receita, a maioria dos espaços recorre à venda de obras (66,7%) e à oferta de cursos e acompanhamentos (61,1%) como principais formas de geração de receita. Metade dos espaços também mencionou o uso de recursos próprios da equipe. Apenas 27,8% acessam editais públicos, o que reforça a dificuldade de institucionalização e o caráter autônomo dessas iniciativas.

Embora exista a disponibilidade dos espaços para o comércio de arte, esse recurso gera pouca receita, um dos pontos é que há pouca procura dos colecionadores e falta de funcionário específico para esse encargo. A maior parte da renda destes lugares acontece pelo compartilhamento do aluguel com outros artistas e pelos cursos de arte e acompanhamento para artistas.

4.9. Situação financeira

Figura 9 – Situação financeira atual dos espaços



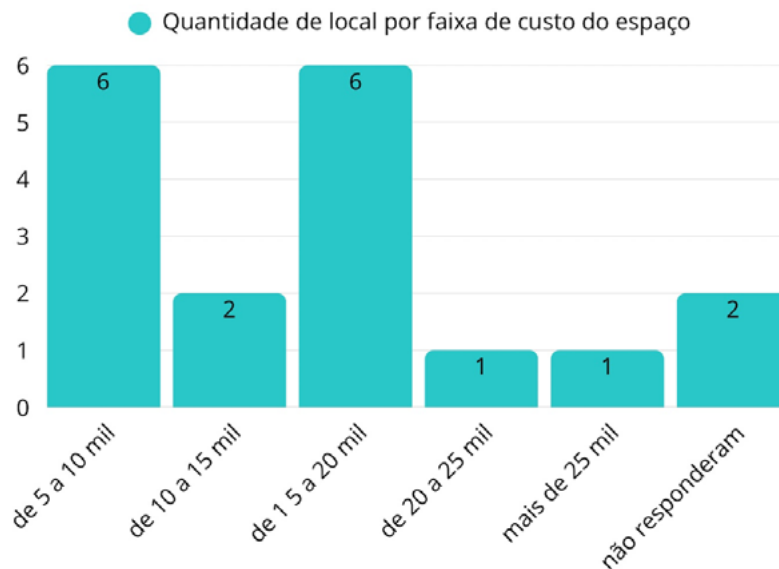
Fonte: Autoras

Apenas 11,1% dos espaços operam com folga. A maioria funciona com recursos limitados ou depende de aportes pessoais. Esse cenário demonstra as dificuldades de sus-

tentabilidade financeira enfrentadas, mesmo diante do trabalho que desenvolvem.

4.10. Custos de operação

Figura 10 – Faixa de custo mensal operacional dos espaços

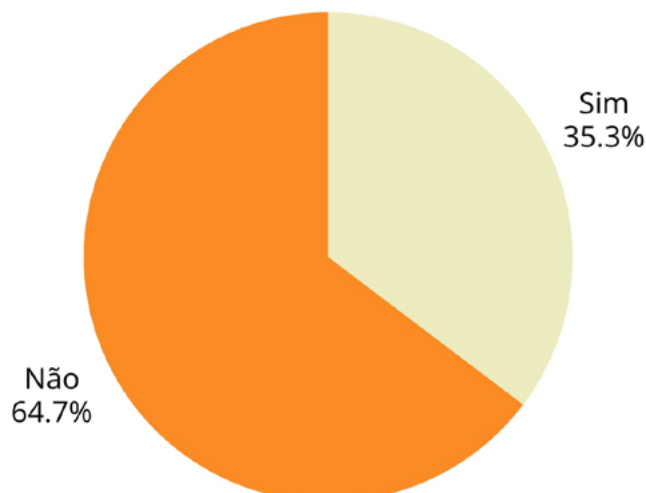


Fonte: Autoras

Os custos mensais dos espaços independentes situam-se entre R\$ 5 mil e R\$ 20 mil, valores relativamente modestos quando se consideram as múltiplas funções desempenhadas por essas iniciativas, como produção, formação, curadoria e difusão artística. Esse dado reforça que a sustentabilidade econômica, embora importante, não é o eixo central dessas experiências. O que mobiliza sua continuidade é, sobretudo, o valor simbólico que produzem: uma atuação comprometida com a criação coletiva, a experimentação e a ampliação de sentidos no campo da arte.

4.11. Apoios institucionais

Figura 11 – Relação com instituições (museus e galerias)

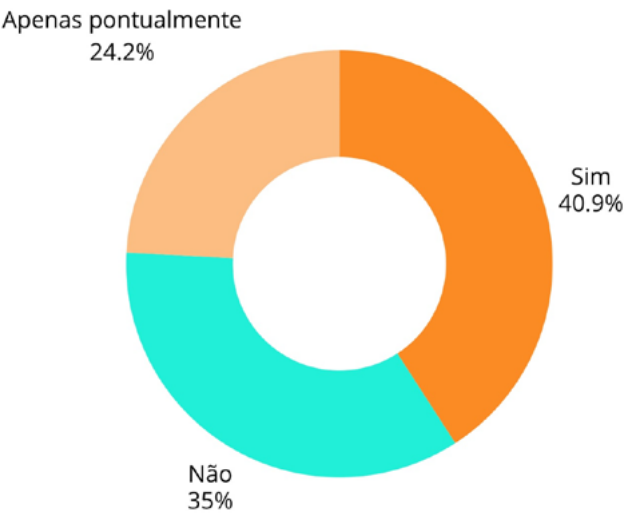


Fonte: Autoras

64,7% não recebem apoio de museus ou galerias, revelando a distância entre as redes independentes e as instituições consolidadas. E os 35,3% que já receberam ou recebem apoio institucional é pontual ou por um projeto, como receber material, no caso papel de gravura por um dos entrevistados, ou utilização de uma sala cedida por galeria para cursos, ou uma instituição utilizando o espaço independente para exposição simultânea entre museu e espaço independente.

4.12. Apoio de patrocinadores e colecionadores

Figura 12 – Apoio patrocinadores e colecionadores

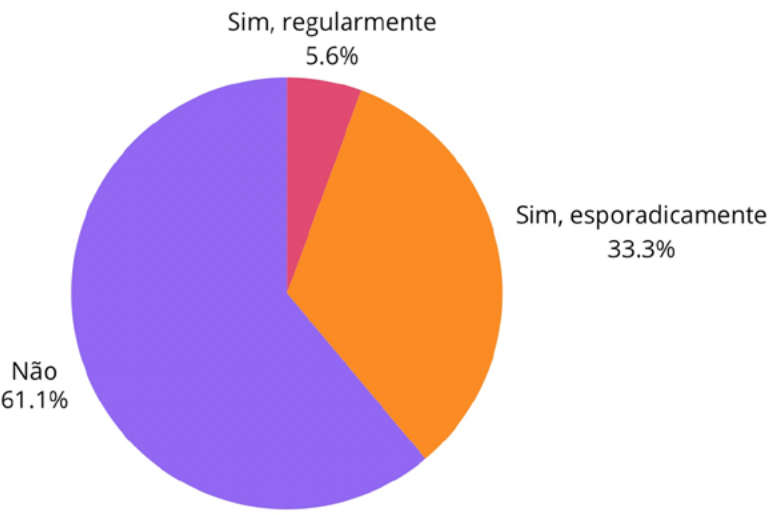


Fonte: Autoras

Ao serem perguntados se já receberam apoio direto de colecionadores, patrocinadores ou críticos respondem que os apoios são esporádicos, desestruturados e não determinam a sustentabilidade dos espaços.

4.13. Participação em feiras de arte

Figura 13 – Participação dos espaços em feiras de arte



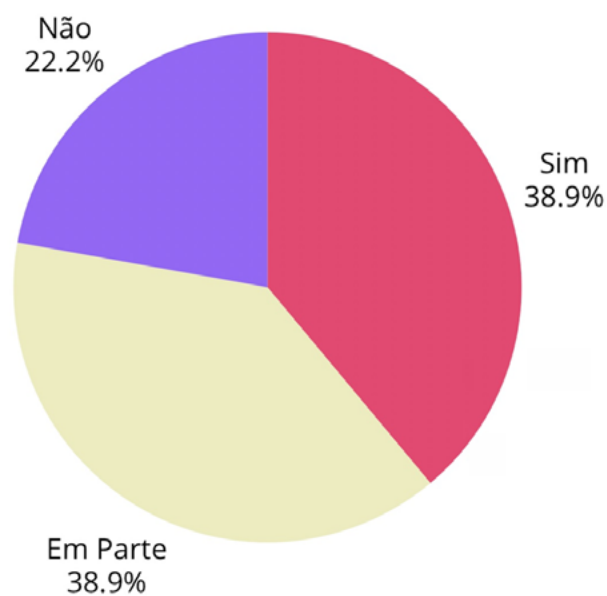
Fonte: Autoras

61,1% não participa de feiras, o que reforça a diferença entre os valores simbólicos dos espaços independentes e os valores mercantis do mercado.

Atelier Piratininga (representa 5.6%) participa regularmente em feiras de arte impressa. Dentre os motivos de não participar ou participar esporadicamente foram mencionados o alto custo do aluguel do stand das feiras de arte e a má localização, dentro das feiras, para os espaços independentes.

4.14. Reconhecimento pelo mercado

Figura 14 – Percepção de reconhecimento simbólico no mercado de arte



Fonte: Autoras

Por fim, a percepção dos próprios espaços em relação ao reconhecimento do mercado é dividida: 38,9% acreditam ser reconhecidos, outros 38,9% dizem que esse reconhecimento é apenas parcial. Esse dado evidencia uma hierarquização simbólica no sistema da arte, que ainda marginaliza ou minimiza o papel das iniciativas autônomas — mesmo quando estas exercem forte impacto na formação e projeção de artistas.

Embora alguns desses locais sejam referência para instituições culturais como fonte de artistas preparados para atuar profissionalmente, as mesmas instituições não veem esses locais como possíveis colaboradores para um trabalho conjunto.

Conclusão

A pesquisa evidencia que os espaços independentes desempenham um papel estruturante na arte contemporânea. São iniciativas que promovem a circulação de novas vozes, incentivam práticas curatoriais experimentais e atuam como dispositivos de formação crítica. Apesar de sua relevância, operam muitas vezes à margem do reconhecimento simbólico e do apoio material necessários para sua continuidade.

Esses espaços constituem formas próprias de organização e produção cultural, com lógicas de funcionamento baseadas na colaboração, na escuta e na autonomia. Além de promoverem o acesso à criação artística, também preservam memórias e constroem sentidos coletivos que ampliam a noção de patrimônio cultural.

A partir da escuta e análise das experiências relatadas, a pesquisa aponta três frentes urgentes de ação: a criação de políticas públicas contínuas voltadas a iniciativas autônomas; o fortalecimento das articulações com instituições como museus, universidades, colecionadores e feiras; e o investimento em estruturas voltadas à memória, documentação e arquivo dessas práticas.

A abordagem qualitativa adotada permitiu não apenas mapear dados objetivos, mas também compreender os sentidos que sustentam essas experiências — suas estratégias, desejos e modos singulares de existir no campo da arte. Esses espaços, embora muitas vezes invisibilizados, revelam-se fundamentais para a renovação crítica e simbólica do sistema artístico brasileiro.

Referências

ABBING, Hans. *Why are artists poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOGDAN, Robert Charles; BIKLEN, Sara Knoop. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora, 1994.

DREW, Nancy. *Alternative Spaces*. In: CAPLIN, Lee Evan. (Org.). *The business of Art*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1982.

ENDO, Máira. *Estudos sobre a auto-organização no campo da arte no Brasil*. São Paulo: Apareceu a Margarida, 2017.

GREFFE, Xavier. *Arte e mercado*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.

MANTOVANI, Bianca de Andrade. *Ateliê 397: um olhar da museologia sobre memória e arquivo de espaços independentes de arte*. 2021. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade

de São Paulo, São Paulo, SP, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.103.2021.tde-23062022-112013>.

NUNES, Kamila. Espaços autônomos: práticas curatoriais e de resistência. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2020.

TRIVIÑOS, A. N. S. Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.



Salvar Como: Desafios e Soluções na Preservação da Arte Digital no FILE



Gabriel Salviano
Neo Norte 5.0
gvs.dso@gmail.com

RESUMO:

O presente trabalho investiga as questões conceituais e os desafios de preservação da arte digital: uma linguagem artística definida por sua natureza processual, temporal e dinâmica baseada em princípios de computabilidade, imersão e virtualidade.

Um debate conceitual central reside na dualidade entre materialidade e imaterialidade da arte digital, historicamente, houve a tendência de se entender a arte digital como imaterial devido à sua natureza processual. Contudo, a materialidade da obra está ligada à sua função em termos de performance, emergindo através de interações particulares, ao invés de uma substância preexistente.

O estudo utiliza o FILE ARCHIVE do Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas como referência técnica, um projeto pioneiro que busca a documentação expandida e multimodal. O FILE ARCHIVE adota o software livre Tainacan para a gestão de repositórios digitais, oferecendo interoperabilidade e acessibilidade. Conclui-se que a preservação da arte digital requer a adoção de estratégias multimodais e dinâmicas, e uma reelaboração epistemológica sobre o colecionismo e a conservação, reconhecendo a arte digital como um ecossistema mutável para garantir o acesso futuro ao seu legado cultural

PALAVRAS-CHAVE:

Arte digital; preservação digital; acervo ; materialidade

Introdução

"Ao invés de arriscar um debate não intencional sobre se desenhos produzidos por computador são arte realmente ou não, os resultados das experimentações com essas máquinas serão chamados simplesmente de padrões": foi o que escreveu Michael Noll em 1962 em um memorando relatando suas experimentações com um computador IBM conectado a uma impressora de microfilme a laser do modelo Stromberg-Carlson 4020. O memorando continha a representação gráfica de oito padrões, como foram chamados no documento. Em 1965, os padrões foram renomeados com títulos como *Gaussian-Quadratic* e *Vertical-Horizontal n. 3*, e registrados no escritório de direitos autorais como obras de arte. (NORMAN, 2014). Hoje, as obras fazem parte da coleção de um dos maiores museus da Europa, o Victoria & Albert Museum em Londres.

Este relato foi escolhido para a abertura deste estudo por trazer à luz de forma representativa uma incerteza antiga e um obstáculo cada vez mais imponente no campo da arte digital. A incerteza: como categorizar as produções de arte geradas por computador e que efeito tem, nesta categorização, as diferentes ferramentas e suportes naturais da linguagem da arte digital? O obstáculo: Como registrar e armazenar consistentemente obras de arte produzidas em suportes em constante mutação, de rápida obsolescência, e distribuídas como produtos de um código computacional?

Michael Noll teve como primeira reação questionar a validade de sua criação enquanto obra de arte, negando o título ao redigir o primeiro documento em que relatava o processo criativo. Nesta mesma dúvida, que nasce junto com a arte digital, na década de 60, vinha contida a essência deste debate que perdura até hoje acerca da definição e nomenclatura dessa linguagem. O aspecto da inovação técnica, intrínseco à arte digital está presente desde as ferramentas utilizadas no processo criativo, no suporte da obra e até seu meio de distribuição e interface, continua ainda hoje alimentando e impulsionando as discussões acerca da caracterização deste tipo de arte.

Hoje, *Vertical-Horizontal n. 3* e *Gaussian-Quadratic* estão preservados em um acervo museal da mesma maneira que o restante do acervo de artes plásticas daquela instituição: como objeto físico, guardado em ambiente de acervo. As imagens estão impressas em gelatina de prata, que é um suporte duradouro, próprio para imagens estáticas e monocromáticas. No entanto, a mesma evolução constante da técnica a que nos referimos no parágrafo anterior, coloca em xeque a capacidade destes mesmos métodos tradicionais fazerem o mesmo pelas obras de arte digital mais modernas, que ultrapassam os suportes e linguagens tradicionais, criando uma necessidade própria de aporte tecnológico para serem, de alguma forma, contidas e preservadas em um acervo. (VELLOSILLO, 2021)

Os problemas apresentados aqui compõem o objeto deste trabalho, que busca discutir e analisar do ponto de vista institucional e técnico tanto a relevância quanto a dificuldade de se construir um acervo de arte digital, para então organizar propostas e possibilidades de avanço no desenvolvimento de novas soluções.

Em 2009, Pablo Gobira relata em seu artigo *Instabilidade Digital*, que “a discussão sobre preservação de arte digital é quase inexistente no Brasil, apesar de haver o debate internacional sobre o tema” (GOBIRA et al. 2009). Desde então, muito foi conquistado neste território através do trabalho de pesquisadores como Gisele Beiguemlan, Paula Perissinotto e Débora Gasparetto. No entanto, ainda se enfrentam dificuldades no campo da preservação das obras de arte digital, como comenta Arianne Velloso (2021):

“Os protocolos de preservação levam em conta a recuperação de informação prática que permita o estudo, a exposição e a difusão dessas obras. Em muitos casos, a informação inicial disponível em museus e coleções é muito limitada. Isso se deve ao caráter experimental ou ao uso empírico de alguns materiais, dispositivos ou tecnologias e à falta de documentação por parte do artista e/ou do museu durante o processo de aquisição da obra. O ditado brasileiro “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” adapta-se perfeitamente à necessidade premente de encontrar soluções.” (VELLOSILLO, 2021 p. 137)

Em um campo tão dinâmico, em que a velocidade das transformações é análoga à do desenvolvimento de tecnologias de uso popular, essa necessidade de encontrar soluções se torna especialmente urgente. Levando em conta também a gravidade do conteúdo de que se trata, como explica Paula Perissinotto (2024):

A preservação da arte digital é evidentemente uma grande tarefa, mas é apenas um entre muitos desafios na gama ampla de estratégias para transformar as instituições dedicadas ao patrimônio cultural. Arquivos são fundamentais para o patrimônio cultural, educacional e acadêmico. Quanto antes essas modificações forem feitas, menor será o vazio na cultura da memória no século XXI. (PERISSINOTTO, 2024 p.183)

Para atingir estes objetivos, o presente estudo passará por três estágios: (1) abordando conceitualmente a ideia da imaterialidade na arte digital, explorando o impacto deste fator na forma como o registro e a documentação das obras pode ser (e tem sido) feita, dando especial atenção à efemeridade da própria tecnologia por meio da obsolescência; (2) observando as metodologias e aspectos conceituais no tocante ao registro e documentação das obras, passando pelas noções de adaptação, descaracterização e estabilização da obra de arte; (3) referenciando casos específicos no FILE, detalhando o uso de softwares especializados para criação de base de dados, para então discutir capacidades e limitações das ferramentas, levando a uma discussão de alternativas, e necessidades futuras.

O Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas foi escolhido como referencial para esta pesquisa por se tratar de um dos dez maiores festivais dedicados à arte digital do mundo (FILE, 2025). Tendo acumulado mais de onze milhões de visitantes ao longo de suas edições, o FILE se tornou um evento de notoriedade internacional e um importante proponente da arte digital. O festival conta com a estrutura técnica para a apresentação de obras das mais variadas linguagens, desde instalações com vídeo, aparelhos mecatrônicos de larga escala, jogos eletrônicos e experiências com óculos

VR. O festival inclui ainda o uso do painel de LEDs na fachada do prédio da FIESP em São Paulo, que se consagrou como a primeira galeria de arte digital a céu aberto da América Latina, contando com 26 mil clusters de LED arranjados no exterior do edifício. Em seus 25 anos de existência, o festival acumulou mais de 8 mil obras catalogadas digitalmente através do projeto FILE ARCHIVE que é resultado da pesquisa de Gabriella Previdello, pesquisadora e curadora digital que apresentou o projeto como tese de mestrado na ECA/USP em 2013 (FILE, 2025).

A base teórica deste projeto evidencia os principais elementos de discussão deste trabalho, colocando o FILE ARCHIVE em uma posição de pioneirismo em termos de metodologia para a construção de um acervo desta natureza. Para ilustrar esta posição, destacamos o uso do software TAINACAN e a plataforma GLAM Wiki dentro do projeto, que serão discutidos mais a fundo na terceira seção deste estudo.

Materialidade e Imaterialidade

A pesquisadora Débora Gasparetto (2014) chama atenção em seu trabalho intitulado *O Curto Circuito da Arte Digital no Brasil* para o fato de que a arte digital como conceito ainda enfrenta uma falta de definição terminológica também por ser um campo em constante mudança. Com títulos com *arte cibernética*, *arte tecnológica* e *artemídia* entre outros, a autora opta por Arte Digital e oferece os fatores definidores: "produção que envolve princípios de computabilidade, interatividade, imersão, virtualidade e tempo real, em obras que ocorrem como sistema, em que a participação do interator é imprescindível." (GASPARETTO, 2014). Em linhas mais abertas, e sem a ênfase no aspecto da interatividade, contrasta a definição oferecida por Pablo Gobira, Tadeu Mucelli e Raphael Prota (2009) em seu artigo, *Instabilidade Digital*:

"A arte digital pode ser denominada como movimento cultural e de arte advindos dos processos de desenvolvimento computacional. Podemos considerar que a arte digital também provém da evolução da imagem, como um dos acontecimentos mais importantes na história da arte pós-fotografia." (GOBIRA et al. 2009 p.2)

Gasparetto (2014) também apresenta em seu trabalho as argumentações que embasaram, em 1998, a categorização das imagens eletromagnéticas, definidas como "aquelas que mantêm um caráter análogo-digital". Neste ponto, se traz a atenção para uma não necessidade do envolvimento de processos computadorizados, mas sim de uma codificação de sinais analógicos.

Dadas as colocações acerca da natureza computacional, a interatividade e mutabilidade das obras, os suportes decodificadores da linguagem e a relação análogo-digital, consideramos adequada para o escopo deste artigo a fala de Christiane Paul em seu artigo *Los Nuevos Medios en el Mainstream* (2011):

"Agora, a arte das novas mídias costuma ser considerada arte computacional que é criada, armazenada e distribuída por meio de tecnologias digitais e usa as características dessas tecnologias como suporte. A arte das novas mídias é processual, temporal, dinâmica e em tempo real; participativa, baseada em colaboração e performativa; modular, variável, generativa e adaptável." (PAUL, 2011 p.46)

Com estas elaborações conceituais sobre a arte digital — principalmente em observação ao suporte — passamos para uma etapa importante da discussão sobre preservação: o conceito de imaterialidade.

Destacamos este aspecto em especial por se tratar de uma noção com grande relevância para o modo como a preservação é abordada. Evidentemente, uma performance não pode ser arquivada e preservada da mesma forma que uma escultura é. A natureza da obra de arte tem um papel relevante na forma como os esforços de preservação são direcionados. Atualmente, uma obra de arte digital pode ser tratada como estando em diferentes pontos deste espectro, a depender dos suportes utilizados e da própria mecânica empregada nela. A exemplo, podemos mencionar a obra *A Tail of Spacetime*, do coletivo Anno Lab: esta obra consiste em uma instalação de alguns materiais escultóricos como um cone composto de material arenoso e um cilindro metálico em formato curvo, lembrando uma cauda. Estes objetos são montados em frente a uma projeção em larga escala e um aparato de captura de imagens apontado para o cilindro. Quando uma pessoa toca aquele objeto, um loop de gravação se apresenta na projeção em vídeo, criando uma sobreposição entre os movimentos atuais e os passados daquele interator. Esta obra está registrada no FILE ARCHIVE com uma descrição textual, algumas fotografias da instalação, e um vídeo mostrando visitantes interagindo com a obra.

Se considerada como uma obra escultórica, as partes materiais e físicas da obra podem ser preservadas como objetos museais, mas perde-se a significância narrativa de seu funcionamento. Ao passo que, se preservada de forma apenas documental, como é o praxis para obras efêmeras, perde-se a materialidade dos elementos escultóricos. O fato é que a obra só tem o efeito pretendido quando apresentada de forma inteira, e essa completude é frequentemente sacrificada em um processo de arquivamento. A solução utilizada pelo FILE ARCHIVE representa uma abordagem multimodal, que dá conta da descrição da obra em termos propositivos e da aparência dela como percebida por alguém que vê mas não interage.

Este caso ilustra o obstáculo enfrentado por inúmeras outras obras desta linguagem: a contradição da materialidade na arte digital. Pau Alsina (2014) argumenta que a raiz do problema reside em como a História da Arte enquanto disciplina, historicamente, nega o peso semântico da materialidade na obra de arte:

“A verdade é que há uma longa tradição na história da arte que continua a abordar a materialidade da arte como algo meramente passivo, inerte, receptáculo para a ideia.” (ALSINA, 2014 p.79)

O argumento baseia-se na ideia de que, ao longo do desenvolvimento da história da arte enquanto objeto de estudo, a materialidade teria sido relegada sempre ao papel de suporte. Aqui, não simplesmente como termo técnico, mas sim como aquilo que serve de apoio — algo secundário que sustenta o que carrega o protagonismo.

Este discurso teria uma contribuição direta para a percepção dos suportes da arte digital como coadjuvantes. Se em pinturas do movimento Rococó as discussões giraram em torno da inocência e do bucolismo nas obras de Fragonard; e no Dadaísmo a história lembra sempre da atitude iconoclasta de peças como *A Fonte* de Duchamp, pouca atenção se deu às pinceladas invisíveis em um gradiente perfeito do primeiro caso, e a

brutalidade dos materiais de colagem do segundo. Assim também na arte digital, com uma produção "processual, temporal, dinâmica e em tempo real; participativa, baseada em colaboração e performativa; modular, variável, generativa e adaptável." (ALSINA, 2014) a atenção facilmente se volta para o conceitual, novamente marginalizando o aspecto material da obra. Alsina (2014) elucida precisamente este problema:

"o fato é que o digital tem sido amplamente entendido como imaterial devido à sua natureza processual, e isso ocorreu em muitos casos como resultado do esquecimento de seu substrato tecnológico; isso priorizou o software sobre o hardware, ou também, talvez, o discurso sobre a própria matéria que o conforma." (ALSINA, 2014 p.79)

Apesar desta interpretação negativa da linguagem do que chama de Novas Mídias, Pau Alsina ressalta que a mesma peculiaridade da arte digital que a permite, representa o potencial gerador desta linguagem. Tecendo uma comparação entre bits — unidades digitais de informação, representadas por funções booleanas entre *sim* e *não* ou *zero* e *um* — e átomos — a unidade básica de composição da matéria física, o autor elucida a relação entre o potencial de uma linguagem digital e sua imaterialidade:

"o poder do digital deriva de sua natureza como mera coleção de 0s e 1s, totalmente independente do meio particular em que está armazenado como representações matemáticas de uma quantidade física antes que fragmentos reais da própria matéria." (ALSINA, 2014 p.79)

Alsina conclui seu estudo com a proposição de uma *neo-materialidade*, argumentando que nem a imaterialidade entendida como símbolo, nem a materialidade entendida como suporte são suficientes para descrever aquilo que ocorre na linguagem da arte digital:

"Neste sentido, a materialidade é algo que precisa ser performado, executado, atuado, e a matéria não se refere então a uma substância fixa: tal como Barad nos aponta a partir de sua posição, a matéria não é uma coisa, mas sim um fazer." (ALSINA, 2014 p.83)

Nesta argumentação, o pesquisador entende que a materialidade na obra de arte digital está intrinsecamente conectada com a função da obra. É importante recobrar aqui o entendimento de que na arte digital, a linguagem computacional — que constitui o corpo imaterial das obras — está, frequentemente, presente naquela obra em todos os pontos do processo: primeiro como ferramenta criativa no momento da concepção; depois como suporte para a obra na forma de um sistema compreensivo; por fim, como o próprio suporte que permite a exibição e, crucialmente, a interação do público com a produção final. Tendo em vista este processo, o argumento de Alsina para este novo entendimento da materialidade vem justamente da noção de que, neste processo "as coisas e os objetos não preexistem à interação, mas sim se produzem e emergem através de intra-ações particulares" (ALSINA, 2014), marcando o nascimento das obras no momento em que são completadas pela interação.

Com isso, passamos à questão da introdução do intangível na matéria do dia-a-dia. Aquilo que se consome como produto cultural rotineiro sendo dominado pela linguagem digital — essencialmente imaterial — capturando de maneira mais orgânica as experiências modernas, encapsuladas neste contexto digital, "com a introdução de elementos

intangíveis baseados em dispositivos tecnológicos, constroem-se narrativas sensoriais cada vez mais elaboradas". (VELOSILLO, 2021)

Estes fatores trazem dificuldades particulares para a arte digital quando se trata de seu registro para fins de preservação. Tendo em vista os esforços de arquivamento como memória, o pesquisador Pablo Gobira (2016) diz:

"A arte digital tem encontrado dificuldade em ser preservada para além da conservação apenas de seus dados. No contexto de seu arquivamento como dados (informacionais e/ou computacionais), a obra de arte é passível de ser reconhecida como similar a qualquer outra "coisa" ou "ação" documentável na sociedade, desde o registro de um nascimento ou até o nomear de um edifício." (GOBIRA, 2016 p. 504)

Com o desenvolvimento da percepção de materialidade/imaterialidade na arte digital, somos levados ao problema seguinte a ser tratado neste estudo: o do arquivamento e preservação da arte digital. Gobira questiona em seu trabalho se "deve-se preservar uma integralidade da obra?" (GOBIRA, 2016) ao discutir as diferentes cargas de sentido contidas na materialidade de cada trabalho, em uma comparação com imagens da *Brillo Box* de Andy Warhol. Assim, passamos para as considerações de registro e preservação da arte digital.

2. Acervo e Preservação

Para iniciar a discussão sobre acervo e preservação da arte digital, se faz necessária uma abordagem direta do problema da representação nas linguagens visuais, já famosamente introduzidos no campo teórico por Walter Benjamin em sua discussão sobre a reprodutibilidade técnica. Este é um ponto particularmente sensível para a arte digital, já que a própria linguagem está intrinsecamente conectada com as tecnologias reprodutivas de que Walter Benjamin fala em sua discussão sobre o tema (BENJAMIN, 1987). O que já se apresentaria como um problema em suportes mais fixamente definidos, aparece de maneira exacerbada na arte digital, que filtra seus conteúdos por uma mecanicidade e artificialidade próprias do meio.

A distância entre observador e obra sofre um engrandecimento natural no processo de reprodução pela imagem (BENJAMIN, 1987), mas na arte digital este problema tende a se aprofundar. Esta questão se apresenta como um problema de natureza pedagógica quando consideramos a forma com que o letramento artístico da população é, em grande parte, feito por imagens de obras, em vez das obras em si:

"Ao longo do nosso processo formativo em artes visuais no Brasil vemos essas imagens pelos livros didáticos, que, conjugados com outros documentos e relatos, moldam nossa percepção da arte." (ALVES, 2024 p.2)

Tratando-se de uma linguagem artística que ainda conquista espaço tanto no mercado quanto na apreciação pública de modo geral, a preocupação com a formação do vocabulário visual e conceitual se torna proeminente. Em uma era de consumo exacerbado de conteúdo pelos meios digitais de comunicação, baseados na exposição e absorção rápida da informação, esta preocupação se dá no sentido do próprio aprendizado, afinal "a maneira como armazenamos isso em nossa memória edifica

nosso modo de ver o mundo" (ALVES, 2024). E é a partir deste modo de ver que a arte digital não só é consumida agora, mas será revisitada no futuro a partir dos registros produzidos hoje. Ignez Alves reforça:

"Cada vez mais nos formamos a partir das imagens e cada vez mais nos distanciamos da experiência integral com a arte. Se a história da arte é a história de suas fotografias e estas estão cada vez mais distantes da experiência artística, o que vemos é o simulacro da arte, obras feitas para se tornarem posteriormente "imagens bonitas". Imagens cada vez mais sujeitas à crença e a recepção dificultando cada vez mais o processo de compreensão e interpretação das imagens e da arte." (ALVES, 2024 p.10)

A pesquisadora ressalta que cada vez mais frequentemente vemos uma obra de arte depois de ela ter sido vista por uma câmera, de modo que o nosso olhar é sempre mediado por experiências e percepções anteriores, o que faz com que vejamos simplesmente "um frame do todo" (ALVES, 2024). Com esta visão fragmentada e limitada da obra pelo enquadro fotográfico, a perda da experiência vem do âmbito temporal e espacial da obra:

"A presença corpórea se torna a base para a produção de arte contemporânea, com ela ganhamos duração, efemeridade e contexto. Ao fazermos um frame fotográfico de uma obra, perdemos o acontecimento." (ALVES, 2024 p.4)

Estas observações, apesar do enfoque na ideia de uma imagem feita por câmera fotográfica, levam a uma reflexão acerca dos modos de registro utilizados na arte digital, já que, frequentemente, as obras não são apreensíveis em um registro de linguagem única, conforme discutido anteriormente neste estudo. Nesse sentido, um esforço para a preservação das obras envolve, necessariamente, um diálogo com diferentes tecnologias a reafirmação das linguagens e suportes utilizados. Poderíamos ilustrar este fato, por exemplo, com o caso de um emulador virtual criado para reproduzir uma obra baseada em um software defasado.

Assim, entendemos que a preservação dessas obras de arte passa pelos mesmos processos industriais que trouxeram à sua concepção. O papel da indústria aqui, do ponto de vista tecnológico, traz à tona essa dualidade:

"Deve-se compreender que ao praticar a preservação da obra, empreende-se igualmente a preservação da indústria. Como parte do processo industrial, ela compõe a discussão conservacionista." (PERISSINOTTO, 2024 p.228)

A observação particular do estudo de Ignez Alves serve para elucidar o problema principal da preservação da obra de arte, e aqui, mais especificamente, da arte digital. Este problema específico vem sendo abordado em ambiente acadêmico em busca de soluções, muitas vezes colocadas em prática em contextos experimentais e replicáveis. Para combater este obstáculo percebido, elucidamos aqui algumas das abordagens já exploradas em bibliografia.

A metodologia mais simples em termos processuais, e que representaria uma conservação mais direta da obra de arte, seria o da "preservação intransitiva" como explica a pesquisadora Paula Perissinotto (2024):

"A preservação intransitiva nesse contexto se refere a uma abordagem de conservação que se concentra em manter a obra original, sem considerar mudanças ou adaptações para atender a novos contextos ou tecnologias. Em outras palavras, tem-se uma perspectiva que busca manter a obra exatamente como é, sem permitir alterações." (PERISSINOTTO, 2024 p.19)

No entanto, como a própria autora aponta, o campo da arte digital é composto essencialmente pelas novas mídias, que estão em constante evolução e transformação, acompanhando a rapidez com que a própria tecnologia se desenvolve. Neste cenário de mutação veloz e contínua, um método de preservação baseado em um congelamento da obra em sua materialidade pode não ser realmente eficaz, atestando a inadequação da preservação intransitiva.

A linha mais consistente de resposta a esta proposição é a de se incluir diferentes linguagens em uma mesma instância de registro para a preservação de uma dada obra de arte, acrescentando profundidade contextual àquele registro.

Uma das possibilidades para este processo é a inclusão de material fornecido pelo próprio artista. Por requisição dos órgãos responsáveis pela preservação, o artista pode contribuir com a documentação de sua obra, relatos processuais, esclarecimentos conceituais e técnicos e uma orientação, por exemplo, indicando os aspectos que devem ser mantidos em contraste com os que podem vir a ser atualizados (PERISSINOTTO, 2024).

Tratando-se de um contexto em que o dinamismo e a mutabilidade são aspectos elementares, dá-se a importância de permitir tal fluidez também no próprio processo de preservação. Tal estado pode ser realizado pela incorporação de metodologias como a emulação e o arquivamento em web "para permitir que as obras de arte digital sejam acessadas e experimentadas em ambientes tecnológicos mutáveis." (PERISSINOTTO, 2024). Segundo a autora,

"essas abordagens dinâmicas visam manter não apenas as obras em si, mas também os contextos em que foram criadas e apresentadas, reconhecendo a necessidade de adaptação e contextualização na conservação do armazenamento cultural no campo da arte e tecnologia. Desse modo, concentra-se na organização de documentos que contam a história da criação e interação de uma obra de arte por texto, vídeo, imagem, registros técnicos e instruções escritas pelos artistas." (PERISSINOTTO, 2024 p.19)

Para este efeito, o agrupamento de informação em diferentes linguagens traz uma perspectiva enriquecida da obra que se documenta. Apresentando-a através de variados pontos de vista e com diferentes linguagens e metodologias de registro, a apreensão da obra ocorre de maneira mais completa, com a multimodalidade, permitindo a transmissão de características e efeitos que escapariam a um registro fotográfico, por exemplo. Com esta mesma lógica, a pesquisadora Gabriella Orth — responsável pela curadoria de algumas edições do próprio FILE além de ser ter realizado a organização inicial do conteúdo do FILE ARCHIVE, conforme mencionamos anteriormente — elenca diferentes eixos para a organização das informações coletadas acerca de uma determinada obra da seguinte forma:

"[...] o [eixo] de representatividade da obra de arte (descrições materiais audiovisuais, roteiros de montagens de obras); o das implicações técnicas (fichas, notações, sistemas para bases de dados); o eixo da interface e da interoperabilidade; o eixo informacional (documentação em níveis conceituais, classificações, vocabulários controlados); o eixo transitório (metatags, formas alternativas de documentação); e o eixo da ambiência estrutural (que define as tendências de alta complexidade dos sistemas de informação, trabalhando em inovações teóricas e tecnológicas)." (ORTH, 2021 p.151)

Paula Perissinotto (2024) aponta em seu trabalho para um caso exemplar pioneiro na aplicação deste tipo de abordagem: o projeto *Archive of Digital Art*, criado pelo professor Oliver Grau em 1999, tem como objetivo criar uma documentação expandida de forma colaborativa a fim de promover uma sistematização da preservação da arte. O projeto é desenvolvido em cooperação com os artistas da arte digital, além de pesquisadores e instituições, permitindo o acesso a materiais que seriam de difícil alcance, como dados técnicos das obras, textos acadêmicos, informações bibliográficas e até as declarações dos próprios artistas e documentação em vídeo. "o ADA tem documentado o campo em rápida evolução da arte digital, fornecendo uma visão geral orientada para a pesquisa de trabalhos na interseção de arte, ciência e tecnologia." (PERISSINOTTO, 2024).

O valor desse registro multimodal seria ainda elevado se pareado com o acervo físico de uma dada instituição, por exemplo. Neste cenário, da perspectiva dos dados, o acervo físico toma o papel de mais uma perspectiva ou linguagem na qual a obra está representada e preservada, mas do ponto de vista da materialidade, o registro digital permite a interlocução daquele com outros acervos e abre a possibilidade de disseminação cultural e conexão com o contexto social:

"Compreende-se que a interconexão de sistemas análogos por uma rede poderia potencialmente fortalecer a construção da memória cultural. Tal conjectura leva em consideração a natureza imaterial do mundo da informação digital, o qual, por sua vez, promove naturalmente a interligação de conteúdos. Essa perspectiva sugere que a interconexão de sistemas com conteúdos análogos em uma rede pode ser benéfica para a proteção e a disseminação da cultura, facilitando a conexão entre diferentes formas de expressão cultural e contribuindo para a ampliação do conhecimento e da compreensão coletiva." (PERISSINOTTO, 2024 p.13)

Para concluir esta seção, é relevante incluirmos os conceitos de estabilidade e instabilidade da arte digital como propostos por Pablo Gobira (2009) em seu artigo *Instabilidade Digital*. Consideramos este ponto de especial relevância para a presente pesquisa por tratar de um tema crucial para relacionar a preservação da arte digital com a questão da efemeridade das obras apresentada anteriormente.

Para Gobira, uma obra de arte digital é instável quando está sujeita a descontinuidade em função da interrupção de suas funções computacionais essenciais:

"Quando pensamos em "instabilidade" no campo da computação estamos pensando nas oscilações de funcionamento de determinado processo que está em ou manifesta algum tipo de protocolo de execução. Nesse contexto, que é a base estrutural da arte digital ou computacional, o primeiro ponto de origem da instabilidade são as interfaces, dispositivos ou hardwares. O segundo ponto de origem são os programas, aplicativos (softwares) ou ambientes computacionais programáveis." (GOBIRA 2009 p.4)

Os elementos citados sujeitam, então, uma obra ao estado de instabilidade primeiro por sua tendência à obsolescência — à qual Perissinotto (2024) também determina como ponto crítico de volatilidade — tanto no campo material do hardware quanto no imaterial do software. O primeiro sendo sujeito ao decaimento e desuso dos aparelhos que se tornam gradativamente, ao longo do tempo, mais sujeitos a erros e, depois, perdem sua relevância técnica pelo surgimento de tecnologias que os substituem; e o segundo sendo objeto de erros internos, *bugs*, e problemas de linguagem que também podem tornar-se obsoletas, como no caso de uma linguagem de programação não mais reconhecida por aparelhos modernos.

O pesquisador sugere que, ao utilizar certo aparato técnico para a execução de uma obra de arte, o artista retira aquela peça do ciclo comum da tecnologia, em que um determinado aparelho pode ser substituído ou atualizado simplesmente como produto direto dos avanços tecnológicos com objetivos puramente funcionais, já que o propósito desses aparelhos passa a ser exclusivamente a operação determinada para aquela obra. Neste processo, se realizaria uma *estabilização* da tecnologia, que poderia então ser preservada no estado em que a obra é executada. No entanto, permanecem os problemas relacionados às falhas intrínsecas do suporte. Inclusive considerando um argumento seguinte, de que "outro aspecto importante relacionado a estabilidade e instabilidade seria a sua capacidade de acesso ao longo do tempo," (GOBIRA, 2009) citando o desejo da sociedade de perpetuar a peça.

A capacidade de acesso ao longo do tempo é justamente a preocupação a que se dedicam os conceitos de preservação multimodal de que tratamos anteriormente. Assim, a perspectiva da preservação assume ainda este papel, de certa maneira informal, da estabilização das obras enquanto conteúdos acessíveis ao longo do tempo.

Soluções e Aderência - Exemplos no FILE ARCHIVE

Trazemos para este trabalho como referencial técnico o FILE ARCHIVE, como mencionado anteriormente, trata-se do projeto de acervo virtual criado para o Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas. O projeto foi desenvolvido pela pesquisadora Paula Perissinotto como campo de aplicação e experimentação da base teórica desenvolvida em sua tese de doutorado, *Arquivo Vivo* (2024). De acordo com o website do projeto, o objetivo é

"tornar sua coleção de documentação sobre as obras e artistas que participaram das edições do festival acessível e disponível gratuitamente online. Este repositório registra de forma dinâmica, como um organismo vivo, uma documentação que insere constantemente informações de mais de 25 anos da produção estética nativa digital, capturando a evolução dos movimentos pioneiros no Brasil e no mundo até o surgimento da interatividade digital nos espaços expositivos." (FILE 2025)

Villaespesa (2019) aponta em sua pesquisa que "a publicação de coleções como dados abertos facilita o aumento de visualizações, dados enriquecidos, tradução automática e visibilidade ampliada." Apontando para os benefícios imediatos de ações como o FILE ARCHIVE.

Acessando o endereço do projeto, o visitante tem acesso imediato a cerca de oito mil obras catalogadas, categorizadas por tipo de produção, eventos, workshops, atividades educacionais e publicações midiáticas. Tipicamente, ao acessar uma das entradas para uma obra de arte digital, o visitante encontra uma página contendo um conjunto de informações e dados: informações técnicas básicas (título, autor, país de origem e ano de criação), uma ficha técnica expandida (incluindo categoria da obra, interatividade (se houver), publicações, eventos, links e informações de participantes), uma descrição da obra (fornecida pelo autor) e um conjunto de imagens que pode incluir também vídeos daquela obra, inclusive demonstrando possíveis interações.

Em continuidade com os aspectos apresentados neste estudo, podemos observar imediatamente que este conjunto de informações oferece a apreensão da obra em certo nível: retomando as discussões de variedade de linguagens no registro e o afastamento da obra pela limitação da reprodução por imagens, entendemos que a catalogação aqui atende aos princípios de preservação, mas pode refletir a musealização estática da obra, em que esta perde sua presença espacial e temporal.

Este conjunto de informações em cada entrada do arquivo construído para o formato de dados abertos é, essencialmente, acessível a todos. Tal formato tem uma contribuição não apenas social em termos de acessibilização da informação, mas também como ferramenta de visibilização. Villaespesa comenta que "de uma perspectiva estratégica, a estruturação e abertura de dados deve assumir uma importância primordial se os museus quiserem ser localizáveis e relevantes no futuro." (VILLAESPESA 2019)

O Tainacan é uma solução de software livre baseada no wordpress, desenvolvida para criar repositórios digitais temáticos e institucionais. Foi desenvolvido a partir de uma parceria entre o MediaLab da Universidade Federal de Goiás e o Ministério da Cultura e foi inicialmente testado em projetos piloto do MinC (TAINACAN. 2025)

A ferramenta foi adotada em projetos chave por meio desta parceria ainda em função de prova de conceito. Por exemplo no projeto Afro Digital, que reuniu 22 instituições para construir uma coleção digital temática da cultura afro (PERISSINOTTO 2024). Em 2016 o sistema também foi adotado pelo IBRAM para acervos em rede, demonstrando o potencial de uso em larga escala do Tainacan (TAINACAN, 2025).

A plataforma tem como princípios essenciais a facilidade de uso, configuração e implementação, a garantia de compatibilidade com ferramentas web modernas (a partir de seu código baseado no WordPress) e a interoperabilidade do sistema com mídias sociais a fim de ampliar a participação social dos usuários na gestão do repositório.

Sobre a operação com o sistema Tainacan, Perissinotto escreve:

"Tainacan é projetado especificamente para a gestão de acervos culturais e patrimoniais, proporcionando funcionalidades avançadas para organizar, categorizar e apresentar conteúdo de forma eficiente. Isso permite um gerenciamento mais robusto e especializado do que um site WordPress convencional, como o site do FILE Festival. Como um repositório digital, o Tainacan centraliza o armazenamento de conteúdo e metadados relacionados a acervos, facilitando o acesso, pesquisa e recuperação de informações." (PERISSINOTTO 2014 p.84)

O Tainacan utiliza sistemas padronizados de relação de metadados, como o Dublin Core, estabelecendo parâmetros pré-definidos e um vocabulário predeterminado para a classificação das informações dentro de suas bases de dados. Este sistema facilita o uso e a padronização contribui para uma sistematização mais sólida da forma de arquivamento das informações (PERISSINOTTO, 2024). Potencialmente, sempre que uma nova obra é registrada, o mesmo conjunto de informações pode ser atrelado a ela através dos metadados, criando consistência entre os registros de cada coleção e entre as coleções de cada instituição.

No FILE ARCHIVE, este conjunto de informações está expresso no formato de fichas técnicas atreladas às obras nominalmente, em conjunto com os registros de imagens. Seleccionamos aqui três obras cadastradas na plataforma Tainacan e disponíveis no FILE ARCHIVE para uma observação técnica seguindo as conceituações registradas no capítulo anterior deste trabalho, entendendo que os diferentes níveis de complexidade no uso de um suporte digital impactam diretamente na forma como a preservação da obra é compreendida em um sistema de base de dados.

As obras escolhidas para esta observação são: *Fotografia Quântica* de Gabriela Barreto Lemos, *A Model of Pain in a Digital Body* de Julian Brangold, e *@><#""": The Life of an Overtaxed Surface* de Vitus Schuhwerk e Till Maria Jürgens. As três entradas na base de dados contam, basicamente, com o mesmo conjunto de informações relacionadas anteriormente pelo padrão de metadados do sistema: uma ficha técnica simples da obra, uma descrição enviada pelo artista, uma ficha técnica relacionando metadados do arquivo e um conjunto multimídia composto de um número de imagens e um vídeo, se disponível.

Fotografia Quântica consiste em uma única imagem, a silhueta de um gato produzida a partir de um experimento de entrelaçamento quântico, conforme explicado na descrição da obra. Neste caso, o registro criado para a preservação na base de dados do FILE ARCHIVE compreende a própria obra em sua totalidade, com a imagem estática acessível e os metadados relacionados. Neste caso, a materialidade da obra é dispensada, o aparato computacional utilizado em sua produção tem papel exclusivo de ferramenta criativa neste contexto, e o suporte é atendido por um codec simples de imagem digital, que é traduzido nos sistemas modernos como linguagens para imagens como jpeg e png. Este poderia ser considerado o caso de menor perda da utilização do sistema, já que a obra é, por si só, estável nos termos da pesquisa de Gobira (2009) e não sofre do distanciamento causado pela reprodução da imagem mencionada por Ignez Alves (2024). E a relação de metadados preserva a obra em uma coleção coesa e acessível em um suporte web.

A Model of Pain in a Digital Body é uma obra da categoria video-art: uma animação produzida em software de modelagem 3D, com quase quatorze minutos de duração, em que a imagem de um corpo feminino é mostrado em algumas posições diferentes enquanto uma voz recita um poema sobre a dor humana. O poema, conforme explicado na descrição da obra, foi criado por uma inteligência artificial. Nesta entrada na base de dados aberta do FILE ARCHIVE temos o mesmo conjunto de metadados e, no banco de mídias, o vídeo completo pode ser acessado. Em termos de experiência do observador, a obra pode ser usufruída de maneira integral pela base de dados permitir a disponibilização do formato de vídeo e a hospedagem na plataforma web atende a acessibilização do conteúdo, como ressaltado pelos critérios explorados por Perissinotto (2024) em seu estudo para a formação deste arquivo.

@><#""": *The Life of an Overtaxed Surface* difere dos outros exemplos do grupo por se tratar de uma instalação, na qual a materialidade é essencial. A obra consiste em uma chapa maleável com revestimento metálico conectada a um sistema de atuadores e sensores de proximidade que causam contrações na chapa, criando padrões de contorção em sua superfície, na medida em que o interator se aproxima da obra, criando a aparência de uma reação emocional. A base de dados do FILE ARCHIVE apresenta para esta obra o mesmo conjunto de metadados que nos outros casos, incluindo uma ficha técnica e o conjunto multimídia. Neste, o vídeo mostra a obra em execução diante de diferentes interatores que se aproximam.

Com este caso, temos uma representação mais clara do que diz Pablo Gobira (2009) quando se refere ao problema da arte digital ser documentada "como qualquer outra coisa documentável", apontando para um problema em uma base de dados que não ultrapassa este conjunto de informações, sob efeito do que Arianne Velosillo aponta como um desenvolvimento da arte digital ao descrever "a introdução de elementos intangíveis baseados em dispositivos tecnológicos" que constroem "narrativas sensoriais cada vez mais elaboradas" (VELLOSILLO, 2021).

Podemos entender esta entrada da instalação em uma base de dados como uma espécie de pós-vida da obra se observamos a fala de Pau Alsina (2014) alegando que as obras "não preexistem à interação, mas sim se produzem e emergem através de intra-ações particulares". Estas interações que trazem a obra à vida são registradas em vídeo e arquivadas nessa base de dados, que permite o observador atual conhecer a obra, mas o distancia de sua existência temporal e espacial, sendo mantida como um suporte de memória, apenas, "nos distanciando da experiência integral com a arte" como apontou Ignez Alves (2024).

É relevante aqui a menção ao arquivo físico do FILE, já que no caso da última obra mencionada, assim como de tantas outras obras que estiveram presentes no festival, o componente digital, computacional, é apenas uma parte da obra que requer o componente físico, de *hardware* para sua integralidade. Sobre o este acervo físico, Perissinotto comenta:

"O arquivo construído pelo FILE compartilha em sua natureza problemáticas enfrentadas por arquivos de arte digital no mundo todo. O complexo repositório físico mantém diferentes dispositivos de armazenamento criados ao longo das últimas décadas, como disquetes, CDs, DVDs, pen drives e hard drives, repletos de arquivos de imagem, textos bilíngues, palestras traduzidas, vídeos de performances, registros e obras, contendo parte significativa do patrimônio artístico cultural digital brasileiro e internacional. O tempo associado à irrefreável evolução tecnológica geraram, ano a ano, obsolescência, desaparecimento, deterioração, incompatibilidade e ilegibilidade de obras produzidas por gerações artísticas que fazem uso desses suportes para tratar das principais questões que caracterizam o comportamento e a sociedade da era digital." (PERISSINOTTO, 2024 p.159)

Com isso, são reforçados alguns dos problemas e limitações mencionados anteriormente neste trabalho. Principalmente no tocante ao decaimento e obsolescência das tecnologias, que impõem um limite natural ao potencial de um acervo da arte digital.

Conclusão

A arte digital, desde suas origens na década de 1960, apresenta uma natureza inerentemente instável, processual e variável. Características que se contrapõem diretamente aos métodos tradicionais de colecionismo e conservação baseados na permanência do objeto físico. A velocidade da obsolescência pelo progresso tecnológico (tanto de *hardware* como de *software*) torna a preservação uma tarefa contínua, já que precisa atuar continuamente para evitar o apagamento da memória cultural pela perda do legado dessas manifestações sociais e estéticas da arte digital.

Para garantir a perpetuação desse patrimônio, se mostra importante a adoção de estratégias multimodais e dinâmicas envolvendo entradas de diferentes linguagens a fim de enriquecer o contexto documental da obra, envolvendo documentação do processo, da intencionalidade artística, dados de recepção, entre outros. A organização dessa documentação seria feita idealmente de forma sistemática e abrangente, dando conta de eixos de representatividade técnicos e informacionais, tal como proposto também para o FILE ARCHIVE.

A análise de obras em repositórios digitais, como visto no FILE ARCHIVE, demonstra que a representação por meio de acúmulo de metadados promove a preservação e conservação da obra enquanto memória informacional, mas cria este distanciamento, um "simulacro da arte" (ALVES, 2024), eventualmente, incapaz de capturar a experiência integral, temporal e espacial exigida pela interatividade e imersão. É essencial reconhecer que a materialidade da arte digital depende de sua natureza híbrida e processual, que emerge através da interação. Portanto, a preservação não deve se limitar a "congelar" a obra.

A adoção de sistemas e plataformas de código aberto como o Tainacam é um passo fundamental para promover a interoperabilidade e a acessibilidade do conteúdo. Ao se integrar às redes como através do Wikidata como adotado também pelo FILE ARCHIVE, o acervo digital torna-se uma fonte de conhecimento socializada e estruturada, aumentando a visibilidade e seu impacto social.

Em conclusão, a preservação da arte digital não exige apenas soluções técnicas, mas uma reelaboração epistemológica no modo como museus se relacionam com a obra de arte, reconhecendo que a arte digital está ligada a um ecossistema dinâmico e mutável. Somente por meio desses esforços que se garante que os dados permaneçam acessíveis e a experiência da obra digital seja preservada, ajudando a combater uma lacuna na memória social.

Referências Bibliográficas:

ALSINA, Pau. Desmontando el mito de la inmaterialidad del arte digital: hacia un enfoque neo-materialista en las artes. Artnodes nº 14 p. 78-86, UOC, Barcelona 2014

ALVES, Ignez Capovilla. Reprodutibilidade técnica, digitalização de acervos e a produção de imagens bonitas. São Paulo, CIEHA XIII, 2024.

BARRETO, Ricardo; PERISSINOTTO, Paula. Teoria Digital: Dez anos do FILE. Imprensa Oficial, São Paulo, 2010

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FILE. Sobre. Disponível em <<https://archive.file.org.br/sobre>> Acesso em 10 out. 2025

GASPARETTO, Débora. O "Curto Circuito" da Arte Digital no Brasil. 1ª ed. Santa Maria, edição do autor, 2014

GOBIRA, Pablo; MUCELLI, Tadeus; PROTA, Raphael. Instabilidade digital: a preservação e a memória da arte digital no contexto contemporâneo. Belo Horizonte, UEMG, 2009

GOBIRA, Pablo. Por Uma Preservação Integral da Obra de Arte Digital: Anotações Sobre a Arte Tecnológica. p. 501-514 RDBC, Belo Horizonte, 2016

NORMAN, Jeremy. A. Michael Noll Pioneers Computer Art in the United States. Disponível em <<https://historyofinformation.com/detail.php?id=3979>> acesso em: 10 out. 2025

ORTH, Gabriella. Entre a contingência e a permanência: arquivos nas linguagens eletrônicas. Entre o passado e o futuro: a construção do presente. São Paulo, p.147-155, jan. 2021

PAUL, Christiane. Los nuevos medios en el arte mayoritario. Artnodes. N.º 11, p. 45-50. UOC, 2011

PERISSINOTTO, Paula Monsef. Arquivo Vivo: preservação e expansão da memória cultural no campo da arte e tecnologia, 384f Tese de Doutorado. ECA/USP, São Paulo ,2024

TAINACAN. Página Oficial - Sobre. IBRAM / FUNARTE. Disponível em <<https://tainacan.github.io/tainacan-wiki/>>. Acesso em 10 out. 2025

VELLOSILLO, Ariane. Estratégias de conservação e humanidades digitais. Entre o passado e o futuro: a construção do presente. São Paulo, p.135-146, jan. 2021

VILLAESPESA, Elena; NAVARRETE, Trilce. Museum Collections on Wikipedia: Opening Up to Open Data Initiatives. EUR Research Information Portal, 2019

Diretoria ABCA

2025-2027

PRESIDENTE
PRIMEIRO VICE-PRESIDENTE
SEGUNDO VICE-PRESIDENTE

Alessandra Melo Simões Paiva (BA)
Hélcio Magalhães (SP)
Carlos Terra (RJ)

PRIMEIRA SECRETÁRIA
SEGUNDA SECRETÁRIA

Cristiélen Ribeiro Marques (SP)
Gabriela Abraços (SP)

PRIMEIRO TESOUREIRO
SEGUNDA TESOUREIRA

Alexandre Araujo Bispo (SP)
Michele Petry (SC)

VICE-PRESIDENTES REGIONAIS

REGIÃO NORTE/NORDESTE
REGIÃO CENTRO-OESTE
SUDESTE
SUL

Robson Xavier da Costa
Ana Lúcia Beck (GO)
Alecsandra Matias de Oliveira (SP)
Luciane Garcez (SC)

CONSELHO FISCAL TITULARES

Luis Sandes (SP)
Francine Goudel (SC)
Emerson César Nascimento (SP)

SUPLENTES

José Armando Pereira da Silva (SP)
Viviane Baschiroto (SC)
Alexandre Sá Barreto da Paixão (RJ)



abca

Associação Brasileira
de Críticos de Arte

ISBN 978-65-87783-07-9