

APRESENTAÇÃO

A Revista Científica/FAP é uma publicação semestral do campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e disponível, atualmente, somente em versão digital/on-line (ISSN: 1980-5071).

Criada em 2006, pelas professoras doutoras Margie Rauen e Mônica de Souza Lopes, a publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por doutores, doutorandos ou mestres em duas formas de chamadas: Dossiês Temáticos e Fluxo Contínuo para recebimento de artigos e ensaios situados nas áreas de Artes Visuais, Performance, Arte, Tecnologia e Comunicação, Cinema, Dança, Música, Teatro, Educação e Ciências Humanas, nas suas mais variadas formas de análise (inter) disciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais.

Este número apresenta o Dossiê Temático intitulado 'História das Artes e Processos de Patrimonialização', coordenado pelos professores doutores Daniela Pedroso, Ronaldo de Oliveira Corrêa e Rosemeire Odahara Graça.

A experiência dos coordenadores, na área da pesquisa e da docência, são reflexos de seus currículos.

Daniela Pedroso é Doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná, Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação (2019) e Mestra em Educação pela Universidade Tuiuti do Paraná, Linha de Pesquisa Práticas Pedagógicas: Elementos Articuladores. Possui graduação em Educação Artística - Licenciatura em Artes Plásticas - pela Universidade Federal do Paraná (2012) e Especialização em Psicomotricidade pela Fundação da Universidade Federal do Paraná, Professora do Curso de Pedagogia da Faculdade Fidelis, Curitiba, PR. É membro da equipe de Arte de Ensino Fundamental da Secretaria Municipal da Educação - Curitiba. Autora do livro Poty: Murais Curitibanos (2006). Atua principalmente nos seguintes temas: arte, artes visuais, educação e ensino de arte.



Ronaldo de Oliveira Corrêa é Mestre pelo PPGTE/UTFPR (2003), sob a orientação da Dra. Marília Gomes de Carvalho. É Doutor pelo PPGICH/UFSC (2008), sob a orientação da Dra. Carmem Rial e do Dr. Gilson Queluz. Em 2007 realizou estágio de doutoramento no México, no *Posgrado en Ciencias Antropológicas da Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa*, sob a orientação do Dr. Néstor Garcia Canclini, na área de políticas culturais. Recebeu o Prêmio Capes de Teses - edição de 2009. Realizou Estágio de pós-doutorado CAPES no PPGAS/UFRGS (jul de 2012 a jul de 2013), sob a supervisão da Dra. Cornélia Eckert. Atualmente é professor na Universidade Federal do Paraná, onde atua na graduação e pós-graduação. Áreas de interesse: cultura material, memória e trabalho, sistemas técnicos e tecnologia, produção e crítica de imagem.

Rosemeire Odahara Graça possui Licenciatura em Desenho (Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1993) e Especialização em História da Arte (Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1996). O Mestrado em Educação foi realizado na Universidade Federal do Paraná (2000) e o seu Doutorado em Educação, no *Institute of Education, University of London* (2009) tendo sido reconhecido para o território nacional pela Universidade de São Paulo (2012). É Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná. Desenvolve pesquisa na área de Artes, principalmente sobre história da arte paranaense e ensino de história da arte.

Em suas relações (inter)institucionais nacionais e internacionais os coordenadores promovem, neste Dossiê, a reunião de instigantes artigos, ensaios e uma entrevista, elaborados sob variadas perspectivas, provenientes de pesquisas do campo da História das Artes, e dos Processos de Patrimonialização.

Desejamos a todas e a todos uma boa leitura!

Profa. Dra. Cristiane Wosniak
Editora Geral dos Periódicos da FAP



**Governo do Estado do Paraná
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior**

**Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisa E Pós-Graduação**

Universidade Estadual do Paraná / *State University of Parana*

Reitor / *Rector*: **Prof. Me. Antonio Carlos Aleixo**

Vice-Reitor / *Vice-Rector*: **Prof. Dr. Sydney Roberto Kempa**

Faculdade de Artes do Paraná / *Arts College of Parana*

Diretora / *Dean*: **Profa. Me. Pierângela Nota Simões**

Vice-Diretor / *Vice-Dean*: **Dr. Marcelo Bourscheid**

Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / *Research and Graduate Program*

Coordenador / *Coordinator*: **Profa. Dra. Cintia Ribeiro Veloso da Silva**

Editora Chefe / *Editor-in-chief*: **Profa. Dra. Cristiane Wosniak**

Organizadores do Dossiê/ *Organizers of the Dossier*

Dra. Daniela Pedroso, Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa e Dra. Rosemeire Odahara Graça

Técnicos / *Technicians*

Capa / *Cover*: **Me. Rodrigo André da Costa Graça (UTFPR)**

Projeto Gráfico / *Graphic Design*: **Juciene Santos**

Bibliotecário / *Librarian*: **Me. Mary Tomoko Inoue**

Orientadores/*Advisors*

Dra. Amábilis de Jesus da Silva

Universidade Estadual do Paraná

Dra. Cristiane Wosniak

Universidade Estadual do Paraná

Dra. Elizabeth Amorim de Castro

Universidade Federal do Paraná

Dr. Francione Oliveira Carvalho

Universidade Federal de Juiz de Fora

Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto

Universidade Estadual do Paraná

Dr. Giancarlo Martins

Universidade Estadual do Paraná

Dra. Iriana Nunes Vezzani

Universidade Federal do Paraná

Dra. Lilian Costa Castex

Universidade Federal do Paraná / PUC-PR

Dr. Lúcio Kürten dos Passos

Centro Universitário de União da Vitória

Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Marynelma Camargo Garanhani

Universidade Federal do Paraná

Me. Rodrigo André da Costa Graça

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Rodrigo Oliva

Universidade Paranaense – campus Umuarama

Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

Universidade Federal do Paraná

Dra. Rosemeire Odahara Graça

Universidade Estadual do Paraná

Conselho Editorial / Editorial Board

Dr. Acir Dias da Silva (UNIOESTE)

Dra. Aline Nogueira Haas (UFRGS)

Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim (UFU)

Dra. Ana Maria Rodriguez Costas (UNICAMP)

Dra. Carla Sabrina Cunha (IFB)

Dra. Carlise Scalamato Duarte (UFSM)

Dra. Cristiane Wosniak (UNESPAR)

Dra. Cristina Grossi (UnB)

Dra. Cynthia Schneider (IFPR)

Dr. Daniel Wolff (UFRGS)

Dra. Débora Opolski (UFPR-Litoral)

Dra. Dulce Barros de Almeida (UFG)

Dra. Eliana Rodrigues Silva (UFBA)

Dra. Fabiana Dultra Britto (UFBA)

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dr. Fábio Raddi Uchôa (UTP)

Dr. Francione de Oliveira Carvalho (UFJF)

Dr. Francisco Gaspar Neto (UNESPAR)

Dra. Heloisa Corrêa Gravina (UFSM)

Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Dr. Jean Carlos Gonçalves (UFPR)

Dr. José Eliézer Mikosz (UNESPAR)

Dr. Julio César de Souza Mota (PUC-PR)

Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado (UNESPAR)

Dr. Lúcio Kürten dos Passos (CUUV)

Dr. Luiz Fernando Ramos (USP)

Dra. Maria Cristina Mendes (UEPG)

Dra. Marcília Periotto (UEM)

Dr. Marco Antonio Carvalho Santos (UFF)

Dra. Margarida Gandara Rauen (UNICENTRO)

Dra. Maria Ângela De A. P. Machado (UFG)

Dra. Marisa Martins Lambert (UNICAMP)

Dra. Patricia de Lima Caetano (UFC)

Dr. Paulo Humberto Porto Borges (UNIOESTE)

Dr. Rafael José Bona (FURB/UNIVALI)

Dr. Raphael de Boer (FURG)

Dra. Regina Melim (UDESC)

Dr. Rodrigo Oliva (UNIPAR)

Dra. Rosemyriam Cunha (UNESPAR)

Dra. Sandra Fischer (UTP)

Dra. Sheila Diab Maluf (UFAL)

Dra. Sônia Tramuja (UNESPAR)

Dra. Silvia Susana Wolff (UFSM)

Dr. Walter Lima Torres (UFPR)

Dra. Zélia Chueke (UFPR)

FAP REVISTA CIENTÍFICA 20

REVISTA DE ARTES DO CAMPUS CURITIBA II

arte

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS DE CURITIBA II

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

patrimonialização
processos

© 2019 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná – FAP

A Revista Científica FAP é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons



TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal. Disponível nos seguintes endereços eletrônicos:

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

Indexadores:



Revista científica/FAP / UNESPAR Campus de Curitiba II- FAP;
Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação – v.20 n.1 (jan. / jun.,
2019). Curitiba: FAP, 2019 - 179 p.

Semestral

ISSN 1980-5071

Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

1. Arte – Pesquisa - Periódicos. I UNESPAR Campus de Curitiba
II - FAP. II. Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação.

CDD 705
CDU 7(05)

Universidade Estadual do Paraná
Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisas e Pós-Graduação
Rua dos Funcionários, 1357, Cabral
80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil
Telefone: +55 41 3250-7339
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

SUMÁRIO

EDITORIAL	10
Daniela Pedroso Ronaldo de Oliveira Corrêa Rosemeire Odahara Graça	
FREDERICO LANGE DE MORRETES (1892-1954) E O MUSEU PARANAENSE	14
Claudia Inês Parellada	
EDIFICAÇÕES E ÁREAS HISTÓRICO-CULTURAIS ACESSÍVEIS	36
André Souza Silva Carine Arend	
TEM UM NOVO MUSEU NO PARQUE! O PROCESSO CRIAÇÃO DO PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS	56
Yasmin Fabris Ronaldo de Oliveira Corrêa	
PATRIMÔNIO CULTURAL COMO UM NOVO MARCO DE AÇÃO DENTRO DO ENSINO DE ARTE - ART THINKING	76
Elmarina Samways	
ANÁLISE DA PERFORMANCE “O QUE SE FAZ PRESENTE” (2017) DE FRANZOI: ENTRE O FORMAL E O POÉTICO	95
Elisa Kiyoko Gunzi Antônio Carlos Vargas Sant’Anna	
POR UMA HISTÓRIA DAS ARTES DA CENA: WARBURG E UM CORPO PATHSFORMEL	117
Nirvana Marinho	
O ETHOS RELIGIOSO NA ANTIGUIDADE: A ORIGEM RITUALÍSTICA DOS JOGOS DE TABULEIRO .	128
José Antônio Loures Custódio Pepita de Souza Afiune	
ENTREVISTA	146
Yasmin Fabris Ana Paula França Carneiro da Silva	

CONTENTS

EDITORIAL	10
Daniela Pedroso Ronaldo de Oliveira Corrêa Rosemeire Odahara Graça	
FREDERICO LANGE DE MORRETES (1892-1954) AND THE PARANAENSE MUSEUM	15
Claudia Inês Parellada	
BUILDINGS AND HISTORICAL-CULTURAL AREAS ACCESSIBLE	37
André Souza Silva Carine Arend	
THERE'S A NEW MUSEUM IN THE PARK! THE PROCESS OF CREATION OF THE PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS.....	57
Yasmin Fabris Ronaldo de Oliveira Corrêa	
PATRIMONIO CULTURAL COMO UN NUEVO MARCO DE ACCIÓN EN LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA - ART THINKING.....	77
Elmarina Samways	
ANALYSIS OF THE PERFORMANCE "WHAT IS PRESENT" (2017) OF FRANZOI: BETWEEN FORMAL AND POETIC	96
Elisa Kiyoko Gunzi Antônio Carlos Vargas Sant'Anna	
FOR A SCENE ARTS HISTORY: WARBURG AND A BODY <i>PATHSFORMEL</i>.....	118
Nirvana Marinho	
THE RELIGIOSUS <i>ETHOS</i> IN ANTIQUITY: THE RITUALISTIC ORIGIN OF BOARD GAMES	129
José Antônio Loures Custódio Pepita de Souza Afiune	
INTERVIEW.....	146
Yasmin Fabris Ana Paula França Carneiro da Silva	

EDITORIAL

O dossiê “História das Artes e Processos de Patrimonialização”, publicado nessa edição, tem por escopo as diferentes questões que constituem os debates institucionalizados sobre os temas que se debruçam os historiadores da Arte. Isso, na tentativa de constituição de uma disciplina que tem por objeto as práticas, atores, instituições que conformam o que se pode chamar de campo da arte. Por outro lado, e relacionado àquele, atenta-se para os processos que estão fora dos limites – mesmo que ambíguos –, da disciplina de história da arte, como por exemplo as práticas que fogem aos recortes temáticos que foram constituídos naquela disciplina, mas que, de alguma forma, entregam as manifestações expressivas que circulam e estabelecem relação com o sensível.

Ao atentar para esse enquadramento do dossiê, a saber, o que está em campo e o que extrapola a ele, dividiu-se o tema em dois eixos como uma forma de articular os textos que fazem parte do dossiê. Essa divisão em eixos não pretende instituir limites ou separações. Pelo contrário, configura-se como um exercício de organização para que o leitor possa acessar aos textos e seus argumentos.

Os textos poderiam ser articulados de outra forma. Todavia, acredita-se que pensar as aproximações entre os argumentos de cada texto e os eixos temáticos, permitiu constituir um tipo de coerência interna entre os diferentes objetos, perspectivas e metodologias utilizadas pelos autores e estabelecer uma linha condutora que imprime ao conjunto de textos legibilidade e coerência.

No **eixo Processos de Patrimonialização** três artigos constituem processos pelos quais as instituições e circuitos são configurados.

Em *Frederico Lange de Morretes (1892-1954) e o Museu Paranaense*, a autora Claudia Inês Parellada (Museu Paranaense, Departamento de Arqueologia) apresenta um paralelo entre o percurso do artista plástico e pesquisador Frederico Lange de Morretes (1892-1954) e do Museu Paranaense, instituição tradicional de pesquisas no Paraná, que

acerva parte da produção desse cientista-artista. Nesta perspectiva, a autora entrelaça a trajetória de Lange de Morretes, primeiramente como artista e no decorrer do tempo seus estudos e expedições de relevância para a malacologia no Paraná, com o caminhar de uma instituição inicialmente denominada Museu de Curitiba e que na sucessão dos acontecimentos veio a se tornar o Museu Paranaense.

O segundo artigo intitulado *Edificações e áreas histórico-culturais acessíveis*, de André Souza e Silva (UNISINOS) e Carine Arend (UNISINOS), trata da complexidade entre fomentar a acessibilidade urbana e a mobilidade universal e prover condições para preservar edificações e áreas histórico-culturais. Os autores partem da análise de estudos de casos, nacionais e internacionais, no sentido de desconstruir o mito da incompatibilidade entre preexistência edificada e urbana e a contemporaneidade.

Na sequência, Yasmin Fabris (UFPR) e Ronaldo de Oliveira Corrêa (UFPR) em *Tem um novo museu no parque! O processo criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras*, refletem sobre os processos que possibilitaram a criação do Pavilhão em questão, buscando explicitar os tensionamentos e interesses envolvidos na abertura de uma instituição pública voltada para as produções das culturas populares. Para tanto, foram acessados arquivos públicos e privados e realizadas entrevista com sujeitos envolvidos na formulação da entidade. Na fala desses interlocutores, se fez presente a preocupação em relação ao futuro do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

No **eixo História das Artes** são apresentados quatro artigos.

O primeiro artigo, intitulado *Patrimônio cultural como um novo marco de ação dentro do ensino de arte - art thinking*, é escrito pela educadora Elmarina Samways, que apresenta os fundamentos teóricos da recente bem-sucedida experiência em prol do estudo do Patrimônio Cultural que desenvolveu no colégio internacional em que leciona Artes em Madri, que resultou numa ação conjunta com uma instituição de caráter similar em Helsinki e que deverá ser ampliada para outros países em 2019.

O segundo artigo é redigido pelos pesquisadores Elisa Kiyoko Gunzi e Antônio Carlos Vargas Sant'Anna e denomina-se *Análise da performance "O que se faz presente" (2017) de Franzoi: entre o formal e o poético*. Os autores analisam os aspectos formais e poéticos da performance apresentada pelo artista catarinense Carlos Alberto Franzoi na Bienal de Curitiba de 2017.

O terceiro artigo, *Por uma história das artes da cena: Warburg e um corpo pathosformel*, é de autoria da artista e pesquisadora Nirvana Marinho e se constituiu em uma defesa da hipótese, construída a partir da historiografia proposta por Aby Warburg, de que é no Pathosformel que pode residir uma compreensão única da história das artes da cena.

O último texto desse núcleo, escrito por José Antônio Loures Custódio e Pepita de Souza Afiune, denomina-se *O Ethos religioso na Antiguidade: a origem ritualística dos jogos de tabuleiro* e, no artigo em questão, aborda-se a origem dos jogos de tabuleiro e a mudanças que estes passaram de objetos de caráter ritualístico na Antiguidade à elementos de entretenimento na atualidade.

Como encerramento do dossiê, um gênero distinto é apresentado, a saber, a entrevista. *Conversa com Curadores*, usa o material produzido na participação de Ana Cândida Franceschine de Avelar Fernandes – professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) –, na disciplina Design e Arte Contemporânea, realizada em 2017 no PPGDesign-UFPR.

A roda de conversa, apresentada no formato de entrevista por Yasmin Fabris e Ana Paula França Carneiro da Silva, faz parte das ações da linha de pesquisa História, Teoria e Crítica do Design do Grupo de Estudos e Pesquisas em Design & Cultura (PPGTE-UTFPR e PPGDesign-UFPR).

A referida entrevista integra o mapeamento e problematização das coleções, acervos e processos curatoriais relativos à produção de design, e, nesse caso, o diálogo com a arte contemporânea; um dos objetivos do grupo de estudos.

A entrevista foca no trabalho da professora Avelar na Casa de Cultura da América Latina (CAL-UnB), nas relações entre o trabalho de pesquisa e o de curadora e crítica de arte, as contradições e articulações entre as práticas acadêmicas e as do campo da arte.

O presente dossiê apresenta algumas perspectivas, ainda que parciais, sobre o tema proposto. Espera-se que a sua incompletude possa estimular a proposição para a *Revista Científica da FAP* de outras abordagens sobre o tema. Sejam essas complementares àquela proposta aqui; mas, e sobretudo, espera-se que esse dossiê possa provocar propostas divergentes ou contraditórias. Pondo em evidência que a produção de conhecimento se dá no espaço do debate e não somente no do consenso.

Desejamos a todas e a todos uma boa leitura!

Daniela Pedroso
Ronaldo de Oliveira Corrêa
Rosemeire Odahara Graça
Coordenadores do Dossiê

FREDERICO LANGE DE MORRETES (1892-1954) E O MUSEU PARANAENSE**Claudia Inês Parellada¹**

Resumo: O artista plástico e pesquisador do Museu Paranaense Frederico Lange de Morretes nasceu em 1892 e faleceu, em 1954, depois de uma expedição científica ao litoral paranaense. Importante na história da arte do Paraná, a maioria das instituições públicas regionais possui obras do artista nos acervos, e referência internacional na malacologia. O presente estudo discute os laços entre o Museu Paranaense e o cientista-artista, detalhando aspectos da incorporação de coleções na instituição, especialmente a de 2017.

Palavras-chave: Museu. História da arte. Arte no Paraná. Museologia. História do Paraná.

¹ Arqueóloga. Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (2006), Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Paraná (1997) e geóloga pela Universidade Federal do Paraná (1987). Pesquisadora responsável pelo Setor de Arqueologia do Museu Paranaense. Email: cparellada34@gmail.com

FREDERICO LANGE DE MORRETES (1892-1954) AND THE PARANAENSE MUSEUM**Claudia Inês Parellada**

Abstract: The artist and Paranaense Museum researcher Frederico Lange de Morretes was born in 1892 and died, in 1954, after a scientific expedition to the coast of Paraná. He is important in the Paraná's history of art, most of the regional public institutions have works of the artist in their collections, and he is international reference in malacology. The present study discusses the links between the Paranaense Museum and the scientist-artist, detailing aspects of the acquisition of collections, especially one of the 2017.

Keywords: Museum. Art history. Paraná's Art. Museology. Paraná's history.

INTRODUÇÃO

O presente artigo busca apresentar os laços entre o cientista-artista Frederico Lange de Morretes (1892-1954) e uma instituição tradicional de pesquisas no Paraná: o Museu Paranaense, das aproximações e rupturas, e de detalhes da incorporação de algumas coleções, especialmente a de 2017.

O acervo relativo a Frederico Lange de Morretes, no Museu Paranaense, é proveniente de múltiplas entradas e origens: estudos sobre moluscos, arte e arqueologia, relatórios e publicações referentes à trajetória profissional de Lange de Morretes, além de várias doações.

Algumas doações que possuíam materiais relativos ao artista, podem ser exemplificadas pelas de Maria Amélia Assumpção com a tela a óleo mostrando o Passeio Público (1924), entre outras obras, ou da Santa Casa de Misericórdia com a tela a óleo com o retrato do farmacêutico Manoel Francisco Correia Neto (1925), um dos fundadores do Centro de Letras do Paraná, ou de Maurício de Souza com a medalha de Ouro oferecida a Lange de Morretes (*post mortem*) no XI Salão Paranaense de Artes de 1954.

O Museu Paranaense, inaugurado em Curitiba, em 25 de setembro de 1876, era uma instituição particular, sendo considerada a terceira instituição museológica mais antiga do Brasil. Os fundadores foram José Cândido da Silva Murici, médico com grande rede de contatos que incluíam indivíduos de diferentes status social, o ervateiro Agostinho Ermelino de Leão, e o engenheiro Chalréo Junior. O acervo inicialmente era constituído de coleções que tinham representado o Paraná tanto em exposições provinciais como em grandes mostras antropológicas nacionais e internacionais, a maioria reunido por Murici (TREVISAN, 1976; CARNEIRO, 2001; RANKEL, 2007).

Da mesma maneira que em outras instituições mundiais, naquele momento, na aquisição e gestão não existiam, muitas vezes, preocupações teóricas (TRIGGER, 2004). Havia muita diversidade tipológica das peças, com materiais arqueológicos, indígenas, agrícolas, florísticos, faunísticos, históricos e obras de arte. A incorporação de objetos, obras, documentos textuais e imagéticos acontecia através de doações por intelectuais, empresários e populares (PARELLADA, 2017).

Em 1882, o Museu passou a pertencer à Província do Paraná denominando-se Museu Paranaense; nesse ano há um catálogo de objetos enviados à exposição antropológica no Rio de Janeiro (LEÃO, 1882, 1900; MARTINS, 1925).

Em 1936, o projeto de criar um corpo científico para o Museu Paranaense, idealizado inicialmente por Lange de Morretes, foi concretizado, então, por José Loureiro Fernandes, que havia feito Doutorado em Medicina e estágio no Museu do Homem, em Paris. Assim, foram criados departamentos técnicos dentro da instituição, com pesquisadores voluntários, alguns vinculados à Universidade do Paraná (atual Universidade Federal do Paraná), e mudanças significativas na gestão das coleções. Antigos objetos foram reanalisados, e a partir de 1938 foram ampliadas as coleções através do financiamento de pesquisas no Paraná, inclusive em parceria com a Universidade do Paraná, além de materiais do Brasil e de outros países da América do Sul (FERNANDES, 1936; FURTADO, 2006).

ALGUNS ASPECTOS DA TRAJETÓRIA DO ARTISTA-CIENTISTA

Frederico Godofredo Lange, filho do engenheiro alemão Rudolf Lange e de Ana Bockmann, nasceu em Morretes em 05 de maio de 1892, e morreu em Curitiba, em 19 de janeiro de 1954, após coordenar expedição malacológica do Museu Paranaense no litoral do Paraná.

O menino Frederico já fazia desenhos, como na visita a Vila Velha, em Ponta Grossa, e os amigos do pai observando a qualidade e o interesse da criança o aconselharam a investir nos talentos artísticos do filho, tanto nas artes plásticas quanto na música, conforme declarações de Berta Lange de Morretes e Yara Marchi e em observações de Salturi (2007, 2009) e Corrêa (2012).

Visando desenvolver as qualidades artísticas do filho, o engenheiro Lange (1860-1922), chefe geral da Rede de Viação Férrea do Paraná – Santa Catarina, aproxima-se do pintor norueguês Alfredo Andersen (1869-1935), radicado em Paranaguá. Rudolf Lange, depois de algumas conversas, ficou amigo de Andersen, trazendo o pintor e parentes, para residir na casa do Ypiranga, na Serra do Mar, em Morretes, junto com a própria família. Logo depois, ajudou Andersen a fundar um atelier-escola em Curitiba, onde Frederico, com

9 anos, inicia as aulas de desenho e pintura. Andersen considerava-o seu melhor aluno, conforme declarações em entrevistas para periódicos da época (MORRETES, 1937c, 1942; SALTURI, 2007, 2009, 2014)..

Aos 18 anos de idade, com apoio de Andersen e da família, Frederico Lange direciona-se à Alemanha, para estudos, no período entre 1910 e 1920. Inicialmente, entre 1910 e o primeiro semestre de 1913, cursou a Real Academia de Artes Gráficas- *Konigliche Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe*, em Leipzig, observar figura 1.

No verão europeu de 1913, começa a graduação em Pintura e Escultura na Escola Superior de Belas Artes de Munique- *Akademie der Bildenden Künste München*, formando-se em 1919. Lá conhece e tem aulas com grandes mestres, como Angelo Jank – pintor de murais e cenas históricas, com especialidade em cavalos e cavaleiros, bem como o pintor, gravurista, arquiteto e escultor Franz von Stuck. Além deles, os artistas Heinrich von Zugel, Habermann, o professor Molier de anatomia humana, entre outros, que influenciaram muito a trajetória de Lange de Morretes como desenhista, gravurista e pintor. Em Munique também cursou disciplinas da área de zoologia, como o Professor Woltereck de embriologia e história da evolução animal, anatomia animal na Faculdade de Veterinária, além de disciplinas de geologia e química.

Na Alemanha, quando cursava Belas Artes, o reitor solicitou que o nome da cidade natal de alunos homônimos fosse incorporado ao sobrenome no cartório, para evitar confusões nas notas e na aplicação de advertências, tornando-se, assim, Frederico Lange de Morretes. Entretanto, o sobrenome composto Lange-Morretes, ou a abreviatura FLM ou FL-M, aparece já em 1912 em assinaturas de litogravuras e xilogravuras feitas em Leipzig, e desde 1913, formalmente nas carteiras estudantis da Academia de Belas Artes de Munique, doadas pela família do artista ao Museu Paranaense, em 2017, observar figura 2.

Lange de Morretes passou, em diferentes momentos, por dificuldades financeiras, inclusive para se alimentar. A graduação em Munique coincidiu com episódios ruins da Primeira Grande Guerra Mundial, que aconteceu entre julho de 1914 e novembro de 1918, fazendo ele se deslocar para a região dos Alpes. Lá realizou diferentes trabalhos e conseguiu recursos para sobreviver, juntar recursos e retornar ao Brasil em 1920 (MORRETES, 1942). Nessa época, Lange teve obra comprada e incorporada no acervo do *Glaspalast*, em

Munique, depois destruído por bombardeios na Segunda Grande Guerra, e da galeria de arte do Palácio Imperial do Japão. Expôs em diferentes regiões da Alemanha: Colônia, na Bavária, em Munique.

Em 1917, casou com a professora e cantora lírica Bertha Bamberguer, da cidade de Oberammergau, e nasceram desta união quatro filhos: Berta em 28/06/1917 (graduada em História Natural pela USP, falecida em 30/11/2016,), Ruth em 03/07/1919 (graduada em História Natural pela USP, já falecida), Ana Maria em 14/04/1923, e Flávio em 16/02/1929, em São Paulo, e falecido em Curitiba em 04/09/1993.

Figura 1 - Comprovante de matrícula, em 1912, na Real Academia de Artes Gráficas, em Leipzig,



Fonte: acervo do Museu Paranaense.

Figura 2 - Carteira estudantil da Academia de Belas Artes de Munique, de matrícula em 1915/ 1916,



Fonte: acervo do Museu Paranaense.

Em 1920, quando retornou à Curitiba, já casado e com filhas, abriu um atelier de ensino de arte, junto com a esposa Bertha Bamberguer, onde lecionava desenho, escultura, pintura e canto para todos que queriam aprender e possuíam talento, independente dos alunos possuírem recursos para pagarem mensalidades. Muitos artistas, depois premiados nacional e internacionalmente, ali tiveram aulas: Erbo Stenzel, Arthur Nisio, Oswald Lopes, Waldemar Freyleisbein, Kurt Boiger, Augusto Conte e Waldemar Roza, entre outros.

Em julho de 1920, expõe na Associação Comercial, com grande repercussão em Curitiba, ver figuras 3 e 4.

Figuras 3 e 4 - Foto e folheto da primeira exposição individual de Frederico Lange de Morretes em Curitiba, em julho de 1920, na Associação Comercial do Paraná.



EXPOSIÇÃO DE PINTURA

FREDERICO LANGE DE MORRETES
em Curitiba :: Julho de 1920

- N. 1 - Solidão (paisagem de inverno)
- N. 2 - Aguas que jorram (cascata na Baviera)
- N. 3 - Cascalinha (cascata na Baviera)
- N. 4 - Derrubada (floresta na Baviera)
- N. 5 - Luz e sombra
- N. 6 - Pastagem (Poente nos Alpes bavaros)
- N. 7 - Atanhã (Alpes bavaros)
- N. 8 - Ermida isolada
- N. 9 - Primavera que chega
- N. 10 - Recanto tranquillo (Alpes allemães)
- N. 11 - Antes da tormenta
- N. 12 - A' beira da floresta
- N. 13 - Outono
- N. 14 - Açude (Poente de outono)
- N. 15 - Poente de inverno
- N. 16 - Sol e primavera (paisagem de floresta)
- N. 17 - Faixas
- N. 18 - Crista dos Alpes e batxada
- N. 19 - Varsca
- N. 20 - Helyanthos e Crysandalias
- N. 21 - Rosas
- N. 22 - Estudo de flores
- N. 23 - Flores do campo
- N. 24 - Lyrios
- N. 25 - Lago na montanha
- N. 26 - Planalto nos Alpes
- N. 27 - Aldeia
- N. 28 - Primavera
- N. 29 - Corredeira
- N. 30 - Flores
- N. 31 - Flores
- N. 32 - Flores
- N. 33 - Flores

OBSERVAÇÃO

As pessoas que desejarem adquirir quadros, poderão encontrar a lista dos preços com o expositor ou com o encarregado do salão.

Fonte: Acervo do Museu Paranaense

Artista e cientista, professor no Ginásio Paranaense e na Escola Normal, uma das atividades requeridas para as alunas era bordar os símbolos paranistas, como pinhas, pinhões e pinheiros, depois esses desenhos foram transpostos, posteriormente, para as calçadas centrais de Curitiba. Lange de Morretes elaborou mais de 700 obras, entre telas, desenhos, estudos e gravuras, além de escrever poesias e narrativas literárias. Aqui no Brasil, expôs em Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro e Paranaguá, ganhando várias premiações.

O romance autobiográfico “Vidas paralelas” narra parte das experiências vividas na Alemanha, e muito dos dilemas existenciais do artista. No texto, Frederico se transforma em Feliciano, acadêmico de Belas Artes na Alemanha que casa na Bavária com a professora e cantora lírica Laura, personagem que possuía muitas características da esposa Bertha Bamberguer (MORRETES, 1942).

Em 1931, fazendo parte de um grande movimento de artistas paranistas, com João Turin, planejou a criação da Sociedade de Artistas Plásticos do Paraná, e em São Paulo também participou de movimento para fundar a Associação de Artistas. No retorno a Curitiba colaborou na criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná em 1948, onde se tornou professor de Anatomia e Fisiologia.

Transitou pelo impressionismo, pós-impressionismo, realismo, simbolismo, sendo um dos pioneiros do Modernismo no Paraná, um exemplo é a tela “O Mar” existente no acervo do Museu Paranaense. Ainda, foi o artista pioneiro, em terras paranaenses, do uso da espátula na pintura a óleo, nas obras observam-se pinceladas vigorosas e que evidenciam movimento e profundidade nas telas. Nos desenhos combinava técnicas de raspar, típicas de gravuras, e os resultados quase sempre eram surpreendentes, mostrando uma refinação de métodos para obter mais profundidade, sombras e luz.

O professor da Unespar Allan Hanke (com. Verbal, 2018), restaurador-conservador que redigiu dissertação de mestrado com temática relacionada a Lange de Morretes, relatou que, em várias telas, pode ser caracterizado uma variação de azul, entre o celeste e o da Prússia, muito específico, que o artista inseria na maioria das telas a óleo que pintava.

É importante destacar que o artista afirmava que gostava de inovar e renovar as estratégias de pintar, trazendo muitas modernidades para a provinciana Curitiba de 1920. Isto causou desconforto, em várias oportunidades, com o antigo mestre, Alfredo Andersen, e aproximação com poetas, músicos e artistas plásticos de vanguarda, entre 1920 e 1930, como o polônes Bruno Lechowski, entre muitos outros.

Foi um dos principais articuladores do Movimento Paranista, com João Ghelfi (1890-1925) e João Zanin Turin (1878-1948). A revolta com a taxaçoão de quadros em 1936, fez com que rompesse com Manoel Ribas, não sendo empossado Diretor do Museu Paranaense. Ao mesmo tempo, por se dedicar também às pesquisas com moluscos, é questionado e

acaba perdendo o cargo como professor de Artes no Ginásio Paranaense. Muda com a família para São Paulo, pois foi convidado para organizar a coleção malacológica no Museu Paulista e lecionar disciplinas na graduação em História Natural na Universidade de São Paulo, tornando-se um malacologista de renome internacional.

A maioria das obras de Lange concentra-se no período de 1916 a 1935, sendo que depois da mudança para São Paulo, em 1936, existem mudanças nas poéticas e cada vez mais a representação do sentimento de dor, insatisfação e de aproximação com a morte.

Em 1941, retorna a Curitiba, voltando a pintar por incentivo de amigos como o fotógrafo Groff. Participou de vários Salões de Arte Paranaense, ganhando a Medalha de Ouro, póstuma, no salão de 1954 (VASQUEZ, 2012).

O governador Bento Munhoz da Rocha contrata-o como pesquisador do Museu Paranaense, instituição que em 1950 fazia parte da Universidade do Paraná. Fumava muito, e pressentindo a morte próxima, devido a complicações na saúde, fez uma lista de desejos para serem atendidos no sepultamento, que deveria ser no cemitério em Morretes, de pé e com a face voltada para o pico Marumbi, além de outras especificidades (SALTURI, 2007).

Os malacólogos Frederico Lange de Morretes e Carlos Gofferjé foram, entre 1941 e 1954, os principais responsáveis pela formação da coleção malacológica de referência existente no acervo do Departamento de Arqueologia do Museu Paranaense. A numeração das conchas aconteceu, em 1955, pelo sobrinho Rudolf Bruno Lange, sendo mudadas as embalagens e revisadas etiquetas, em 1996, por Marcos V. Gernet, e, entre 2017 e 2018, por Dorneles e Parellada (2018). Lange de Morretes identificou várias novas espécies de moluscos, muitas homenageando parentes, amigos, artistas, assistentes de pesquisa e, mesmo, namoradas pós-casamento.

A DOAÇÃO DE UMA GRANDE COLEÇÃO EM SETEMBRO DE 2017

A doação da maior coleção do Museu Paranaense, relacionada a Frederico Lange de Morretes, originou-se de mensagem do paleontólogo Fernando Sedor, da Universidade Federal do Paraná, a esta arqueóloga, Claudia Inês Parellada, em 20 de setembro de 2017. O biólogo Yedo Alquini, professor aposentado de Botânica, da Universidade Federal do

Paraná, avisou ao ex-aluno, o paleontólogo Fernando Sedor, da existência, em São Paulo, de algumas conchas de moluscos e peças líticas do Paraná que familiares de Lange de Morretes gostariam de doar.

O Dr. Yedo Alquini, residente em Curitiba, professor aposentado da Universidade Federal do Paraná- UFPR, graduou-se em História Natural. Alquini estava no Mestrado em Botânica na UFPR, entre 1982 e 1986, quando o orientador faleceu, e a Prof. Dra. Berta Lange de Morretes, da Universidade de São Paulo- USP assumiu a orientação. Yedo elaborou dissertação sobre a interpretação morfológica de *Musa rosacea* Jacq (ALQUINI, 1988). Fez Doutorado em Botânica na Universidade de São Paulo, entre 1989 e 1993, com orientação da Prof. Dra. Berta Lange de Morretes, morando na casa dela. A temática continuou sobre a *Musa rosacea* Jacq (Musaceae), com a descrição anatômica. A *Musa rosacea* é uma inflorescência mutante, que Lange de Morretes retratou em óleo sobre tela, denominado Helicônia, submetido ao IV Salão Paranaense de Artes, em 1947.

Outras universidades foram avisadas, porém não se interessaram, devido a falta de espaço e a urgência em receber os materiais, pois era necessária uma infraestrutura imediata para a doação e a garantia que as peças fossem incorporadas a uma instituição de guarda, preferencialmente pública. Nesse momento, lembrei da coleção perdida, desde 1954, de zoólitos de sambaquis de Lange de Morretes e da história repetida, muitas vezes e sempre com tristeza, por meu primeiro orientador, o falecido arqueólogo Oldemar Blasi, Diretor do Museu Paranaense entre 1967 e 1983, falecido em 2013. Ele contava que a maior coleção de moluscos da América do Sul havia sido transferida do Museu Paranaense para um recém-criado Instituto de História Natural, em 1960, e por não haver local para acomodá-la, boa parte acabou cascalhando o acesso de terra do, agora, Museu de História Natural do Capão da Imbuia. Essa história triste sempre me incomodou, era muito difícil compreender como anos de estudos tinham se transformado em pavimento compactado, e os porquês de sacrificar uma coleção tão importante.

Pensei muito na importância de Frederico Lange de Morretes, dele ter falecido depois de coordenar uma expedição científica do Museu Paranaense ao litoral do Paraná, em 19 de janeiro de 1954. Também sou cientista, e sentia angústia em compactuar com mais extravios e perdas de materiais de pesquisa. Assim, em dois dias, com a autorização e

apoio do Diretor do Museu Paranaense em 2017, Prof. Dr. Renato Augusto Carneiro Junior, fui a São Paulo, com veículo próprio, e a colaboração de um professor aposentado de Engenharia Civil da Universidade Federal do Paraná, ou seja, na emergência, minha mãe, Mirian Parellada, convenceu meu pai, Lázaro Parellada, a me acompanhar.

O aniversário do Museu Paranaense estava próximo, e meus colegas achavam que ficariam esgotados com a viagem urgente e acabariam perdendo as festividades, o Professor Sedor também estava impossibilitado, assim a solução foi a ajuda familiar.

Os materiais de Lange de Morretes estavam em sobrado no Jardim América, na cidade de São Paulo, onde foi entregue a doação: rua Cônego Eugênio Leite, 1155, local bem próximo à entrada do cemitério São Paulo. Lá fomos recebidos pela historiadora Maria Silvana da Silva Sobral, secretária da falecida Prof. Dra. Berta Lange de Morretes. Não sabia, previamente, que ali era a residência fixa que a família Lange de Morretes havia morado, e que a filha mais velha continuou residindo até a morte, em 2016. Lá, descemos ao porão da casa, e visualizamos uma mala antiga fechada, com uma etiqueta de papel colada com o nome de Frederico Lange de Morretes, junto com o nome da instituição- Museu Paranaense e o endereço da sede do museu, em 1954, na rua Buenos Aires, 200, observar figura 5.

A mala foi aberta, e uma sacola de pano com pincéis, muitos sujos com pigmentos secos, e espátulas- uma era um objeto lítico arqueológico- que possivelmente foi usado nas obras. Havia, também, um estojo de madeira usado como palheta com restos de tinta a óleo, e documentos muito bem arrumados, como se tivessem sido colocados há muito tempo. Cartas, ofícios, publicações, estudos, cartões... A visão me fez cair em lágrimas e ajoelhar-me ao chão, pois era a mala que possivelmente reunia dados e documentos que Frederico esperava receber em 1954, quando faleceu em Curitiba.

A justificativa da mala estar lá, era que em 1941, Lange de Morretes retornou sozinho de São Paulo, para Curitiba, visivelmente com poucos recursos. Foi morar em um quarto de pensão, com banheiro coletivo, na Praça Carlos Gomes, e trabalhar no Museu Paranaense como malacologista. Na época, Lange tinha rompido laços familiares, devido

a novas relações amorosas, refletidas tanto em obras artísticas como em homenagens inseridas em nomes de novas espécies de moluscos, que provocaram distanciamento efetivo com a estrutura familiar (MORRETES, 1942, 1948, 1949b).

No momento que eu chorava pelo contexto da situação, a neta Yara Marchi, advogada, filha de Ana Maria Lange de Morretes, chegou na casa e ficou comovida com a cena. Ela comentou que admirava seu avós e bisavós, mas teve pouco convívio com o avô, pois ele faleceu quando ela era muito pequena.

Figura 5 - Mala de Frederico Lange de Morretes



Fonte: acervo do Museu Paranaense (crédito fotográfico: Claudia Parellada, 2017)

Relatei que tinha ficado impressionada com a quantidade de documentos no cômodo, e a possibilidade de conseguir ampliar a relevância dos trabalhos de Frederico Lange de Morretes como cientista e artista. Havia alguns estudos e obras, separados, com problemas sérios de conservação, como perdas em camadas pictóricas, rasgos e fraturas. Informei que, em poucos dias, deveríamos receber o reconhecimento do Programa Memória Mundo da Unesco a nível de Brasil, referente à coleção imagética e textual do engenheiro-cineasta Vladimir Kozák, e que poderíamos, da mesma forma, estudar toda aquela documentação e propor o reconhecimento do acervo textual e imagético de Frederico Lange de Morretes. Depois de alguns dias, o Museu Paranaense recebeu a confirmação do reconhecimento de Kozák pela Unesco.

Yara Marchi conversou com a sua mãe, Ana Maria, e decidiram doar para o Museu Paranaense aqueles materiais tão ricos de informação, fundamentais para se aprofundar os estudos sobre Lange de Morretes.

É importante destacar que houve uma exposição de curta duração, entre março e julho de 2018, em três salas do andar térreo do Palácio São Francisco, com título “Arte e ciência entrelaçadas: Frederico Lange de Morretes (1892-1954)”, e curadoria do Museu Paranaense: Claudia Inês Parellada, Deisi, Esmerina Costa Luís e Janete dos Santos Gomes. Foram expostas obras de Lange de Morretes dos acervos da Escola de Belas Artes do Paraná/ Unespar, do Museu Alfredo Andersen, do Clube Curitibano e do próprio Museu Paranaense, instituições que tiveram estreita relação na trajetória do artista. Fotografias de exposições, estudos e desenhos, conchas, zoólitos – artefatos líticos polidos, em forma de animais, de sambaquis do litoral sul do Brasil (MORRETES, 1945), entre outros materiais.

Entre 2018 e 2019, vários projetos estão sendo desenvolvidos no Museu Paranaense em relação a este acervo, todos com visão multidisciplinar, para analisar, em detalhes, as especificidades de cada documento, estudo ou obra, buscando as estratégias mais eficientes para a gestão e curadoria das coleções relacionadas a Frederico Lange de Morretes.

POLÍTICAS X CIÊNCIAS X ARTES = FREDERICO LANGE DE MORRETES

A trama de relações que envolvem Lange de Morretes e o Museu Paranaense é antiga, pois na instituição existem correspondências, publicações e relatórios detalhando atividades, pesquisas e doações.

Em 1936, Lange de Morretes seria nomeado como Diretor da instituição, porém, o governador do Paraná, Manoel Ribas, retirou a nomeação devido às críticas de Lange de Morretes sobre a taxaço de obras de arte, nomeando diretor o médico e deputado Loureiro Fernandes. Lange, triste e decepcionado, refletiu a mágoa intensa através de entrevistas, artigos em vários periódicos, e na interrupção das aulas no Ginásio Paranaense, perdendo o cargo vitalício de professor de Artes. Nessa época, Lange tinha envolvimento político na

vinda de imigrantes, tornando-se amigo de Sadamu Noda, secretário de Ryo Mizuno, que lhe enviou felicitações de final de ano, em 1935, com desenho autoral em nanquim pintado sobre papel.

Ele e a família transferiram-se para São Paulo, pois ele foi convidado pelo entomólogo Francisco Lane, da USP, para organizar o acervo malacológico da instituição e dar aulas no curso de História Natural. Durante o tempo que permaneceu em São Paulo, entre 1936 e 1943, tornou-se um cientista de renome internacional, com muitas publicações relativas a moluscos no Brasil (MORRETES, 1937 a,b, 1938 a,b, 1940 a,b,c, 1941, 1943, 1949a, 1952, 1953 b,c, 1954 a,b,c).

Em 1946, depois de Manoel Ribas falecer, e Loureiro Fernandes deixar a direção do Museu, tornando-se apenas pesquisador, Lange de Morretes retorna como membro do Conselho Deliberativo, função voluntária, e malacólogo do Museu Paranaense, com pagamento através de bolsas de pesquisa da Universidade do Paraná, conforme diferentes relatórios institucionais apontam (MORRETES, 1953a; SALTURI, 2007).

Em 1953, a coleção malacológica de Lange de Morretes, na época sob guarda do Museu Paranaense, foi considerada como a maior da América do Sul, e desde o momento da sua morte prematura, em janeiro de 1954, até hoje, é desconhecido o paradeiro de parte desta coleção, pois houve o fracionamento do acervo. Atualmente, concentram-se na USP as maiores coleções malacológicas brasileiras, inclusive as relativas a Lange de Morretes (COLLEY, 2013; GERNET et al., 2018). Existem exemplares desta coleção, inclusive holótipos no Museu Paranaense, em diferentes instituições e mesmo com particulares (DORNELES & PARELLADA, 2018).

A doação, por parte de familiares que moram em São Paulo, de vários pertences pessoais, documentos e publicações em setembro de 2017 - cerca de 700 materiais, entre pincéis, palheta, artigos científicos, monografias, estudos, obras, documentos acadêmicos, estampas xilográficas *Ukyio-e* – paisagens futuantes– imagens admiradas por pintores impressionistas, materiais arqueológicos e malacológicos, trançados indígenas, e até mesmo a mala com o nome de Frederico Lange de Morretes e do Museu Paranaense.

Esta mala chegou à instituição 63 anos depois da morte do artista, e os materiais ali inseridos vêm possibilitando novos estudos relativos às poéticas e a associação de diferentes técnicas nos estudos que desenvolveu ao longo de sua trajetória como artista-cientista. Essas reflexões trazem luzes para entender os processos criativos do artista, e como as relações com diferentes cientistas também influenciaram o seu caminho pelas artes plásticas e pela literatura. São contundentes as narrativas sobre a necessidade da preservação ambiental.

Nos documentos, textuais, imagéticos e tridimensionais, que vem passando por processos de conservação, sendo gradualmente analisados, podem ser melhor compreendidos aspectos do cotidiano de Frederico Lange de Morretes, e também parte das vivências da esposa Bertha Bamberguer, professora de canto que também pintava, e da filha mais velha, Berta Lange de Morretes, graduada em História Natural e professora de botânica da Universidade de São Paulo até os 96 anos de idade, que guardou, cuidadosamente, por mais de 60 anos a documentação do pai tão querido por ela, observar figuras 6 e 7.

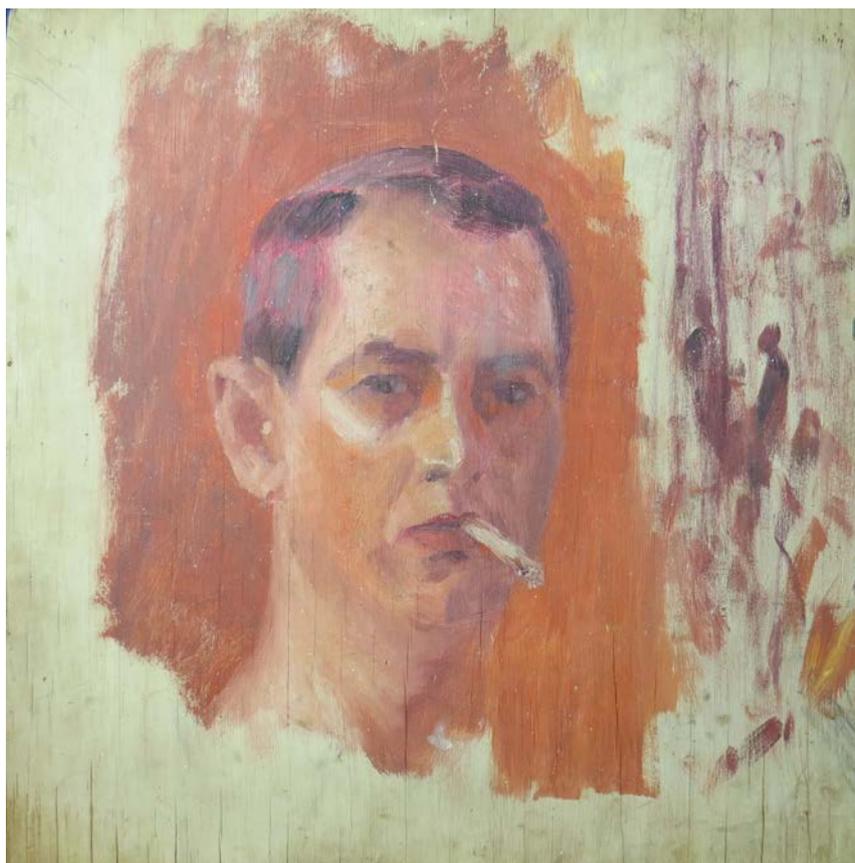
Já foram caracterizados detalhes do antigo atelier de ensino de pintura e desenho em Curitiba criado em 1920, do gabinete do Museu Paranaense em 1950 para a análise de conchas de moluscos e gastrópodos, de textos e imagem que evidenciam a seleção das poéticas e os processos criativos para a execução de estudos, desenhos, gravuras e telas ao longo da trajetória do artista.

Também podem ser evidenciados mais amplamente a mudança de estilos de pintura, as dificuldades para sobreviver como artista, e a revolta de ter que optar por pinturas mais acadêmicas quando retorna da Alemanha. Também, as relações de Lange de Morretes com o primeiro mestre, Alfredo Andersen, eram de amizade a antagonismo, e com uma aparente desistência de insistir em novos caminhos, devido à pouca aceitação desta tendência pela elite curitibana, que entre 1920 e 1930, ainda resistia a uma nova concepção de arte moderna.

Em alguns desenhos e telas já podem ser observadas características do Modernismo, que havia sido divulgado na Semana de Arte Moderna, em 1922, em São Paulo. As rupturas com o tradicional, as experimentações artísticas e a libertação estética podem ser observadas em algumas obras de Lange de Morretes, mas existiam muitos

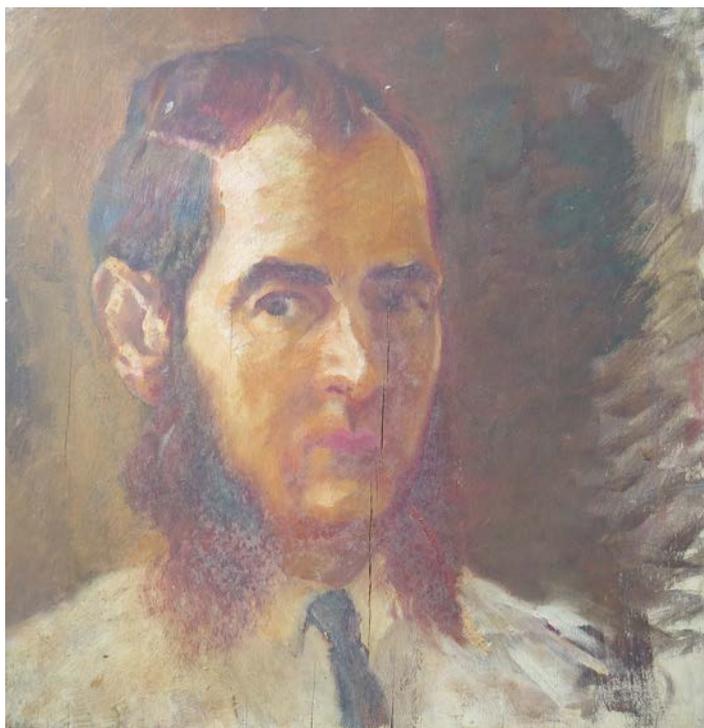
conflitos internos, além de posicionamentos políticos fortes em defesa da arte, da ciência e da educação, que afetaram a sua trajetória. As fraturas no casamento, devido a relações amorosas superpostas, inicialmente com Ema e depois com Maria Aparecida, parecem ter provocado, nas proximidades de sua morte, muita solidão e angústia (MORRETES, 1948).

Figura 6 - Autorretrato, autor: Frederico Lange de Morretes, dimensões: 45x 45cm. Data: circa 1920, óleo sobre chapa de madeira.



Fonte: acervo do Museu Paranaense.

Figura 7 - Autorretrato, autor: Frederico Lange de Morretes, dimensões: 45x 45cm. Data: circa 1930, óleo sobre chapa de madeira



Fonte: acervo do Museu Paranaense

O envolvimento com a criação da Sociedade de Artistas do Paraná- SAP, em 1931, na qual a esposa, a professora da Escola Normal Bertha Bamberguer, fazia parte da primeira Diretoria. A participação efetiva na fundação, em 1948, dEscola de Belas Artes do Paraná, vinha de um desejo coletivo de vários artistas e intelectuais, como Lange de Morretes, que desde 1931, com a criação da SAP insistiu, em muitos momentos, que a esperança de ter a formação de artistas de qualidade seria a implantação de uma academia de artes, como acontecia em países europeus (MORRETES, 1931/ 1943).

Na doação de 2017 foram registradas cópias de recibos de pagamentos para Frederico Lange de Morretes relativos a pinturas em vagões dos trens para a Viação Férrea Paraná-Santa Catarina. Em 5 e 6 de fevereiro de 1935, no cinquentenário da Estrada de Ferro do Paraná, foram inauguradas placas de bronze em diferentes estações ferroviárias entre Paranaguá e Curitiba. Cada uma das três placas, que visavam enaltecer esta grande obra de engenharia, foi elaborada por artista diferente, todos eram amigos e adeptos do Paranismo, destacados no cenário cultural do Paraná.

A placa de Curitiba por projetada por João Zaco Paraná (1884-1961), a de Roça Nova por João Turin – atualmente sob guarda do Museu Paranaense, e a de Paranaguá, um baixo relevo de Frederico Lange de Morretes que evidenciava a transposição da Serra do Mar, atravessando montanhas para chegar ao planalto curitibano (GOMES & CARVALHO, 1935).

Ainda é importante lembrar que em Curitiba, caminhar pelas calçadas centrais em pedras portuguesas é encontrar pinheiros e pinhas estilizados inspirados na arte de Frederico Lange de Morretes (VASCONCELOS, 2006), um artista sempre presente na memória urbana da capital do Paraná.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arte e ciência sempre caminham juntas, seja na pintura de telas, na elaboração de uma gravura, na associação de técnicas para contrastar luz e sombras, ou na análise de conchas de moluscos, é isso que o professor-cientista-artista Frederico Lange de Morretes apresenta em seus estudos e obras.

Pesquisar poéticas, transpor ideias e projetos a suportes diversos, dar-lhes corpo e alma, selecionando pigmentos e traços, alimentando-se de dúvidas e certezas de como expressá-los, com as ciências aparecendo com vigor para iluminar caminhos difíceis e encontrar soluções inovadoras. Pintura, escultura, desenho, malacologia, arqueologia, música, faziam parte do universo criativo de Lange de Morretes.

Paixão, dedicação e trabalho contínuo são as estradas para superar desafios e alcançar novos horizontes artísticos e científicos, estratégias enfatizadas por Lange de Morretes, um grande pesquisador do Paraná e do Museu Paranaense, um artista inovador que questionava a condição humana, transpondo fronteiras entre diferentes áreas do conhecimento.

Frederico Lange de Morretes quis ser enterrado de pé de frente para o morro Marumbi, para observar pela eternidade a imponência e a solidez de um dos ícones dos paranistas. Ele comentava que um bom cientista ou artista deveriam considerar os conhecimentos e as obras como grandes montanhas, que em determinados momentos podiam ser desconsideradas e até ignoradas, mas que resistiriam altivas pela eternidade.

Em algum tempo, no futuro, alguém perceberia a relevância e a importância daqueles conhecimentos e/ou das obras, e os retiraria do esquecimento temporário. Afinal, o morro continuaria ali, ultrapassando os limites de tempo e as avaliações subjetivas datadas.

O artista estava certo, pois com as obras e os estudos científicos e artísticos que elaborou, os alunos que formou, as instituições que ajudou a criar e a fortalecer, tudo isso configura um acervo tão imponente como o morro Marumbi, na Serra do Mar. Foi resultado de muitos anos de estudos, de dedicação e de sacrifícios pessoais, um acervo entrelaçado enriquecido com a documentação doada para o Museu Paranaense em 2017.

REFERÊNCIAS:

ALQUINI, Yedo. Interpretação morfológica de *Musa rosacea* Jacq (Musaceae) fase teleomática. **Acta bot. bras.** 1(2):125-142, supl., 1988.

CARNEIRO, Cíntia M.S.B. **O Museu Paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná, 1902 a 1928.** Dissertação de Mestrado em História, UFPR, Curitiba, 2001.

COLLEY, Eduardo. Moluscos terrestres e a malacologia paranaense: histórico e importância no cenário nacional. **Estudos de Biologia**, 34(82): 75-81, 2012.

CORREIA, Amélia S. Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo. Tese de doutorado em Sociologia, Universidade de São Paulo, 2011.

GOFFERJÉ, Carlos N. Contribuição à zoogeografia da malacofauna do litoral do estado do Paraná. **Arquivos do Museu Paranaense**, 7: 221-282, 1950.

DORNELES, Victor A.C.; PARELLADA, Claudia I. Acervo malacológico do Museu Paranaense: registro de conchas do litoral sul brasileiro. **Resumos do XI Encontro da SABSUL**, Curitiba, UFPR, 2018.

FERNANDES, José Loureiro. **Museu Paranaense: resenha histórica, 1876-1936.** Curitiba: Museu Paranaense, 1936.

FURTADO, Maria R. **José Loureiro Fernandes: o paranaense dos museus.** Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2006.

GERNET, Marcos V.; BELZ, Carlos E.; BIRCKOLZ, Carlos J.; SIMONE, Luiz R. L.; PARELLADA, Claudia I. A contribuição de Frederico Lange de Morretes para a malacologia brasileira. **Arquivos de Zoologia**, Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo, 2018, 49 (3): 153-165.

GOMES, Raul R.; CARVALHO, Raul (org.). **Cincoentenário da Estrada de Ferro do Paraná, 1885- 5 de fevereiro- 1935.** Curitiba: Publicação Comemorativa da Rede de Viação Paraná-Santa Catarina, 1935.

LEÃO, Agostinho Ermelino. **Catálogo do objectos do Museu Paranaense remetidos à Exposição Anthropologica do Rio de Janeiro**. Curitiba: Typ. Á Pendula Meridional, 1882.

LEÃO, Agostinho Ermelino **Guia do Museu Paranaense**. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1900.

MARTINS, Romário. **Museu Paranaense: catálogos e estudos**. Curitiba: Livraria Mundial, 1925.

MORRETES, Frederico Lange de. **Esperança**. Texto inédito, datilografado, 91 p. Curitiba, Museu Paranaense. 1931/ 1943.

MORRETES, Frederico Lange de. Dois novos gasteropodos pulmonados do Brasil. **Revista do Museu Paulista**, 23: 299-305. 1937a.

MORRETES, Frederico Lange de. **Relatório da Seção de Malacologia do Anno de 1936**. Museu Paulista, São Paulo. 1937b.

MORRETES, Frederico Lange de. **Um pedaço do Brasil**. Texto inédito, datilografado, 33 p. Curitiba, MON. 1937c.

MORRETES, Frederico Lange de. 1938a. Duas espécies novas de molluscos marinhos do Brasil. In: Silva, B. & Travassos Filho, L. (Eds.) **Livro Jubilar do Professor Lauro Travassos: editado para comemorar o 25º aniversario de suas actividades scientificas (1913-1938)**. Typographia do Instituto Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro. 1938a.

MORRETES, Frederico Lange de. **Relatório da Seção de Malacologia do anno de 1937**. Museu Paulista, São Paulo. 1938b.

MORRETES, Frederico Lange de. Algumas palavras sobre novas ocorrências e maior distribuição de moluscos na costa do Brasil. **Revista de Indústria Animal**, 3(4): 184-187, 1940a.

MORRETES, Frederico Lange de. Novos moluscos marinhos do Brasil. **Arquivos de Zoologia do Estado de São Paulo**, 2(7): 251-256, 1940b.

MORRETES, Frederico Lange de. Um novo gasterópodo pulmonado do Brasil. **Arquivos de Zoologia do Estado de São Paulo**, 2(8): 257-260. 1940c.

MORRETES, Frederico Lange de. *Rochanaia gutmansi*, novo lamelibrânquio do Brasil. **Arquivos do Instituto Biológico**, 12(5): 75-80, 1941.

MORRETES, Frederico Lange de. **Vidas paralelas**. Texto inédito, datilografado, 182 p. Curitiba, Museu Paranaense. 1942.

MORRETES, Frederico Lange de. Contribuição ao estudo da fauna brasileira de moluscos: Resultados de uma pequena coleção de moluscos obtida pela excursão científica realizada pelo Instituto Oswaldo Cruz em outubro de 1938. **Papéis Avulsos do Departamento de Zoologia**, 3(7): 111-126, 1943.

MORRETES, Frederico Lange de. **Uma árvore bem brasileira**. Texto inédito, datilografado. Curitiba. 1944.

MORRETES, Frederico Lange de. **Contribuição para o conhecimento dos sambaquis e tambaquis do Brasil**. Texto inédito, datilografado, 42 p. Curitiba, Museu Paranaense. 1945.

MORRETES, Frederico Lange de. **Ema e Maria Aparecida: duas mulheres que encontrei no caminho da minha vida**. Texto inédito, datilografado, 26 p. Curitiba, MON. 1948.

MORRETES, Frederico Lange de. Ensaio de catálogo dos moluscos do Brasil. **Arquivos do Museu Paranaense**, 7: 5-216, 1949a.

MORRETES, Frederico Lange de. **Fraquezas**. Texto inédito, datilografado, 104 p. Curitiba, MON. 1949b.

MORRETES, Frederico Lange de. Novas espécies brasileiras da família Strophocheilidae. **Arquivos de Zoologia**, 8(4): 109-126, 1952.

MORRETES, Frederico Lange de. Relatório sobre as atividades de Frederico Lange de Morretes. In: Museu Paranaense. **Livro de relatórios entre 1950-1969**. Museu Paranaense, Curitiba. p. 82-86, 1953a.

MORRETES, Frederico Lange de. O pinheiro na arte. **Ilustração Brasileira**, 224: 167-168, 1953b.

MORRETES, Frederico Lange de. Adenda e corrigenda ao ensaio de catálogo dos moluscos do Brasil. **Arquivos do Museu Paranaense**, 10(1): 37-76. 1953c.

MORRETES, Frederico Lange de. Dois novos moluscos do Brasil. **Arquivos do Museu Paranaense**, 10(2): 331-336, 1954a.

MORRETES, Frederico Lange de. Nova *Thais* do Brasil. **Arquivos do Museu Paranaense**, 10(2): 339-340, 1954b.

MORRETES, Frederico Lange de. Sobre *Megalobulimus paranaguensis* Pilsbry & Iering. **Arquivos do Museu Paranaense**, 10(2): 343-344, 1954c.

PARELLADA, Claudia Inês. Plumária, peles, lascas e cerume de abelha: diálogos entre arqueologia Guarani e povos Xetá. **Pesquisas**, Antropologia, São Leopoldo, 2017.

RANKEL, Luís Fernando. **A construção de uma memória para a nação: a participação do Museu Paranaense na exposição antropológica brasileira de 1882**. Dissertação de mestrado em História, UFPR, Curitiba, 2007.

SALTURI, Luiz Afonso. **Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites: trajetória do artista-cientista**. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

SALTURI, Luiz Afonso. O caminho percorrido por Frederico Lange de Morretes (1892-1954). In: Szwako, J. E. L. & Oliveira, M. (ed.) **Ensaio de sociologia e história intelectual do Paraná**. Editora UFPR, Curitiba, 2009.

SALTURI, Luiz Afonso. O movimento paranista e a revista *Ilustração Paranaense*. **Temáticas**, Campinas, 22, (43): 127-158, fev./ jun. 2014.

TREVISAN, Edilberto. A gênese do Museu Paranaense (1874-1882). **Arquivos do Museu Paranaense, nova série História**, Curitiba, n. 1, 1976.

TRIGGER, Bruce. **História do pensamento arqueológico**. São Paulo: Odysseus, 2004,

VASCONCELOS, Lúcia Torres M. **Calçadas de Curitiba: preservar é preciso**. Curitiba, da autora, 2006.

VASQUEZ, Ana Lúcia L. P. **O Salão Paranaense e o campo artístico de Curitiba**. Tese de Doutorado em Sociologia, UFPR, Curitiba, 1912.

Recebido em: 20/02/2019
Aceito em: 24/02/2019

EDIFICAÇÕES E ÁREAS HISTÓRICO-CULTURAIS ACESSÍVEIS

André Souza Silva¹Carine Arend²

Resumo: Analisar a acessibilidade e a mobilidade urbana em áreas histórico-culturais em termos dos condicionantes, dos desafios e das potencialidades que existem, frente às alternativas contemporâneas utilizadas em edificações e espaços abertos públicos, de modo a prover rotas acessíveis capazes de fomentar a integração socioespacial é o objetivo da presente pesquisa. Em termos metodológicos, a partir da análise de estudos de caso, tanto em nível internacional quanto nacional, - transpor os paradigmas tradicionais provenientes da concepção distorcida a respeito da “falta de” acessibilidade e mobilidade universal em edificações e áreas históricas - abarca um sistema complexo de análise. Tal abordagem temática desconstrói o mito da incompatibilidade entre preexistência edificada e urbana e a contemporaneidade. Os resultados indicam a instigante dicotomia de se manter preservados os bens culturais e, concomitantemente, o desafio de se prover condições de acessibilidade e mobilidade universal.

Palavras-Chave: Acessibilidade. Mobilidade. Sítios Históricos. Patrimônio. Cidades

1 Graduado em Arquitetura e Urbanismo (UNISINOS); Doutor em Planejamento Urbano e Regional (UFRGS); Professor nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - Escola Politécnica – UNISINOS. Email: silandre@unisinos.br

2 Estudante de Arquitetura e Urbanismo (UNISINOS); Bolsista de Iniciação Científica; Escola Politécnica – UNISINOS. Email: carinearend11@gmail.com

BUILDINGS AND HISTORICAL-CULTURAL AREAS ACCESSIBLE

André Souza Silva

Carine Arend

Abstract: To analyze accessibility and urban mobility in historical-cultural areas in terms of the conditioning factors, deficiencies and potentialities that exist, in relation to the contemporary alternatives used in buildings and public open spaces, in order to provide accessible routes capable of fostering socio-spatial integration is the objective of the present research. In methodological terms, parting from the analysis of case studies, either at international or national level, clear the traditional paradigms stemming from the distorted conception about the “lack of” accessibility and mobility areas and historic buildings encompasses a complex analysis system. Such a thematic approach destroys the myth of incompatibility between urban and constructed pre-existence and contemporary times. The results indicate the instigating dichotomy of preserving cultural assets and, at the same time, the challenge of providing accessibility and mobility.

Keywords: Accessibility. Mobility. Historical Sites. Heritage. Cities.

1 INTRODUÇÃO

Diante dos desafios provenientes das barreiras físicas existentes é fundamental a implantação de alternativas que fomentem a dinâmica socioespacial capazes de transpor os paradigmas tradicionais da (falta de) acessibilidade e mobilidade, assegurando a salvaguarda do patrimônio histórico-cultural que assume um caráter integrador, tanto social quanto espacial.

Faz-se necessário que a condição de acessibilidade e de mobilidade universal ao patrimônio histórico-cultural edificado e urbano, por meio de leis, normas, decretos e programas institucionais, os quais asseguram o direito de ir e vir das pessoas com necessidades especiais ou mobilidade reduzida (eliminação das barreiras existentes nas edificações e nos espaços abertos públicos), seja de fato uma realidade.

Nesse contexto, o objetivo da presente pesquisa é debater a complexidade em torno da relação conjunta entre fomentar a acessibilidade e a mobilidade universal e prover condições para preservar edificações e áreas histórico-culturais. Com isso, amplia-se o debate crítico e o campo das alternativas de tratamento em torno das possibilidades de intervenção em edificações e no espaço aberto público com vistas a facilitar o livre acesso.

A revisão da literatura empreendida, ao fornecer um apanhado geral sucinto sobre alguns conceitos básicos a respeito de patrimônio histórico cultural, acessibilidade e mobilidade universal, auxilia na compreensão dos principais fundamentos da pesquisa. Pelo modo direto e objetivo de interpretação que fornece, a instância empírica entre a revisão da literatura e a realidade observada inclui a compilação tanto de edificações quanto de espaços abertos públicos de valor histórico-cultural, cujas intervenções são relatadas de modo gráfico, descritivo e interpretativo por meio de croquis baseados na imagem original. Ou seja, o método consiste na visão crítica sobre o tema por meio da análise de alguns estudos de caso, em nível nacional e internacional, demonstrando exemplos de alternativas aos modelos atuais de modo a assegurar a salvaguarda do patrimônio.

De um modo geral, observa-se que seja por questões sociais, econômicas, técnicas e/ou políticas, prover acessibilidade e mobilidade adequadas a pessoas com restrições de mobilidade é um desafio diante dos preceitos de conservação do patrimônio. Desse modo,

é importante observar alternativas que obtiveram êxito em sua implantação, garantindo a abrangência e a conservação de edificações e contextos urbanos de valoração histórica e cultural.

2 FUNDAMENTAÇÃO

Edificações e cidades frequentemente se renovam ao longo dos anos, por vezes em detrimento das relações sociais e/ou estruturas históricas, cuja falta de consciência sobre a importância de preservação do patrimônio arquitetônico e urbano gera um cenário desprovido de identidade histórico-cultural.

Patrimônio significa algo (i)material passível de ser historicamente transferido entre gerações (SANTOS, 2001, pg. 43). Subentende o sentido de pertencimento, i. e., diz respeito ao tempo, a linha entre o passado e o presente tanto de pessoas quanto dos artefatos produzidos socialmente. Neste contexto, patrimônio histórico-cultural remete a condição de valor (i)material atribuído a artefatos, em específico edificações e áreas históricas as quais compreendem tanto a arquitetura quanto o espaço aberto público, os monumentos, dentre outros, expressos por exemplo, por meio da cor, textura, materialidade, forma, volume e uso, que revelam a evolução e o contexto de diferentes sociedades.

Edificações e áreas históricas estão ligadas aos registros da memória cultural capazes de evidenciar as ações de ocupação espacial de uma sociedade num determinado lugar e época específica. Tanto o patrimônio histórico-cultural físico das cidades (edificações, praças, ruas, bairros etc), quanto o patrimônio imaterial intrínseco a objetos arquitetônicos e urbanos (bens intangíveis como os costumes e as tradições), constituem fatos sociológicos com forma espacial.

Neste contexto, fundamental para a dinâmica em torno do patrimônio histórico-cultural arquitetônico e urbano, em última instância, está a condição de acessibilidade e mobilidade, a qual possibilita por meio de diferentes modais, vivenciá-lo. Do ponto de vista da acessibilidade, esta corresponde à condição de pleno acesso e autonomia a espaços privados e públicos, enquanto que a mobilidade diz respeito aos deslocamentos e circulações individuais e coletivas nestes espaços, seja pelos meios peatonal, veicular, ciclística, dentre outros.

As áreas de interesse histórico e cultural, a fim de conservarem a materialidade e as características do conjunto, primam pela manutenção e preservação de sua autenticidade, as quais necessitam se adaptar às atuais necessidades de acessibilidade e mobilidade “(...) *por oportunizar acesso, uso e apropriação cultural a mais pessoas, aumentando o interesse de maior parcela da população em conservá-los*” (RIBEIRO et al, 2012, p. 135).

Além das implicações quanto à limitação do deslocamento, também há impasses quanto ao acesso diretamente às edificações histórico-culturais, onde é perceptível os limites impostos pelas inadequações e/ou a inexistência de rampas, pisos táteis, mapas ou maquetes palpáveis, sinalizações e painéis informativos, sendo que prover tal acesso às edificações é imprescindível de modo a auxiliar economicamente na conservação das edificações tombadas.

Contraditório à salvaguarda das áreas históricas está a mobilidade de veículos automotores. Sua inserção em um contexto de preservação não condizente com seu tempo e espaço infringe nos direitos de implantação de elementos e materiais que promovem acessibilidade e mobilidade capazes de assegurar o acesso de pessoas ao patrimônio histórico-cultural arquitetônico e urbano. Essa questão de disputa de espaço entre pedestres e veículos traz à tona a insuficiência da compatibilização destes opostos aparentes a seu tempo de implantação e tão necessários na contemporaneidade. Faz-se necessário o controle de utilização dos espaços públicos, como a restrição da circulação e estacionamento de veículos de grande porte pelo centro histórico-cultural, visto que o tamanho das ruas e as trepidações viárias geradas pelo tráfego podem danificar e/ou comprometer estruturalmente tais edificações. Este aspecto dificulta a implantação de um sistema de transporte coletivo eficiente, sob o ponto de vista da manutenção, preservação e conservação do entorno (RODRIGUES, 2014, pg. 53; RIBEIRO, 2014, pg.19).

Tal circunstância na qual áreas de preservação histórico-cultural se encontram, está no fato de que não foram originalmente concebidas para prover a irrestrita acessibilidade a todos (PAIVA, 2009, p. 09). Desse modo, visando a concepção de uma dinâmica urbana que assegure a preservação dessas áreas, é necessário buscar alternativas diante dos

atuais desafios. Nesse contexto, a redefinição dos valores sociais fomenta integração e permeabilidade em locais antes inadequados ao acesso equânime das pessoas, sendo sua abrangência um meio de assegurar a disseminação e salvaguarda da história e da cultura.

3 EDIFICAÇÕES E ESPAÇOS ABERTOS PÚBLICOS ACESSÍVEIS

Atualmente, se observa tanto na construção de novas edificações e espaços abertos públicos de muitas cidades quanto na intervenção em preexistências um significativo aumento de consciência da necessidade de se prover melhoria do ambiente para todas as pessoas, assegurando que, independentemente do grau de aptidão física, as necessidades destas sejam atendidas, tendo em vista que:

Ser acessível é a condição que cumpre um ambiente, espaço ou objeto para ser utilizado por todas as pessoas. Esta condição é um direito universal, pois a referência a todas as pessoas, no plural, se associa a uma realidade essencial: a diversidade característica dos seres humanos. A cidade precisa respeitar esta diversidade. É do seu interesse estar adequada arquitetonicamente, de modo a facilitar a integração de todos os indivíduos que nela residem (RJPM, 2003, p. 4).

Diante da necessidade de se prover acessibilidade e mobilidade a edificações e sítios históricos, determinadas soluções fomentam iniciativas criativas que atendem a valores sociais, culturais, econômicos e ambientais. Há diferentes maneiras de se promover a integração entre pessoas e o ambiente construído arquitetônico e urbano, contemplando estética, conforto, funcionalidade, acessibilidade e mobilidade. Atualmente, a necessidade de se atender a valores sociais e sustentáveis estão implícitos no modo como as propostas estão sendo elaboradas, principalmente em obras e espaços de importância cultural.

No âmbito internacional, o Museu Solomon Robert Guggenheim (Fig. 01), em Nova Iorque, obra do arquiteto Frank Lloyd Wright, utiliza a rampa como elemento de diretriz no interior da edificação. Incorporada na composição volumétrica, desde sua concepção, proporciona percursos perimetrais contínuos e permeáveis que transpõem pavimentos de diferentes modos (embora não possua patamares de descanso entre os diferentes níveis).

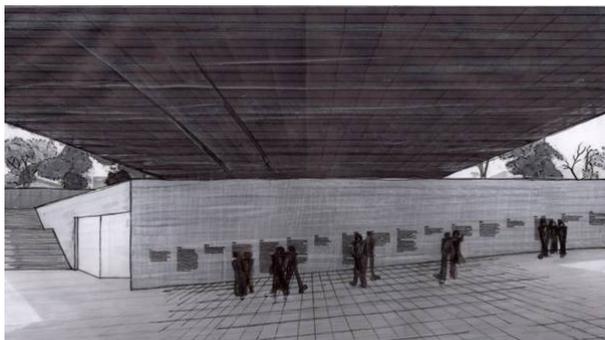
Figura 01 - Museu Solomon Robert Guggenheim



Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de Nova Iorque (2017).

O Museu da Memória e dos Direitos Humanos no Chile (Fig. 02), obra do Estúdio América, proporciona permeabilidade física e visual, autonomia e dinamismo no espaço aberto público coberto por meio de uma esplanada em declive que acessa os pavimentos inferiores.

Figura 2 - Museu da Memória e dos Direitos Humanos



Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de Santiago (2017).

No âmbito nacional, uma obra que utiliza a rampa como protagonista é o Museu de Arte Contemporânea em Niterói (Fig. 03), de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer, onde a demarcação do acesso principal é evidenciada pela rampa monumental, destacada em vermelho, que faz a transição do espaço aberto público com a edificação. Apesar de condizer parcialmente com os parâmetros estabelecidos pela atual NBR 9050, a obra demonstra potencial para a promoção da acessibilidade.

Figura 3 - Museu de Arte Contemporânea



Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de Rio de Janeiro (2017a).

No caso do Museu Iberê Camargo (Fig. 04), obra do arquiteto Álvaro Siza Vieira, a rampa é destacada do volume principal realizando a transição entre pavimentos, onde, de maneira sutil e funcional, consegue promover a acessibilidade por meio da fluidez do percurso e apreciação da paisagem do entorno

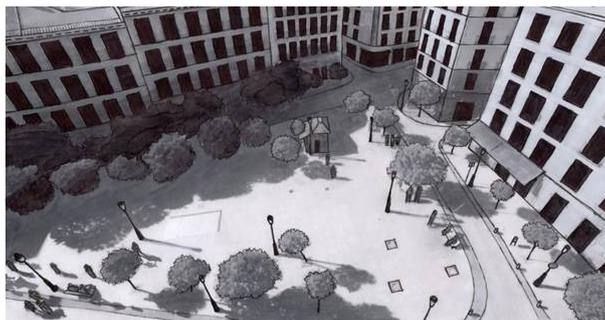
Figura 4 - Museu Iberê Camargo



Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de Rio Grande do Sul (2017).

Quanto ao espaço aberto público, as proposições privilegiam os pedestres e incentivam o uso das ciclovias, com a finalidade de manter as relações entre pessoas, promovendo dinamismo e movimento que transformam o espaço. Assim, no âmbito internacional, a Plaza de Lavapiés em Madri, apresenta um espaço aberto público nivelado à rua, sendo utilizados balizadores, postes de iluminação e piso com cor e textura diferenciada como meio de demarcação e diferenciação do espaço destinado a veículos e pedestres (Fig. 05). Apesar da dinâmica abranger pessoas com mobilidade reduzida, a adaptação às pessoas com dificuldades visuais não é perceptível no espaço, limitando o uso espacial.

Figura 5 - Plaza de Lavapiés



Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de Madri (2017b).

Ideias criativas em cidades também estão sendo propostas, como na Robson Square em Vancouver (Fig. 06). A “escada rampa” é uma alternativa frente às necessidades de adequação de espaços abertos públicos que possuem topografia acentuada, desde que disponibilizem corrimãos e piso tátil.

Figura 6 - Robson Square

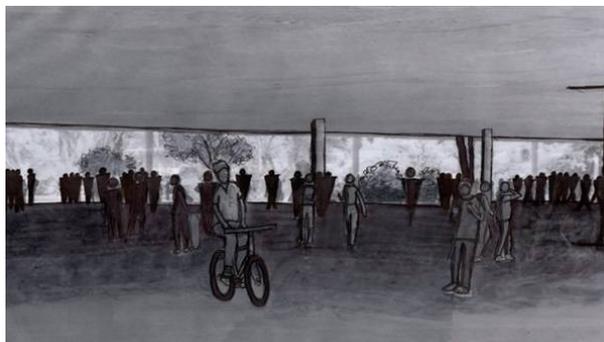


Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de Vancouver (2017).

O Parque Ibirapuera, patrimônio histórico da cidade de São Paulo, abriga um conjunto de edificações projetadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer que estão conectadas por meio de uma proeminente marquise (Fig. 07) sob a qual pessoas se movimentam e/ou permanecem. Esse elemento arquitetônico de ligação proporciona interação e dinamismo, agindo como promotora de diferentes ações, resultando em uma arquitetura metamórfica que transforma o monumental em funcional. Ou seja, trata-se de um local que vincula preservação e utilização, unindo história e função contemporânea. No que diz respeito à

acessibilidade universal, apesar da carência de alguns elementos citados anteriormente, o espaço possui piso regular e nivelado, possibilitando autonomia e livre circulação às pessoas com necessidades especiais ou mobilidade reduzida.

Figura 7 - Parque Ibirapuera



Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de São Paulo (2017).

Situado na área portuária da cidade do Rio de Janeiro, o Porto Maravilha foi concebido como meio de promover a reestruturação local visando propiciar condições socioeconômicas sustentáveis (Fig. 08). Dentre as ações realizadas está a implantação do VLT - Veículo Leve sobre Trilhos, um sistema de transporte público sustentável que possibilita a conexão entre importantes pontos do bairro. Além de enfatizar a sustentabilidade, a implantação do novo sistema de transporte público abrange o deslocamento de pessoas com mobilidade reduzida, visto que o embarque e desembarque são feitos por meio de plataformas niveladas com o veículo, trajetos de piso tátil, aviso sonoro e sinalizações. Transitando por áreas de preservação histórica, o VLT propõe a união entre preservação, tecnologia, sustentabilidade, economia e acessibilidade.

Figura 8 - Porto Maravilha



Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de Rio de Janeiro (2017b).

Na cidade medieval de La Rochelle, França, a dinâmica urbana é equilibrada por meio do alargamento das calçadas e seu respectivo rebaixamento, cujo estreitamento da faixa de rolamentos para veículos garante acessibilidade e movimento de pessoas pelas ruas do centro histórico (Fig. 09).

Figura 09 - Rua do Centro Histórico nivelada com a calçada



Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de La Rochele (2017a).

A cidade foi uma das pioneiras no mundo na implantação de um sistema de bicicletas urbanas diferenciadas, sustentáveis e adaptas às necessidades das pessoas (REIS, 2015, pg. 45), atualmente conhecidas como *Yélo* (Fig. 10).

Figura 10 - Estação de aluguel de bicicletas



Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de La Rochelle (2017b).

A intervenção na Plaza Del Dos de Maio e seu entorno, em Madri, Espanha, privilegia o deslocamento de pessoas. Em suas ruas estreitas o estacionamento de veículos foi suprimido de modo a privilegiar o movimento de pedestres. Ruas e calçadas foram niveladas eliminando desníveis, sendo utilizados dois tipos de pavimentos para diferenciação

(Fig. 11). Também foram implantadas sinalizações, rampas, corrimãos e mobiliário urbano apropriado, propiciando um espaço equilibrado entre a praça e o entorno (RIBEIRO, 2008, pg. 65; RIBEIRO et al, 2012, pg. 142).

Figura 11 - Rua Calle Velarde



Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de Madri (2017a).

Na cidade de Lübeck, Alemanha, há uma réplica do centro histórico com inscrições em braile do nome das ruas. O modelo feito de bronze está disposto sobre um pedestal no espaço aberto público ao alcance tátil e visual do observador (Fig. 12). Com a maquete tátil é possível adquirir conhecimento pelo toque e vivenciar a morfologia e proporções do centro histórico, disseminando história e cultura (UBIERNA, 2008, pg. 09).

Figura 12 - Maquete tátil de Lübeck - Alemanha



Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de Lübeck (2017).

No âmbito nacional, o Projeto Piloto de Acessibilidade do Pelourinho em Salvador na Bahia, elaborado na década de 1980 pelo escritório da arquiteta Lina Bo Bardi, é um dos precursores de como prover condições alternativas de acessibilidade e mobilidade

adaptadas a áreas histórico-culturais. Cita-se como exemplo, a construção de duas faixas de granito serrado, colocadas similar às pedras do leito carroçável ao longo do Largo do Cruzeiro. O projeto de acessibilidade do Centro Histórico de Salvador estabelece um percurso acessível. A rota passa por um dos lados da via, onde a calçada foi alargada. O meio fio existente em granito foi mantido, apenas reposicionado em seu novo lugar, e a faixa que foi ampliada foi completada em concreto. Nos cruzamentos, foram propostas faixas de nível elevadas, com a utilização da mesma pedra presente no calçamento do leito carroçável. Também foram realizadas intervenções como inserção de rampas, corrimãos e percursos diferenciados com pedras niveladas (Fig. 13).

Figura 13 - Percurso com piso nivelado em Salvador - Brasil



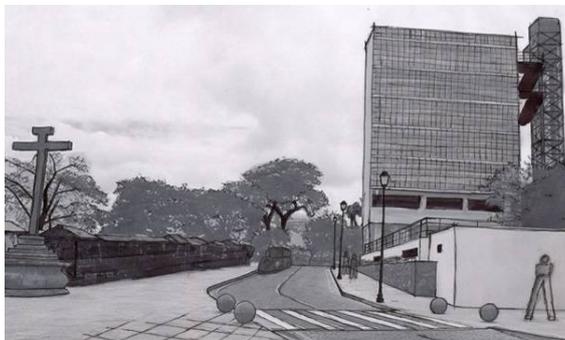
Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de Salvador (2016).

Dentre as intervenções verificadas, uma estratégia que demonstra resultados satisfatórios são as rotas acessíveis. Composta de trajetos contínuos, sinalizados e desobstruídos, propiciam o alcance e visualização de pontos de relevância histórico-cultural. Desse modo, rotas acessíveis permitem a apreciação do conjunto arquitetônico possibilitando que pessoas com mobilidade reduzida possam transitar com segurança pelo sítio.

Na cidade de Olinda, Pernambuco, atualmente há projetos de rotas acessíveis no centro histórico com significativas intervenções na acessibilidade e na mobilidade urbana. No Varadouro, bairro integrante do polígono de preservação que envolve a área histórica (que possui intenso movimento de pedestres, veículos e mercadorias), foram realizadas intervenções que impactam na democratização do espaço e fornecem melhores condições

no deslocamento de todas as pessoas (RIBEIRO, 2014, pg. 45), tais como a utilização revestimento antiderrapante, a retirada de barreiras arquitetônicas e a inserção de passarela com travessia elevada (Fig. 14)

Figura 14 - Alto da Sé em Olinda - Brasil



Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de Olinda (2017).

Em Pirenópolis, Goiás, houve a participação da comunidade no processo da proposta de intervenção. Foram realizadas intervenções como o (i) alargamento das calçadas; a (ii) retirada de degraus; a (iii) construção de passarela de travessia nivelada com a calçada; e, o (iv) acesso facilitado a edificações públicas, sendo que em tais mediações foi mantida a pedra de Pirenópolis, preservando as características locais (Fig. 15).

Figura 15 - Passarela de travessia em Pirenópolis - Brasil



Fonte: Croquis dos autores (2019); adaptado de Ribeiro (2014, p. 47).

A implantação das rotas acessíveis é uma alternativa a ser considerada nas intervenções, visto que há potencial para atender diferentes necessidades por meio dos elementos constituintes da acessibilidade universal. Com base nos exemplos apresentados, é significativa a presença de rampas e nivelamento de pisos e faixas de pedestre, mas,

tendo em vista a abrangência das diferentes necessidades das pessoas, faz-se necessária a ponderação de itens relevantes que contemplam a acessibilidade universal de um modo geral (Quadro 1).

Quadro 01 - Elementos constituintes recorrentes em rotas acessíveis

Rampas	Elemento utilizado para condicionar o acesso a pessoas com mobilidade reduzida que não conseguem transpor diferentes níveis por meio de escadas. A rampa é um plano inclinado que deve respeitar inclinações máximas previstas em normatização com auxílio de corrimão que proporcione acesso com autonomia.
Piso tátil	Tem como premissa orientar e conduzir as pessoas com visibilidade comprometida por um percurso seguro e desobstruído. Possui uma superfície com relevos e cores que se destacam da coloração de pisos próximos sendo perceptível pelas pessoas. Utilizar (i) piso tátil direcional: que atua como dispositivo norteador às pessoas; e, (ii) piso tátil de alerta: que atua como aviso de obstáculo à frente.
Piso nivelado	O nivelamento de revestimentos é uma alternativa com o intuito de fornecer estabilidade e segurança às pessoas. O nivelamento ocorre por meio de pedras com superfície regular e semelhante às existentes nas áreas de valoração histórico-cultural.
Passarela nivelada	O nivelamento entre o passeio e a via proporciona maior segurança e acessibilidade aos pedestres, além de priorizar sua travessia.
Maquete tátil	Instrumento palpável para pessoas com visibilidade comprometida, permitindo a compreensão do contexto, tais como informações de orientação, cultura e histórias locais.
Sinalização	Elemento fundamental para a orientação e indicação de acessibilidade e mobilidade em edificações e áreas histórico-culturais.
Painel audiovisual	Painéis auditivos e visuais com informações e orientações são importantes para a compreensão de pessoas com visão e audição comprometidas.
Estacionamento	A implantação de vagas de estacionamento localizados nas imediações do perímetro protegido é uma solução alternativa que prioriza a livre circulação de pessoas pela área, acarretando na preservação da paisagem e integridade do contexto histórico.
Veículos de transporte coletivo	Bondes, VLT's (Veículo Leve sobre Trilhos), teleféricos e outros meios de transporte coletivo movidos com energia renovável são medidas de intervenção que podem minimizar impactos ambientais e proporcionar um entorno mais sustentável, proporcionando transporte coletivo otimizado, qualidade de vida e manutenção da integridade da área histórica.
Ciclovias	A implantação de ciclovias e estações de aluguel de bicicletas é uma alternativa à circulação de veículos automotores nas áreas históricas, favorecendo os deslocamentos das pessoas no interior da área preservada.

Fonte: original dos autores (2019).

As rotas acessíveis são compostas por elementos diversificados para garantir máxima funcionalidade e acessibilidade a uma sociedade com necessidades variadas, o que abrange diferentes necessidades de locomoção. São uma alternativa para conciliar

as políticas públicas de preservação, normativas de acessibilidade e sustentabilidade. Contudo, devido às condições topográficas dos sítios, é perceptível a inviabilidade de prover acessibilidade com total segurança em trechos demasiadamente acentuados. Sendo assim, a implantação de rotas e intervenções tem limitações físicas quanto ao provimento de acessibilidade nesses trechos, sendo necessário o estudo de alternativas a esses locais, como o deslocamento por meio de transportes coletivos sustentáveis, sendo uma extensão da mobilidade para a acessibilidade dentro da área histórico-cultural.

Juntamente com as rotas acessíveis, a implantação de um sistema que integre diferentes modais (movimento a pé, ciclovias e transporte público) e auxilie no acesso à área de preservação é fundamental, visto que prover acessibilidade e mobilidade urbana adequada às pessoas assegura a necessária disseminação da história e da cultura para futuras gerações. Adaptados ao perímetro e imediações são iniciativas positivas frente às dificuldades de adaptação no interior da área histórico-cultural.

4 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

De modo a transpor os paradigmas tradicionais da restrição de acessibilidade e mobilidade urbana, alternativas contemporâneas aliadas à tecnologia podem auxiliar na preservação de áreas histórico-culturais, evitando sua degradação. Considerando tão somente e, em específico o conjunto de referências abordadas na pesquisa, verifica-se que as intervenções no âmbito internacional têm foco abrangente na dinâmica urbana, onde a acessibilidade e a mobilidade são consideradas como sistema. Já no âmbito nacional, as intervenções têm um foco pontual voltado à acessibilidade universal, considerando acessibilidade e a mobilidade como dois sistemas paralelos, contemplando parcialmente os demais sistemas que a complementam e fornecem suporte para o seu uso. Ainda no âmbito nacional, há diversas leis, normas e decretos que asseguram o direito de ir e vir das pessoas com mobilidade reduzida, por meio da eliminação das barreiras existentes no espaço da cidade e nas edificações. A exemplo da (i) Constituição Federal de 1988; do (ii) Decreto no 5.296/04, que regulamenta as Leis nº 10.048/00 e nº 10.098/00, em conformidade com a NBR 9050/1994; e, do (iii) Programa Brasileiro de Acessibilidade Urbana (Brasil Acessível, 2006) por meio da publicação de Cadernos com conteúdo temáticos específicos. Contudo,

dependendo da época de sua construção o patrimônio histórico-cultural edificado e urbano não contempla por completo tais exigências da legislação. Necessita vincular condições de acessibilidade adequadas com os preceitos de preservação, conservação e restauro (SOUZA, 2018).

Nos âmbitos nacional e internacional, adaptações e intervenções como meio de prover pleno acesso e melhoria na dinâmica urbana associada a sustentabilidade geram impactos positivos no meio urbano e, conseqüentemente, para as pessoas. Consiste em iniciativas e medidas frente à acessibilidade e a mobilidade urbana como incentivo e demonstração de viabilização de condições sociais, sustentáveis e econômicas que desenvolvem motivação à implantação de melhorias.

Diante dos exemplos apresentados, é notório o esforço, ainda que pontual, de fomentar alternativas para o desenvolvimento das relações sociais, bem como o uso das edificações e dos espaços abertos públicos que propiciam locais de integração. Consiste na dinâmica urbana essencial para a preservação e vivacidade das áreas históricas, pois são as pessoas que efetivamente constroem socialmente o espaço, o transformam em lugar e promovem conseqüentemente a conservação da área como um todo, pois são parte deste sistema. Medidas para fomentar intervenções que contemplem a dinâmica urbana, qualidade de vida e pleno acesso a pessoas em edificações e áreas histórico-culturais têm se tornado realidade. Cabe ressaltar que as edificações e os espaços abertos públicos apresentados, ainda que parcialmente adaptados às condições ideais de acessibilidade, podem inspirar iniciativas inovadoras e alternativas criativas às intervenções contemporâneas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acesso universal ao patrimônio histórico-cultural urbano e edificado por todas as pessoas com suas diferentes necessidades é condição fundamental para a equidade socioespacial. Todos devem ter garantido o livre acesso ao patrimônio histórico-cultural edificado e urbano, independentemente de suas necessidades especiais decorrentes de restrições físicas, mentais e sensoriais, do tempo de permanência, ou do modo de apropriação espacial. Há casos de pessoas que apresentam algum limite ou perda de agilidade em sua locomoção decorrente de alguma imposição física limitadora em função da

idade ou mesmo dos limites provenientes de motivos momentâneos, alheios à aptidão física. Como pessoas têm diferentes características antropométricas e sensoriais, o patrimônio histórico-cultural edificado e urbano precisa ser acessível a todos sobre qualquer condição. Ao facilitar o acesso de pessoas com necessidades especiais ou mobilidade reduzida, tais soluções também contemplam as exigências de todas as demais independentemente de suas condições sensoriais e motoras. Ou seja, enfatiza interesses e assegura acesso e deslocamento adequados num espaço partilhado por todos.

O conflito entre manter a autenticidade e preservação dos sítios e a promoção de acessibilidade e mobilidade urbana está na inserção de elementos contemporâneos que possam vir a descaracterizar o conjunto, e, conseqüentemente, seu valor como patrimônio. Neste sentido, na medida em que o patrimônio histórico, cultural e artístico necessita ser protegido e preservado em sua autenticidade formal e funcional, i.e., a materialidade e as características do conjunto, deve também se adaptar às atuais necessidades de acessibilidade e mobilidade urbana. Nesse contexto, tais aspectos são condicionantes desafiadores na implantação de elementos que promovam acessibilidade e a mobilidade aos sítios de valor histórico e cultural. O rompimento de paradigmas é necessário para a compreensão de que é possível prover acessibilidade e mobilidade urbana universal por meio de intervenções alternativas e criativas, proporcionando harmonização com as narrativas preservacionistas.

REFERÊNCIAS

CANANI, A. S. K. B. Herança, Sacralidade e Poder: sobre as diferentes categorias do patrimônio histórico e cultural no Brasil. **Revista Horizontes Antropológicos**, ano 11, n. 23, pg. 163 a 175, jan./jun. 2005.

COSTA, D. R. M. **Aspectos críticos em obras de restauração arquitetônica no estado:** a experiência do arquiteto Edegar Bittencourt da Luz. Trabalho de conclusão (mestrado em Engenharia) – Escola de Engenharia, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

FERREIRA, O. L. **Patrimônio Cultural e Acessibilidade:** as intervenções do Programa Monumenta, de 2000 a 2005. Programa de Pesquisa e Pós Graduação – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasília, junho de 2011.

LA ROCHELE. 2017a. Disponível em: <<https://odis.homeaway.com/odis/listing/c867ef12-3f75-4a15-8e4d-506d28f19f33.c10.jpg>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

LA ROCHELE. 2017b. Disponível em: <<https://entrepresaeapreguica.files.wordpress.com/2013/08/yelo.jpg?w=650>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

LÜBECK. 2017. Maquete Tátil. Disponível em: <http://www.kunst-luebeck.de/assets/images/e/Stadtmodell_Broerken_3_joergschwarze-cc38ea9e.jpg>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MADRI. 2017a. Disponível em: Fonte:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ed/Calle_Velarde.jpg/1200px-Calle_Velarde.jpg>. Acesso em: 15 ago. 2018.

MADRI, 2017b. Disponível em: <<http://e01-elmundo.uecdn.es/assets/multimedia/imagenes/2016/01/12/14526223751541.jpg>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

NBR 9050. Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos. ABNT. Associação Brasileira de Normas Técnicas. 2015.

NOVA IORQUE, 2017. Disponível em: <http://www.street-urban.com/img/photographer/gene_lowinger/110402_003_sep2.jpg>. Acesso em: 26 de set. 2018.

OLINDA, 2017. Disponível em: <<http://3.bp.blogspot.com/-Zk6piTScYbg/TrMxu3-BhsI/AAAAAAAAAS0/89sUzk2OzxM/s320/20111025131808.jpg>>. Acesso em: 18 set. 2018.

PAIVA, E. K. G. **Acessibilidade e preservação em sítios históricos:** o caso de São Luís do Maranhão. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Universidade de Brasília, 2009.

REIS, R. S. **Acessibilidade a edifícios históricos de interesse turístico por pessoas com mobilidade reduzida:** um estudo de exemplos representativos situados na rota acessível do Centro Histórico de Salvador. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura. Salvador, 2015.

RIBEIRO, G. S. **Proposta de procedimentos metodológicos para avaliação de acessibilidade física em sítios históricos urbanos.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Design. Recife, 2008.

RIBEIRO, G. S.; MARTINS, L. B.; MONTEIRO, C. M. G. **O desafio da acessibilidade física diante da sacralização do Patrimônio Histórico e Cultural.** Cadernos PROARQ 19, pg. 132 a 151, dezembro, 2012.

RIBEIRO, S. B. **Mobilidade e Acessibilidade Urbana em Centros Históricos.** Cadernos Técnicos; 9. Brasília, Iphan, 2014.

SALVADOR. 2017 Disponível em: <<http://preservacaodopatrimonioedificado.blogspot.com/2018/03/cidade-historica-e-acessibilidade-o.html>>. Acesso em: 22 ago. 2018.

SANTOS, C R. **Novas Fronteiras e novos pactos para o patrimônio cultural.** São Paulo em Perspectiva, 15(2), 2001, pg. 43 a 48.

SÃO PAULO, 2017. Disponível em: <https://www.tripadvisor.co.uk/LocationPhotoDirectLink-g303631-d311966-i227559576-lbirapuera_Park-Sao_Paulo_State_of_Sao_Paulo.html>. Acesso em: 11 dez. 2018.

SOUZA, E. Preservação e acessibilidade: a incompatibilidade em projetos de restauro. In: **Anais do II Simpósio Científico 2018**. ICOMOS Brasil. Belo Horizonte. UFMG. 2018 (pp. 6535 – 6553). Disponível em: <<https://www.even3.com.br/simposioicomosbr>>. Acesso em: 20 Jan. 2018.

RIO DE JANEIRO, 2017a. Disponível em: <<https://mapio.net/pic/p-40200931/>>. Acesso em: 06 out. 2018.

RIO DE JANEIRO, 2017b. Disponível em: <<http://viagemacessivel.com/wp-content/uploads/2016/08/jonas-licurgo-testa-a-acessibilidade-do-vlt-do-rio.jpeg>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

RIO GRANDE DO SUL, 2017. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_12/96cd35a43cd1_iberecamargo_07_nelsonkon.jpg> Acesso em 02 out. 2018.

RODRIGUES, C. S.; LIMA, L. O. **A mobilidade em cidades históricas**: discutindo o transporte coletivo na cidade de Goiás. Goiás, Brasil. Élisée, Rev. Geo. UEG – Anápolis, v.3, n.1, p. 49 a 61, jan./jun. 2014.

SANTIAGO, 2017. Disponível em: <https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/51/74/arq_25174.jpg>. Acesso em: 20 ago. 2018.

UBIERNA, J. A. J. Accesibilidad y Patrimonio Cultural: a la búsqueda de um equilibrio compatible. **Boletín del Real Patronato sobre Discapacidad**, Madri, n. 64, pg. 4 a 11, ago. 2008.

VANCOUVER, 2017. Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/_2KLOVw5yobY/Sr_yjvw2tMI/AAAAAAAAAGc/T1eaOVxy5hk/s400/robson+square3.jpg>. Acesso em: 02 out. 2018.

Recebido em: 01/02/2019
Aceito em: 07/04/2019

**TEM UM NOVO MUSEU NO PARQUE! O PROCESSO CRIAÇÃO
DO PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS**Yasmin Fabris¹Ronaldo de Oliveira Corrêa²

Resumo: Este artigo tem como objetivo reconstruir os processos que possibilitaram a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras, museu inaugurado em 2010 na cidade de São Paulo - SP. A instituição, sediada em dos edifícios do Parque Ibirapuera, começou a ser idealizada na gestão do Secretário Municipal de Cultura, Carlos Augusto Calil, em meados de 2007, quando a Prefeitura da cidade recebeu a guarda do acervo do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima. A implementação do Pavilhão, segundo seu projeto conceitual, visava a criação de um espaço museológico voltado às práticas materiais e imateriais dos brasileiros, especialmente aquelas com menor visibilidade institucional. Como estratégia metodológica para construção desta pesquisa foram acessados arquivos públicos e privados e realizadas entrevista com sujeitos envolvidos na formulação da entidade. Buscamos explicitar, a partir da reconstrução do processo de formalização do museu, os tensionamentos e interesses envolvidos na abertura de uma instituição pública voltada para as produções das culturas populares.

Palavras-Chave: Pavilhão das Culturas Brasileiras. Acervo Rossini Tavares de Lima Collection. Cultura Popular. Patrimônio.

56

1 Doutoranda em Design pela Universidade Federal do Paraná - UFPR, na linha de pesquisa Sistemas de Produção e Utilização. Mestre em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR, na linha de pesquisa Mediações e Culturas. Email: yasfabriss@gmail.com

2 Professor do Departamento de Design na Universidade Federal do Paraná - UFPR, onde atua na graduação e pós-graduação. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da UTFPR (2003) e Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas da UFSC (2008). Email: olive.ronaldo@gmail.com

THERE'S A NEW MUSEUM IN THE PARK! THE PROCESS OF CREATION OF THE
PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRASYasmin Fabris
Ronaldo de Oliveira Corrêa

Abstract: This article aims to reconstruct the processes that made possible the creation of the Pavilhão das Culturas Brasileiras, a museum inaugurated in 2010 in the city of São Paulo. The institution, based in one of the buildings of Ibirapuera Park, began to be idealized in the municipal secretary of culture Carlos Augusto Calil management, in mid 2007, when the city hall received the custody of the collection of the Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima. Its implementation, according to its conceptual design, aimed at the creation of a museum focused on the material and immaterial practices of Brazilians, especially those with less institutional visibility. As a methodological strategy for the construction of this research, public and private archives were accessed and interviews were conducted with subjects involved in the creation of the pavilion. We try to explain, from the reconstruction of the process of institutionalization of the museum, the tensions and interests involved in the creation of a public institution focused on productions of popular cultures.

Keywords: Pavilhão das Culturas Brasileiras. Rossini Tavares de Lima Collection. Popular Culture. Heritage.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende identificar como se deram os processos de institucionalização do Pavilhão das Culturas Brasileiras, museu localizado na cidade de São Paulo - SP, no Parque Ibirapuera. Temos, então, como objetivo compreender quais sujeitos e instituições estavam envolvidos na criação desse espaço cultural, na tentativa de explicitar os tensionamentos e interesses subjacentes à criação do órgão.

O museu foi idealizado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo na gestão do prefeito Gilberto Kassab (Gestão 2006-2012). A criação desta nova instituição teve início em meados de 2007 quando, por determinação do Ministério Público, o município recebeu a guarda do acervo Rossini Tavares de Lima³, pertencente ao antigo Museu do Folclore. Após a finalização deste processo, a Secretaria Municipal de Cultura idealizou, por meio da figura do secretário Carlos Augusto Calil⁴ (Gestão 2005-2012), um museu que tomaria como base o recém recebido acervo. Assim, com o intuito de estabelecer as diretrizes para a criação dessa nova instituição, foi contratada pela Secretaria de Cultura, ainda em 2007, uma assessoria especializada coordenada pela curadora Adélia Borges⁵. Esta assessoria definiu, em um documento de 172 páginas, as missões que envolveriam a nova instituição. Estes temas levantados, que envolvem a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras, receberão mais atenção ao longo deste artigo.

3 Rossini Tavares de Lima (1915-1987) foi um músico, professor e pesquisador do folclore no Brasil. Entre suas publicações mais relevantes estão *Folgedos populares no Brasil*, de 1962, *Abecê do Folclore*, de 1972, *A Ciência do Folclore*, de 1978. Ele foi o fundador do museu e por isso, após seu falecimento, a instituição foi intitulada em sua homenagem.

4 Cineasta, ensaísta e crítico. É graduado em cinema pela Universidade de São Paulo onde hoje leciona no Departamento Cinema Rádio e Televisão. Sua primeira atuação na Secretaria Municipal de Cultura foi no ano de 1975 quando foi assessor de Sábato Magaldi (SANDIN, 2016). Em 2005 assumiu o posto de Secretário da Cultura a convite do prefeito José Serra (Gestão 2005-2006), onde permaneceu até 2012. Dentre suas realizações afrente da Secretaria estão a restauração do Theatro Municipal, da Biblioteca Mário de Andrade (SANDIN, 2016) e a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

5 Adélia Borges é jornalista que atua desde o final da década de 1980 em projetos relacionados ao design. Foi diretora do Museu da Casa Brasileira de 2003 a 2007, é curadora e escritora, já tendo realizado diversos projetos curatoriais no Brasil e no exterior. Dentre as exposições que realizou curadoria estão Uma história do sentar, no Museu Oscar Niemeyer em 2002, Encontros design + artesanato que ficou em cartaz na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e na A Casa – Museu do objeto brasileiro em 2008 e a 3ª Bienal Brasileira de Design, que aconteceu em Curitiba em 2010. Entre os livros de sua autoria estão Designer não é personal trainer de 2002 e Design e Artesanato de 2011 (BORGES, 2016).

Com a finalidade de obter os dados necessários para a reconstrução do processo de implementação do museu, realizamos buscas em acervos públicos e privados, além de entrevistas com sujeitos envolvidos com a instituição e que atuaram na exposição inaugural do Pavilhão, intitulada Puras Misturas. Os profissionais consultados para esta pesquisa foram Regina Ponte, que atuou na Secretaria Municipal da Cultura na época de idealização do museu, Adélia Borges, diretora da consultoria contratada para elaborar o projeto conceitual da instituição e também curadora-geral da exposição inaugural do Pavilhão, e Pedro Mendes da Rocha⁶, arquiteto responsável pela reforma do edifício que abriga o museu.

Todas as entrevistas foram gravadas com a anuência dos(as) entrevistados(as) e sua publicação autorizada por meio de documento. A organização deste material foi desenvolvida com base no trabalho de Corrêa (2008) e Tessari (2014) e previu as seguintes fases de tratamento: 1) Transcrição da entrevista a partir de protocolo disponibilizado por estes autores que visa a escrita detalhada do áudio gravado. A sistematização previu a organização da narrativa por turnos de fala numerados; 2) Descrição dos elementos extra-comunicativos (pausas, intervenções externas, gestos) que ocorreram durante a gravação; 3) Catalogação em protocolo de entrevista onde foram registradas informações sobre o(a) entrevistado(a), local e duração da entrevista, principais temas abordados e um breve resumo dos conteúdos.; 4) Tratamento do material com base em um quadro temático. Os temas foram previamente definidos na etapa de elaboração do roteiro da entrevista.

Para análise das narrativas, utilizamos fragmentos completos das transcrições, previamente organizados e selecionados por meio de um quadro de temas. Esta abordagem de tratamento toma como base as orientações de Corrêa (2008)⁷.

6 Pedro Mendes da Rocha é arquiteto graduado pela Universidade de São Paulo, com extensa atuação profissional desenvolvendo projetos expográficos. Entre as exposições que projetou estão: a 5ª e 6ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, a 1ª Bienal do Fim do Mundo em Ushuaia, e 28ª Bienal de São Paulo.

7 Através da apresentação completa dos fragmentos é possível não só utilizar seus conteúdos – como geralmente é feito por investigadores das ciências sociais e humanas –, mas entender a coerência interna da narrativa imersa em um gênero discursivo. Esta estratégia pode ressaltar uma questão problematizada ou contradizê-la, cabendo ao pesquisador reconstruir sua rota de análise ou evidenciar a contradição. A definição dos fragmentos é realizada conforme indicação metodológica, utilizando a técnica dos quadros de descrição estrutural da entrevista em questão. Esta fase da análise caracteriza-se por identificar os trechos significativos (marcando seu início e fim) e atribuir títulos que assinalam seus conteúdos (CORRÊA, 2008, p.45).

Além das entrevistas, precisamos também explicitar a relevância dos documentos escritos para o desenvolvimento da pesquisa. Tivemos acesso, na Assessoria Jurídica da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, à ação liminar 2004 - 0.208.101 – 0 relativa ao acervo Rossini Tavares de Lima⁸. Este processo foi movido no ano de 2004, pelo Ministério Público contra a Secretaria Municipal de Cultura e tratava da transferência da guarda do Acervo. A pasta relativa à ação continha três volumes⁹ e arquivava documentos datados desde 2004, época em que a liminar foi publicada, até meados de 2011, com papéis que se referiam a implementação do Pavilhão das Culturas Brasileiras e a realização da Puras Misturas.

Na próxima seção, retomamos o objetivo principal deste texto com o objetivo de expor alguns dos acontecimentos que possibilitaram a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Decidimos, como estratégia de escrita, dividir estas seções respeitando uma lógica cronológica. Contudo, como será possível perceber adiante, alguns destes episódios ocorreram simultaneamente.

2 HERDAMOS UM ACERVO: A COLEÇÃO ROSSINI TAVARES DE LIMA

O Acervo Rossini Tavares de Lima, além da sua importância para a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras, têm relevância para os estudos de folclore e cultura popular no Brasil. Ao seguirmos a trajetória desse acervo veremos como se iniciaram os processos de salvaguarda da cultura material popular, com os folcloristas, até chegar à idealização do novo museu que tomou como ponto de partida justamente as peças provenientes dessa coleção.

8 Tomamos conhecimento desse processo na etapa de levantamento bibliográfico, por meio do trabalho desenvolvido por Reis (2014).

9 Quanto ao seu conteúdo, o Volume 1 tratava de assuntos referentes ao Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima e documentos de licitação que visavam a contratação de empresa especializada para catalogação e transferência dos bens móveis do museu da Casa do Sertanista para depósito da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O Volume 2 continha ofícios informando a transferência dos bens do Museu de Folclore e documentos relacionados ao serviço prestado pela empresa Raízes Cultura Brasileira Ltda., responsável pela realização da transferência. O volume 3 incluía documentos mais diretamente ligados ao tema de pesquisa, como o Acordo Judicial sobre as ações para implantação do Pavilhão das Culturas Brasileiras e ofícios que descreviam o conteúdo da exposição de lançamento do novo museu. Para o tratamento do material, os volumes 2 e 3 foram inteiramente fotografados e posteriormente organizados por meio de um protocolo que visava sistematizar as informações encontradas no processo. Este tratamento ordenava os documentos em uma planilha que continha o tema, a paginação, o assunto, a data e a descrição de cada ofício anexado ao volume.

Temos como referência para reconstruir essa história o trabalho de Bolognini (2008), que apresenta a trajetória do Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, o processo 2004 – 0.208.101-0, que trata da transferência do acervo para a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, e a narrativa dos sujeitos entrevistados para esta pesquisa, especialmente de Regina Ponte¹⁰, que atuou na Secretaria nos anos de vigência do processo.

Segundo Bolognini (2008), o acervo Rossini Tavares de Lima começou a ser constituído em 1947 por meio da formação de um pequeno museu nas dependências do Centro de Pesquisas Folclóricas de São Paulo, por iniciativa dos alunos da cadeira de Folclore Nacional, dirigida pelo professor Rossini Tavares de Lima. Anos depois, o professor foi convidado para coordenar a pesquisa e coleta de objetos para a Exposição Interamericana de Artes e Técnicas Populares que foi montada em comemoração ao IV Centenário da Cidade de São Paulo, que ocorreu no Parque Ibirapuera em 1954 (BOLOGNINI, 2008).

O material brasileiro que compunha o acervo passou, depois de algum tempo, a constituir o Museu de Artes e Técnicas Populares e foi alocado no andar superior do Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, que se localiza no Parque Ibirapuera, no edifício que é atualmente denominado como “Oca”. Em 1960, foi constituída a Associação Brasileira de Folclore e a instituição passou a responder pelo acervo do museu que foi rebatizado então para Museu de Folclore de São Paulo. Em 1987, com o falecimento de Rossini, o museu foi novamente renomeado e passou a ser chamado Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, em homenagem ao seu fundador (BOLOGNINI, 2008; BORGES; BARRETO, 2010).

Em meados da década de 1990, o espaço destinado ao museu no Ibirapuera começou a apresentar problemas de conservação e manutenção por conta da ausência de recursos financeiros e humanos destinados à preservação da estrutura. Em 1999 o Museu foi transferido para Casa do Sertanista¹¹, espaço tombado pela municipalidade, e

10 Regina Ponte é graduada em pedagogia e em artes plásticas e iniciou sua atuação na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo em 2004, no Departamento Patrimônio Histórico, onde foi assistente técnica do diretor. Ocupou também o cargo de Diretora do Museu da Cidade de São Paulo, sendo responsável pela administração do Pavilhão das Culturas Brasileiras e da OCA. Foi funcionária da Secretaria de Cultura por nove anos, sua saída ocorreu em meados de 2012.

11 A construção da Casa remonta a meados do século XVIII, de acordo com estudos desenvolvidos por Luis Saia. Sua arquitetura é característica das casas de bandeirantes, com paredes em taipa de pilão e telhado de quatro águas. O imóvel foi doado para municipalidade em 1958 e já ocupou diversas instituições, como o Museu do Sertanista, o Núcleo de Cultura Indígena da União das Nações Indígenas e abrigou, de 2000 a 2007, o Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima (MUSEU DA CIDADE, 2016).

reinaugurado em fevereiro de 2000 (BOLOGNINI, 2008). Segundo Reis (2014), o despejo do acervo da Oca ocorreu por ocasião da Mostra do Redescobrimento, exposição que comemorava os 500 anos de descobrimento do Brasil. Parte do acervo do museu, cerca de mil peças, foi selecionado para integrar o módulo Arte Popular na Mostra. As obras foram reintegradas ao acervo no ano seguinte, em 2001 (REIS, 2014).

De acordo com o ex-secretário de cultura Carlos Augusto Calil (2010) a parte do acervo transferida à Casa do Sertanista sofreu desgastes durante anos pela falta de adequação do local para abrigar o montante de peças. Devido à evidente ameaça ao acervo, em 2004 o Ministério Público interveio e determinou que a Secretaria Municipal de Cultura fizesse a higienização e o inventário das peças, para frear o processo de degradação em curso (CALIL, 2010).

A liminar do Ministério Público foi publicada em 28 de junho de 2004, um dia depois do Jornal O Estado de S. Paulo veicular uma reportagem, elaborada pelo jornalista Moacir Assunção, que denunciava as condições precárias em que o acervo estava sendo submetido na Casa do Sertanista. A matéria intitulada “Um museu está desaparecendo em São Paulo” denunciava que as más condições de armazenamento das peças tinham acarretado na perda de quase metade do acervo, que continha cerca de 30 mil exemplares¹² (REIS, 2014).

Regina Ponte, funcionária da Secretaria Municipal de Cultura na época que teve início a ação liminar, relatou sobre uma série de restrições que envolviam a transferência do acervo para o município. Segundo Regina Ponte (2016), apesar das peças estarem alocadas em um prédio público, cedido pela prefeitura para a Associação Brasileira de Folclore, a conservação e manutenção do acervo não era de responsabilidade do estado:

Porque o Ministério Público queria que a prefeitura desse um prédio adequado que expusesse todo o acervo e que fizesse o banco de dados do acervo. Só que juridicamente tinha uma questão complexa porque (...) não era patrimônio público. Era patrimônio particular e, como é que nós (...) a prefeitura iria, a administração pública iria investir um dinheiro para fazer higienização, catalogação, guarda, dar um prédio público para uma associação que não se mostrava apta para (...) gerenciar tudo isso? [...] Então houve uma negociação e o secretário falou: “Bom, se o Ministério público quer que a gente faça todo esse trabalho com o acervo, nós então queremos tomar conta do acervo”. E aí o acervo passa para prefeitura (PONTES, 2016).

[Entrevista concedida em maio de 2016]

¹² A reportagem completa pode ser consultada no trabalho de Reis (2014).

A fala de Regina Ponte relata que a prefeitura recebeu o acervo apenas quando a guarda legal da coleção foi transferida oficialmente para o município. Segundo a funcionária, a Associação Brasileira de Folclore não tinha condições de dar o tratamento adequado às peças, fato que seria diferente quando a custódia fosse transferida para prefeitura. Para que isso ocorresse, houveram negociações internas na Secretaria Municipal de Cultura para definir um destino viável para as obras, satisfazendo também as recomendações impostas pelo Ministério Público.

Só quando o Calil assume de fato, ele pretende o que? Ele pretende recuperar. Porque era um acervo maravilhoso, as bibliotecas, os teatros distritais (...) Então assim, ele tinha muita, muita demanda e eu ficava lá: “Vamos ter que resolver a questão com o Ministério Público, onde nós vamos colocar esse acervo?” Então aí começou-se. Eu não sei que ordem foi, mas definiu-se que ia ser o Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira [...] (PONTES, 2016).

[Entrevista concedida em maio de 2016.]

No momento de posse do secretário, em abril de 2005, já havia se passado cerca de um ano do início do processo. Foi apenas no início de 2006 que a Secretaria, por meio do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), abriu licitação visando a contratação de empresa especializada em museologia para catalogação e transferência de local dos bens móveis que integravam o Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima (SÃO PAULO, 2006). A empresa Raízes Cultura Brasileira Ltda. venceu a concorrência e foi responsável pela catalogação, higienização e transferência do acervo para o Depósito Central da Secretaria Municipal de Cultura. Os serviços foram finalizados em novembro de 2006, após um trabalho que durou sete meses, entre catalogação e preparo para armazenamento (BOLOGNINI, 2008).

Regina Ponte (2016) relatou que as negociações sobre o local que abrigaria o novo museu começaram a se efetivar somente no segundo semestre de 2007. Em outubro deste mesmo ano, o Secretário Carlos Augusto Calil enviou um ofício a Dra. Carla Damas de Paula, Diretora do Departamento Judicial da Procuradoria Geral do Município de São Paulo, formalizando seu desejo em transferir o acervo do Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima para o Pavilhão Armando Arruda Pereira. Segundo o documento, a intenção do secretário era criar um museu em homenagem e preservação à memória e o trabalho do

professor Rossini. Para tanto, Calil afirmou que estava promovendo estudos, inclusive através de assessoria especializada, e avaliava nomes para o espaço, tais como “Museu das Culturas Brasileiras”, “Museu do Imaginário Brasileiro”, “Museu do Gesto Brasileiro” ou “Museu da Criação Popular” (SÃO PAULO, 2006).

A assessoria especializada citada por Calil referia-se à empresa Borges Comunicação Ltda., dirigida por Adélia Borges, contratada pela Secretaria Municipal de Cultura por meio da licitação 16/2007/DPH/SMC. No ofício enviado pelo secretário é possível perceber que as articulações para que o Pavilhão das Culturas Brasileiras fosse institucionalizado se iniciaram em meados de em 2007. Ponte (2016) também relata sobre os bastidores desta articulação:

Começou-se a pensar quais pessoas, quais intelectuais da área a gente poderia chamar para desenvolver o projeto conceitual e, juntamente, desenvolver o projeto de adequação do edifício para abrigar esse projeto conceitual. E aí (...) o Calil tinha visto algumas exposições da Adélia, ela tinha sido diretora do Museu da Casa Brasileira, e ele gostou do trabalho que ela fez lá, e das exposições que ela fez a curadoria. Chamou a Adélia, a Adélia começou (PONTE, 2016).

[Entrevista concedida em maio de 2016.]

Portanto, já em 2007, havia a preocupação em atualizar o acervo Rossini trazendo, assim, “uma visão contemporânea dentro dessa diversidade que é a cultura brasileira” (PONTE, 2016), visão essa, supostamente, não contemplada pelo olhar folclorista. Esta perspectiva foi defendida também no pré-projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras, elaborado pela Borges Comunicação Ltda.

Depois de findadas as negociações, o acervo passou de fato para a guarda da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em 2006, quando foi alocado em um depósito do órgão. Em seguida, com o recebimento do Pavilhão Eng. Armando Arruda Pereira, as peças foram transferidas para este edifício do Ibirapuera, onde ficou até o início de 2016.

Seguir a trajetória deste Acervo permitiu perceber sua importância nas articulações que culminaram na criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras, bem como as negligências a qual foi submetido durante todos esses anos. Pretendemos, ao remontar esta trajetória,

salientar as condições de tratamento e catalogação das peças no momento de abertura da exposição inaugural Puras Misturas – que ainda era majoritariamente quantitativa, sem informações detalhadas sobre as obras.

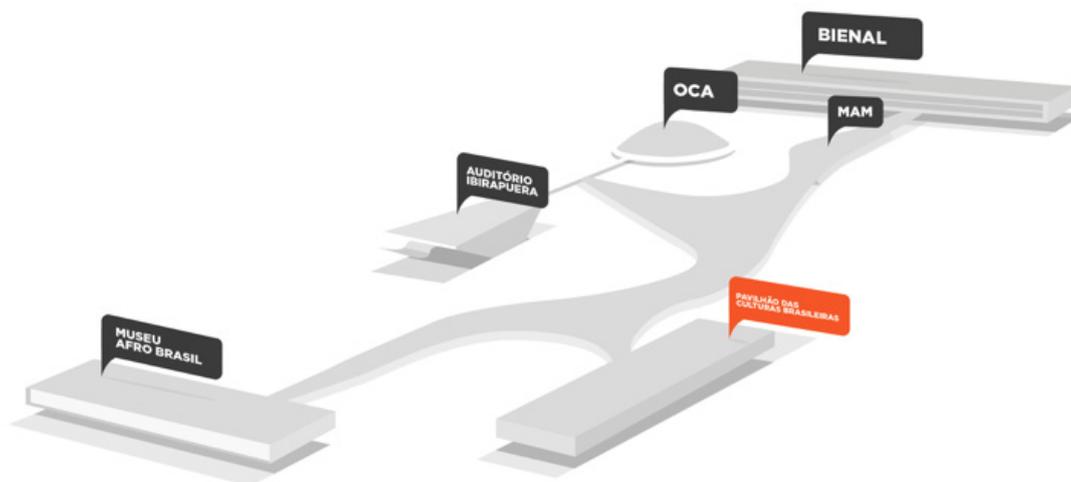
Além do recebimento do Acervo Rossini Tavares de Lima, outros acontecimentos contribuíram para a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras. A saída da Empresa de Tecnologia da Informação e Comunicação do Município de São Paulo - PRODAM, em 2006, de um dos edifícios do Ibirapuera também foi crucial para a criação de mais um espaço cultural para o Parque. Por isso, na próxima seção apresentarei este local dedicado a abrigar o novo museu.

3 O PARQUE E O EDIFÍCIO

O Parque Ibirapuera localiza-se em São Paulo – SP, na Vila Mariana e, segundo Barone (2009), é considerado o primeiro parque metropolitano da cidade. Segundo Oliveira (2003), sua idealização ocorreu no contexto de preparação para as festividades do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo. Esse espaço foi pensado pela Comissão do IV Centenário, instituída pelo governador Lucas Nogueira Garcez e pelo prefeito Armando Arruda Pereira, em 1951, e tinha como missão acolher os festejos do aniversário da cidade (OLIVEIRA, 2003). Nesse mesmo ano, uma equipe de arquitetos formada por Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Mello e Hélio Cavalcanti, com colaboração de Gauss Estelita e Carlos Lemos, foi convidada por Matarazzo Sobrinho para elaborar o projeto do parque.

Para a inauguração foram construídos os seguintes edifícios: Palácio das Indústrias, Palácio das Nações, Palácio dos Estados, Palácio da Agricultura, Palácio das Exposições, a Marquise, o Ginásio de Esportes, o velódromo e os lagos. Logo após a abertura, o parque ganhou destaque como lugar privilegiado de lazer e cultura na metrópole paulista, além da sua importância simbólica como espaço de comemoração do centenário da cidade (OLIVEIRA, 2003).

Figura 1 - Relação dos prédios do Parque Ibirapuera mediados pela Marquise. Em laranja, o Pavilhão das Culturas Brasileiras.



Fonte: Autores (2015). Construído com base na fotografia de Takahashi (2016)¹³.

Ao término das comemorações alguns palácios sem função definida passaram a abrigar repartições públicas. Outros, como o Palácio das Indústrias, denominado atualmente Pavilhão Cicillo Matarazzo (também conhecido como Pavilhão da Bienal), e o Palácio das Exposições (popularmente chamado Oca) continuaram com a sua vocação cultural original (BORGES; BARRETO, 2010). O Palácio dos Estados, que mais tarde abrigaria o Pavilhão das Culturas Brasileiras, sediou eventos artísticos até 1976, dentre eles a 3ª Bienal de São Paulo em 1955 e o Museu de Arte Moderna em 1962. Em 1976, o edifício, agora nomeado Pavilhão Armando Arruda Pereira, passou a sediar uma repartição pública, a Companhia de Processamentos de Dados do Município - PRODAM. A empresa só deixou as instalações em 2006, possibilitando, assim, que o edifício retomasse sua função cultural (BORGES; BARRETO, 2010).

A ocupação do edifício por uma repartição pública acabou gerando alterações nas características arquitetônicas originais do prédio, visto que o projeto de Niemeyer não previa aquele tipo de atividade no local. Quando desocupado, em 2006, a equipe do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) da SMC viu a necessidade de readequação do edifício para

13 Disponível em: <https://parqueibirapuera.org/exposicao-na-oca-modernidades-sobrepostas/>. Acesso em fevereiro de 2016.

que ele fosse utilizado em projetos culturais (BORGES; BARRETO, 2010). Para tanto, em 2008, foi contratado o escritório do arquiteto Pedro Mendes da Rocha (MUSEU DA CIDADE, 2016), que posteriormente atuou na realização do projeto expográfico da Puras Misturas.

Segundo o secretário Carlos Augusto Calil (2010) a desocupação do prédio gerou incertezas quanto a quem iria ocupar o edifício. Inicialmente a intenção era reunir no local obras guardadas nas reservas técnicas do Museu de Arte Moderna (MAC) e do Museu de Arte Contemporânea (MAM), no entanto a ideia não prosperou. Em seguida, o prédio foi oferecido pela Secretaria Municipal de Cultura ao MAM, mas a sugestão também não vingou. Vislumbrou-se, então, segundo Calil (2010), “a oportunidade de criar um espaço de exposição da obra popular, da arte urbana, em seu relacionamento orgânico, embora nem sempre harmonioso, com a arte erudita contemporânea, em que predomina o conceitual” (CALIL, 2010, p. 5).

Portanto, conforme afirmou o secretário, o recebimento do edifício na mesma época em que se desdobrava o processo de transferência da guarda do acervo do Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima para a SMC, foi determinante para que se esboçasse a ideia de ocupar aquele espaço com um novo museu voltado para as culturas populares.

Figura 2: Fachada do Pavilhão Armando Arruda Pereira.



Fonte: Parque Ibirapuera (2016).

No momento de inauguração do museu, em 2010, o edifício não estava completamente reformado. Segundo Cristiana Barreto (2015)¹⁴, que atuou como co-curadora geral da exposição inaugural do Pavilhão, na época haviam sido feitos apenas reparos superficiais para descaracterizar as mudanças realizadas pela repartição pública. Contudo, as reformas estruturais que adequavam o prédio para a nova função ainda estavam incompletas.

[...] quando nos foi dito que era para usar aquele prédio, era uma missão, a de dar uma nova função e conteúdo para aquele local. A ideia era ótima, só que aquele prédio havia sido usado pela PRODAM, que era a companhia processamentos de dados do município, e não era adaptado para uma função museológica. Pegamos o prédio do jeito que a PRODAM o deixou. Então, foi feita uma operação rápida só para tirar piso, fiação, passar uma mão de tinta, enfim, deixar o prédio no esqueleto original, ou mais ou menos original. Era o que dava para fazer. Mas era um prédio cheio de problemas, com goteiras, vazamentos, problemas elétricos, etc. Para ter um acervo lá dentro foi complicadíssimo. Tivemos que isolar uma área mais segura, mas assim mesmo tivemos problemas com goteiras. Então tivemos que realocar o acervo algumas vezes. Era uma coisa de louco (...). Foram condições muito precárias mesmo para fazer a seleção do acervo. [...] (BARRETO, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Sendo assim, no momento da realização da exposição inaugural Puras Misturas o museu estava fixado de maneira improvisada, ainda mais quando comparado aos outros aparelhos museais que habitavam o parque. Ainda não havia uma estrutura aceitável para a guarda do acervo e as reformas ainda eram primárias. Desta forma, como se nota pela narrativa de Cristiana Barreto, as condições e o orçamento da exposição estavam muito abaixo do que ela julgava como adequado.

Ao compreender, mesmo que de maneira breve, os locais que receberam o Pavilhão das Culturas Brasileiras, vemos a relevância da instituição no circuito artístico-cultural paulistano. O museu encontra-se em um dos complexos expositivos mais relevantes de São Paulo, no parque de maior visitação da cidade. O prédio que abriga o museu dispõe de arquitetura imponente e apresenta uma trajetória histórica de relevância para capital. No

14 Cristiana Barreto é historiadora, mestra em antropologia social e doutora em arqueologia pela Universidade de São Paulo e cursou o Pós-Doutorado no Museu de Arqueologia e Etnologia – USP. Sua atuação como curadora teve início no ano 2000, na Mostra do Redescobrimento, em um módulo dedicado à arqueologia. A relação de Cristiana com o Pavilhão das Culturas Brasileiras começou em 2007 quando foi convidada por Adélia Borges para compor a equipe que elaborou o Pré-Projeto de Uso Cultural do Pavilhão Armando Arruda Pereira.

entanto, apesar deste espaço enobrecido, a inauguração do Pavilhão ocorreu com parte da estrutura predial improvisada, o acervo continuava submetido a riscos e o museu ainda não estava formalmente implementado na Prefeitura de São Paulo.

Após apresentarmos alguns dos acontecimentos que culminaram na criação de um novo museu no Parque Ibirapuera, temos como pretensão entender os argumentos subjacentes à *criação do museu*. Para isso, na próxima seção buscamos expor os conceitos e diretrizes estabelecidos no projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

4 PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS: “UMA INSTITUIÇÃO PARA O DIÁLOGO E PARA O ENCONTRO”

Nesta seção será exposto o Pré-Projeto de Uso Cultural do Edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira¹⁵. Entendemos que apresentar esse documento é essencial para percebermos as intenções que atravessaram a criação de um novo museu municipal voltado à cultura popular.

A elaboração desse projeto teve início em meados de setembro de 2007 por meio da contratação de uma assessoria especializada, a Borges Comunicação Ltda., pelo Departamento de Patrimônio Histórico (DPH/SMC) da Prefeitura da Cidade de São Paulo. O desenvolvimento do documento foi coordenado por Adélia Borges e contou com a consultoria de Cristiana Barreto, Marcelo Manzatti¹⁶, Maria Lúcia Montes¹⁷, além da colaboração de outros profissionais. O relatório final, datado de abril de 2008, apresenta em 173 páginas o pré-projeto conceitual do museu.

15 A primeira versão do documento, datada de janeiro de 2008, está anexada ao processo administrativo 2004 – 0.208.101-0, que tivemos acesso por meio da Assessoria Jurídica da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O relatório final foi disponibilizado por Cristiana Barreto, interlocutora da pesquisa, que participou da elaboração do projeto.

16 Marcelo Manzatti é graduado em ciências sociais pela Universidade de São Paulo. Foi Coordenador-Geral de Fomento à Identidade e à Diversidade da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura.

17 Maria Lúcia Montes é graduada em filosofia pela Universidade de São Paulo com doutorado em ciência política pela mesma instituição. Atuou como colaboradora no Ministério da Cultura e da Secretaria Estadual de Cultura do Estado de São Paulo. Publicou diversos livros e artigos voltados para temática das culturas populares.

O argumento inicial para criação de um museu voltado à temática popular foi retirado do artigo 215 da constituição federal, que diz que “o Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (BRASIL, 1988, p. 107). O documento delimita também o raio de ação e exposição do museu se filiando ao texto do artigo 216¹⁸.

A partir disso, as(os) autoras(es) definiram que dentre todas as manifestações dariam prioridade àquelas com “menor visibilidade institucional” e aos bens culturais de natureza imaterial. Ainda, conforme relatado no documento, os povos indígenas também seriam contemplados, considerando que o patrimônio material e imaterial de suas criações são elementos essenciais e indissociáveis das culturas do povo brasileiro. Segundo o projeto, pretendia-se distanciar a produção indígena de uma visão que as isola no passado. O objetivo era apresentar no museu uma discussão contemporânea em que a tradição indígena é vista em constante transformação e ressignificação (BORGES..., 2008).

Ao definir seu escopo de atuação, o projeto buscou reforçar a originalidade do tema ao sugerir que havia poucas coleções e instituições que contemplavam as produções de grupos subalternos e os bens de natureza imaterial. No projeto, a relevância da criação do museu é defendida por algum acontecimento temporal, marcado pela frase “neste momento que estamos vivendo”, que justificaria a demanda urgente para a criação de um espaço expositivo voltado às práticas populares.

O documento explicita que a nova instituição tinha como pretensão criar um espaço onde os brasileiros pudessem *se reconhecer e ser reconhecidos*. Essa visão atualizada do *ser brasileiro* é mediada por um argumento que visava colocar em diálogo diferentes culturas que convivem no país, na intenção de dissolver as oposições entre o erudito e o popular.

Uma das principais atribuições deste Museu será tecer pontes entre a produção material e simbólica, de caráter artístico ou funcional, devoto ou profano, encontrada no seio do nosso povo, e o saber instituído das estruturas eruditas de produção e

18 Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988, p. 108).

legitimação da cultura – dito em outras palavras, tecer pontes entre as zonas que se costuma classificar como a “periferia” e o “centro”. Assim, mais do que tudo, este se pretende um espaço onde as diferentes culturas brasileiras possam se encontrar, se contrapor e dialogar (BORGES..., 2008, p. 9).

O quarto capítulo do documento tinha como objetivo justificar as autoridades a pertinência da criação do museu na cidade de São Paulo naquele momento, em 2008. Argumentou-se, então, que criar uma instituição que *fortalecesse e incentivasse* as identidades culturais brasileiras podia ter relevância na consolidação do processo democrático do país. Assim, para sustentar esta justificativa, foram expostas outras iniciativas e discussões teóricas, com relevância histórica, que deram suporte a proposta apresentada. O argumento se inicia com as Missões de Pesquisas Folclóricas¹⁹, caracterizando as ações empreendidas por este programa e seus objetivos na salvaguarda das práticas populares. Em seguida, foi discutida, com muita brevidade, a posição assumida pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) em relação às políticas de preservação do estado. O documento segue, então, apresentando outras ações folcloristas, descrevendo a criação de museus e exposições voltadas para temática popular, as ações empreendidas por Lina Bo Bardi²⁰ e a mudança de abordagem em relação à cultura popular, as dificuldades impostas pela ditadura militar, a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), a atuação de Aloísio Magalhães e a consolidação do conceito de Patrimônio Imaterial²¹.

Quanto à pertinência da fixação de um museu com esta temática na cidade de São Paulo, defendeu-se que:

19 Segundo Sandroni (2014), as Missões ocorreram em 1938 quando o chefe do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, Mário de Andrade, enviou ao Norte e Nordeste do Brasil pesquisadores encarregados de documentar as manifestações culturais populares, em especial as práticas musicais.

20 Lina Bo Bardi (1914-1992) diplomada pela Faculdade de Arquitetura de Roma (1940). Casou-se com Pietro Maria Bardi em 1946, vindo ao Brasil no ano seguinte quando fixou-se em São Paulo. Sua atividade profissional envolveu produção cultural, preservação de patrimônio, organização de museus, entre outros. Desenvolveu intensa pesquisa sobre as culturas populares brasileiras. Dentre suas realizações está o projeto arquitetônico do MASP (1957) e do Centro de Lazer do SESC (1977). Em Salvador, destaca-se sua atuação à frente do Museu de Arte Moderna (1959) (RUBINO; GRINOVER, 2009).

21 O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional define como bens de natureza imaterial “àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas)” (IPHAN, 2019).

[...] a cidade é um verdadeiro micro-cosmos do Brasil, é um resumo e síntese da diversidade cultural de nosso país. Em nenhuma outra cidade brasileira é tão alta a proporção de pessoas originárias de outras regiões do país. Além disso, aqui vivem representantes de 24 diferentes etnias indígenas (BORGES..., 2008, p. 23).

Igualmente, as(os) autoras(es) afirmaram que implementar a instituição no Ibirapuera, espaço privilegiado da capital paulista, representaria a valorização de um patrimônio que sempre esteve à margem do circuito cultural dos equipamentos instalados no parque.

Ainda, como estratégia argumentativa, pretendeu-se alinhar a iniciativa de criação do museu com as ações empreendidas por Mário de Andrade, figura que teve importância incontestável para os equipamentos culturais de São Paulo e do país. O pretexto utilizado afirmava que ao dar continuidade ao projeto – com a criação efetiva do Pavilhão das Culturas Brasileiras – a Prefeitura retomaria “o espírito daquela ação pioneira do Mário de Andrade [referindo-se às Missões de Pesquisas Folclóricas]”, no entanto, com uma abordagem mais contemporânea (BORGES..., 2008, p. 26).

Conforme explicitado no relatório, esse tratamento ofertado pela nova instituição almejava superar a ideia de preservação de valores “autênticos”, de um plano de manutenção de uma cultura “estática”, “pura” e “imóvel”. Desejava-se, ao invés disto, superar as abordagens nostálgicas em relação às culturas populares, propondo conceitos que privilegiem os “hibridismos” e as “ressignificações”. Acreditava-se, ainda, que a valorização das culturas da periferia poderia vir a contribuir para dissolução de dicotomias e para a promoção da interação entre diferentes culturas.

Definiu-se, então, que a nova instituição teria como foco de interesse a “diversidade pluri-étnica e multi-cultural do povo brasileiro”, reforçando novamente seu distanciamento da visão nostálgica folclorista e criticando a ideia de uma cultura nacional, autêntica, como expressão singular da identidade nacional. Esta perspectiva que singulariza a cultura foi combatida durante todo o texto, na tentativa de evidenciar que por mais que o novo museu tivesse como ponto de partida um acervo folclórico – que deveria ser atualizado - seu posicionamento teórico era outro.

É evidente, portanto, que havia o interesse, por parte do poder público, na criação de um espaço museal no Parque Ibirapuera que privilegiasse uma perspectiva atualizada em relação às produções da cultura popular. A transferência da guarda do acervo Rossini Tavares de Lima à Prefeitura, por determinação do Ministério Público, foi crucial para dar início à proposta. Vale destacar ainda, conforme revelado pelos(as) interlocutores(as) desta pesquisa, que haviam outros setores da Prefeitura com a intenção de ocupar o prédio. Essa pressão justifica, por exemplo, a necessidade de alocar o acervo folclórico no edifício – mesmo com a estrutura não apresentando condições adequadas para acomodar as peças – e a realização da exposição inaugural sem o Pavilhão estar formalmente implementado na Prefeitura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras marcou a (re)aproximação da cultura popular à um dos espaços museológicos mais importantes do país: o parque Ibirapuera. Sinalizou o interesse do estado, personificado na figura do secretário Carlos Augusto Calil, de valorizar as práticas subalternas, inaugurando um museu especialmente voltado para nossa cultura. Com a encenação da mostra inaugural Puras Misturas, em 2010, o museu finalmente saiu do papel, materializando as convicções e interesses de muitos sujeitos que acreditavam no projeto.

Apesar dos esforços empreendidos para institucionalização do espaço, que contempla, inclusive, a aquisição de acervo com verba do município, o Pavilhão das Culturas Brasileiras sofre, até hoje, de uma patologia comum às empreitadas públicas. Com as mudanças de governo, apesar dos investimentos milionários, o projeto da instituição foi sendo deixado de lado e, por vezes, beirou o esquecimento. A coleção Rossini Tavares de Lima, que foi transferida para a guarda do município justamente para receber o merecido tratamento institucional, até hoje não foi devidamente apresentada ao público. A reforma e adequação do prédio, que deveria ter sido implementada ao término da Puras Misturas, só foi retomada no início de 2017. Desse modo, apesar da instituição representar um

passo importante, que consolida novas perspectivas para temáticas tradicionais, na fala de nossos(as) interlocutores(as) foi recorrente a preocupação em relação ao futuro do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Tanto o acervo, quanto o museu, até hoje sofrem pela falta de perspectiva e do merecido tratamento institucional. O prédio modernista do Ibirapuera, destinado a abrigar o Pavilhão, segue sendo utilizado como locação para eventos privados. Embora haja movimentações no sentido da retomada do projeto, a nova gestão do município – encabeçada até pouco pelo recém eleito Governador João Dória - não demonstra tratar como prioridade a produção cultural dos grupos subalternizados.

REFERÊNCIAS

BARONE, Ana Cláudia C. A oposição aos pavilhões do parque Ibirapuera (1950-1954). **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v.17, n.2, p. 295-316. jul./dez. 2009.

BARONE, Ana Cláudia C. **Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954)**. 2007. 225p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BOLOGNINI, Dalva. **Museu de Folclore Rossini Tavares: Catalogação dos Acervos**. Revista MUSEU, 2008. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/naestrada/naestrada.asp?id=15097>. Acesso em: 18 abr. 2016.

BORGES, Adélia. **Perfil**. 2016. Disponível em: <<http://www.adeliaborges.com/perfil/>> Acesso em março de 2016.

BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana. **O Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras Misturas**. São Paulo: Editora Terceiro Nome. 2010

BORGES COMUNICAÇÃO LTDA. **Pré-projeto de uso cultural do Edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira**. Parque Ibirapuera, São Paulo. Relatório Final. São Paulo, 2008.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

CALIL, Carlos Augusto. Invenção do Brasil. In: BORGES, Adelia; BARRETO, Cristiana (orgs.). **Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras misturas**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.

CORRÊA. Ronaldo de Oliveira. **Narrativas sobre o processo de modernizar-se: uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR**. 2008. 305 p. Tese (Doutorado Ciências Humanas) – Programa do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

IPHAN. Patrimônio **Imaterial**. 2019. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>> Acesso em: 10 abr. 2019.

MUSEU DA CIDADE. **Casa do Sertanista**. Disponível em: <<http://www.museudacidade.sp.gov.br/casadosertanista.php>> Acesso em: 3 set. 2016.

MUSEU DA CIDADE. **Pavilhão das Culturas Brasileiras**. Disponível em: <<http://www.museudacidade.sp.gov.br/pavilhaodasculturas.php>> Acesso em: 5 set. 2016.

OLIVEIRA, Fabiano Lemes. O Parque do Ibirapuera: Projetos, Modernidades e Modernismos. In: 5º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2003, São Carlos. **Anais do 5º Seminário DOCOMOMO Brasil**. São Carlos: DOCOMOMO Brasil, p. 1-17, 2003.

PONTE, Regina. **Entrevista concedida**. São Paulo. 2016.

REIS, Claudia Vendramini. **Pavilhão das Culturas Brasileiras: O uso social do acervo Rossini Tavares de Lima**. 2014. 57p. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) - Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANDIN, Gustavo B. Calil, um provocador da cultura em São Paulo. **Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo**, São Paulo, 05 ago. 2015. Disponível em <<http://www3.eca.usp.br/noticias/todo-paulistano-deve-um-obrigado-ao-professor-calil>> Acesso em: 15 ago. 2016.

SANDRONI, Carlos. **O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-20121**. Debates, 2014. Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 12, p. 55-62, jun. 2014.

SÃO PAULO (BRASIL). Prefeitura do Município de São Paulo. Processo cautelar n. 2004 – 0.208.101-0, Exequente: Ministério Público do Estado de São Paulo. Executado: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo, v. 1, p. 1 a 311, 2004.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. **Fazer é pensar, pensar é fazer: O trabalho e os artefatos na Fábrica Zeferino, Novo Hamburgo, RS**. 2014. 191p. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba. 2014.

Recebido em: 01/02/2019
Aceito em: 24/02/2019

PATRIMÔNIO CULTURAL COMO UM NOVO MARCO DE AÇÃO DENTRO DO ENSINO DE ARTE - ART THINKING

Elmarina Samways¹

Resumo: A necessidade de defender e conservar o Patrimônio Cultural passa por fomentar o seu estudo na escola, integrado às diferentes metodologias de ensino-aprendizagem nas diversas disciplinas que compõem o ensino obrigatório na Espanha. Este artigo quer analisar a relação que existe entre Ensino de Arte e Patrimônio Cultural, do ponto de vista da educação espanhola, através de um novo marco de ação da metodologia *Art Thinking* que busca nos projetos colaborativos e interdisciplinares uma solução para desenvolver com competência os conteúdos do Ensino de Arte.

Palavras chave: Educação formal. Ensino de Arte. Patrimônio Cultural. *Art Thinking*. Projetos colaborativos e interdisciplinares.

¹ Professora e Coordenadora do Departamento de Artes do Colégio Internacional J H Newman em Madri, Espanha. Doutoranda em *Didáctica de la Expresión Plástica y Visual* na Universidade Complutense de Madrid, Espanha. Mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Licenciada em Educação Artística pela Faculdade de Artes do Paraná. Email: marinasamways@hotmail.com

PATRIMONIO CULTURAL COMO UN NUEVO MARCO DE ACCIÓN EN LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA - ART THINKING**Elmarina Samways**

Resumen: La necesidad de defender y de preservar el Patrimonio Cultural pasa por el fomento de su estudio en la escuela, integrado por las diferentes metodologías de enseñanza y aprendizaje en las distintas asignaturas que componen la enseñanza obligatoria en España. Este artículo quiere analizar la relación existente entre Enseñanza artística y Patrimonio Cultural, desde la perspectiva de la Educación española, a través de un nuevo marco de acción: La metodología Art Thinking que busca en los proyectos colaborativos e interdisciplinarios una solución para desarrollar de forma competente los contenidos de la enseñanza artística.

Palabras clave: Educación formal. Enseñanza Artística. Patrimonio Cultural. Art Thinking. Proyectos colaborativos e interdisciplinarios.

REFLEXÃO TEÓRICA

Os professores de Artes da educação secundária na Espanha encontram no currículo pedagógico um objetivo que especifica que os alunos “deben conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y de los demás, así como el patrimonio artístico y cultural” (L.O.M.C.E., 8 /2013 de Diciembre) e sempre se perguntam: que fazer para trabalhar com conteúdos que dentro do estereótipo de visão de mundo por parte dos alunos “cheira a mofo”?

Jacques Delors, quando presidente da Comissão Europeia, afirmava que o mundo se encontra num momento de desilusão do progresso no plano social e econômico, e também observava que a solução diante deste cenário reside numa questão essencial: “A pergunta central da democracia é se queremos e se podemos participar na vida da comunidade” (1996, p.16). A partir deste ponto de vista, no caso concreto da educação espanhola, a missão fundamental do sistema educacional obrigatório, segundo José Manuel Baena Gallé, professor especialista nas relações entre Patrimônio e Educação, consiste em planejar e organizar a formação dos cidadãos para lograr sua plena integração e participação social. Para cumprir com este compromisso o sistema educacional obrigatório espanhol conta com o imperativo legal acima citado e com uma necessidade didática pedagógica de trabalhar com o Patrimônio Cultural. Esse trabalho é importante pelos seus valores educativos próprios, e ao mesmo tempo, permite e ajuda no alcance da aquisição das competências básicas que todo cidadão europeu deve possuir quando finaliza seus estudos obrigatórios.

A necessidade de inclusão do estudo do Patrimônio Cultural na escola tem duas funções principais. A primeira, a própria defesa dos elementos que conformam o acervo patrimonial material e imaterial já que a escola desenvolve um papel ativo quando permite que os alunos se aproximem de um conhecimento profundo e sério sobre este. A segunda, constituir-se no eixo do processo de ensino-aprendizagem, através do qual se desenvolve um processo educativo que permite o alcance dos objetivos e das competências básicas que são necessárias para o funcionamento ativo da cidadania.

O problema que encontram os professores na hora de trabalhar de forma competente a apropriação por parte dos alunos dos valores que implicam o estudo do Patrimônio Cultural reside no fato de se enfrentar e superar uma série de tensões e dicotomias, que segundo

Delors (1996, pp. 16-18), afetam todo o processo de aprendizagem. No caso específico desta área do conhecimento, essas tensões e dicotomias seriam: tensão entre o mundial e local; tensão entre o universal e o singular; tensão entre tradição e modernidade; e tensão entre o espiritual e material. Segundo aquele autor, os quatro pilares da Educação para se enfrentar e superar as tensões e dicotomias que afetam os processos de aprendizagem seriam: aprender a conhecer; aprender a fazer; aprender a viver juntos e com os demais; e aprender a ser. Para que isto ocorra Patrimônio Cultural e Escola devem estar inter-relacionados.

Uma das áreas do conhecimento que está relacionada de modo mais intrínseco com o Patrimônio Cultural na escola é a área artística. Na Conferência Mundial sobre Políticas Culturais de 1982 no México foi elaborada uma definição que afirma que “O Patrimônio Cultural de um povo compreende as obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como as criações anônimas, surgidas da alma popular, e o conjunto de valores que dão sentido à vida, quer dizer, as obras materiais e imateriais que expressam a criatividade desse povo: a língua, os ritos, as crenças, os lugares e monumentos históricos, a literatura, as obras de arte e os arquivos e bibliotecas.” Para os professores de Ensino de Arte esta definição traz uma série de ideias interessantes para o labor educativo, pensando-se em Arte como modo de conhecimento. Jerome Bruner, entre os anos de 1950 e 1960 escreveu o ensaio “Art as a mode of Knowing” onde reflete sobre quatro aspectos fundamentais da experiência artística, os quais perduram até os dias de hoje e que fazem com que, principalmente o professor que busca a sua competência na reflexão sobre sua prática teórico-pedagógica, possa compreender a Arte como um modo de conhecimento:

- *A capacidade de conexão* - Segundo Bruner, a capacidade de conexão que tem a Arte se observa através da construção do símbolo, sua simplicidade e efetividade. A construção da categoria de possibilidade a partir da qual buscamos novas experiências. A arte é capaz de conectar duas esferas da vida separadas, unindo as mesmas em um tipo de objeto. A metáfora une experiências diferentes e encontra a imagem do símbolo que as une em um nível emocional de significado muito mais profundo. No caso concreto da relação

entre Arte e Patrimônio, a primeira possibilita a conexão da carga simbólica dos objetos e dos espaços encontrados nas capas superpostas do tempo, logrando a construção de novos sentidos para as experiências vividas nesta relação.

- *Esforço* - Bruner conceitualiza o esforço como um modo de realizar novas conexões entre diferentes perspectivas, tanto no indivíduo que cria como no que observa. Exemplifica com o quadro “Retrato de um cardeal” (c.1600), pintado por El Greco. Nele pode-se encontrar ao mesmo tempo piedade e crueldade. Nele, como em muitas obras de arte, sentimos o esforço de conectar, não só na prática, no processo criador, senão também no processo de observação. Esforço que permite ir e vir, estar em ambos lugares simultaneamente, que permite viver a experiência e sentir essa sensação de que tudo está completo. No caso da Arte em relação aos conteúdos do Patrimônio Cultural o esforço reside na dissolução destes tempos simultâneos, possibilitando a compreensão da importância dos novos significados construídos nessa simultaneidade temporal, que faz com que o protagonista que esteja vivendo esta experiência sinta a sensação de que tudo está completo no movimento de recomeçar, ou seja, na espiralidade que cada experiência traz em si mesma.

- *Conversão do pulso* - A arte nasce segundo Bruner para satisfazer um pulso, e não tem por que existir concordância entre o impulso criador e entre o impulso e o observador, uma vez que o fim último não é comunicar esse impulso. Bruner exemplifica através de suas sensações ao observar a peça renascentista da Catedral de Toledo, a Virgem Branca:

Esta virgem branca encarna todos os rostos de mulher, mãe, esposa, noiva, filha, irmã, santa, prostituta... quando a gente a observa, nos animam impulsos contidos de ser seu pai, filho, de fazer-lhe amor, falar com ela, e então observamos como o rosto modifica quando o menino toma seu queixo com sua mão pequena. De algum modo esta experiência explica a conversão dos impulsos em um sentimento de beleza que requer a aparição de diversos impulsos ao mesmo tempo. E então pode-se falar da experiência da arte como modo de conhecimento. Porque quando olhamos a Virgem Branca a energia de todos os impulsos contraditórios ou discordantes criam uma só imagem que conecta todas as experiências em seu rosto” (1979, p.70).

Neste momento, segundo Bruner, a arte permite uma fusão de experiências e temas ao mesmo tempo, porque o conhecimento que implica a Arte é um conhecimento sensível, metafórico aonde mente e corpo se implicam, aonde as experiências pessoais - como as

descritas por Bruner na citação acima - entram em jogo e enriquecem e singularizam a visão de uma obra. No caso da relação entre Arte e Patrimônio Cultural, a fusão ocorre na dimensão da temporalidade, traduzida num sentimento único de se poder por um momento viver e sentir as experiências do passado—presente e vislumbrar as possibilidades do futuro.

- *Generalidade* - Para Bruner, qualquer ideia, construção ou metáfora tem a maneira de acomodar-se, criar experiência e esse modo é muito similar ao da ciência. Em arte existe o que Bruner denomina de “Choque do reconhecimento”, o reconhecimento da idoneidade de um objeto, o poema que preenche as lacunas vazias na nossa própria experiência. A arte nos liberta das formas de conhecimento instrumental, aonde além de uma maçã, uma figura da tradição católica ou de um emblema, podemos através da sua representação, realizar conexões com nossas experiências internas que nos levam a recriá-las, vivê-las e elaborá-las.

A arte é, portanto, um modo de conhecimento. Um modo de compreender que conecta todo o nosso ser com as experiências do passado e do presente, como no caso de sua relação com o Patrimônio, que faz com que vislumbremos alternativas de existência, sem abandonar ou renunciar à nós mesmos.

Nas metodologias de Ensino de Arte atuais pode-se encontrar uma atualização destes aspectos descritos por Bruner, principalmente no que se refere ao desenho de estratégias de aprendizagem de diferentes conteúdos. No caso concreto do ensino de Arte e de Patrimônio Cultural, segundo José Baena Gallé (2016, p. 9), o Patrimônio se compõe dos elementos que nos legaram as gerações anteriores e que conformam nossa herança coletiva; são elementos que perduram no tempo e que carregam uma forte carga simbólica que permitem acenar para os marcos de identidade coletiva e que, portanto, são necessários de se conhecer, conservar e transmitir. Para os professores de Arte esta é uma árdua tarefa, uma vez que, o que se quer é ensinar a ver, a compreender e sobretudo construir um sentimento de pertencimento e de identidade, em uma realidade que se modifica a uma velocidade vertiginosa e aonde o chamado capitalismo artístico, com sua hiper-estetização mundial, esconde e destrói grande parte de essa herança patrimonial em nome da globalização.

José Manuel Baena Gallé (2016, p.12) sinaliza que o trabalho para a consciência dos conteúdos que envolvem o Patrimônio Cultural exige modificações nos processos de ensino, tanto a nível metodológico como formativo. Ainda segundo esse autor, é necessária uma transformação do tipo de materiais usados na sala de aula, para que eles permitam e aproximem os alunos da resolução de problemas concretos.

Porém, justamente um dos problemas concretos que tanto os professores de Arte quanto seus alunos enfrentam nos dias de hoje, reside no fato de que não se trata de modificar só os tipos de materiais em sala de aula ou a formação dos professores. Se trata de modificar um conceito “conservado” sobre a compreensão do significado de Patrimônio, o qual deveria ser considerado hoje sob a ótica dos tempos pós-modernos, o qual deveria ser tratado com a mesma ótica dentro dos currículos escolares e dentro do planejamento das estratégias de aprendizagem que hoje se desenvolvem dentro da sala de aula, as quais buscam sem descanso uma forma inovadora e motivadora de lograr a apropriação do conhecimento por parte dos alunos.

Se trata de um envolvimento muito mais profundo com o “rastro deixado pelo homem” em diferentes momentos histórico e sociais. Se trata de entender a relação estabelecida entre o Homem e o Espaço em que habita, entre o Homem e os objetos com os quais convive, e desta relação guardar e reter na memória os resultados mais significativos, resultados estes capazes de colaborar com a possibilidade de se construir os próximos parágrafos do discurso da história humana. Deve-se considerar ainda, que estes significados, vão se transformando na medida em que a realidade vai se modificando a uma velocidade quase impossível de acompanhar.

Para se tentar atingir esta mudança conceitual sobre o Patrimônio, segundo José Manuel Gallé (2016, p. 12) é fundamental o contato direto com o ente patrimonial dotando-os de valores afetivos e empáticos que façam com que os alunos sintam como se esse ente fizesse parte deles, que vejam a necessidade de ampliar seu conhecimento sobre ele e que se preocupem com sua defesa e conservação.

Na atualidade, o Ensino de Arte tem fomentado a apropriação do conhecimento estético por meio do uso de inovações metodológicas, sendo que uma das inovações mais buscadas por esta disciplina nas escolas espanholas é a *Aprendizagem Baseada*

em *Projetos de Arte* (ABPA). A ABPA traz em si a última tendência metodológica dentro do Ensino de Arte na Espanha, a qual tem um marco de ação chamado *Art Thinking*², proposto por María Acaso e Clara Megías em 2017.

Art Thinking é uma metodologia de ensino baseada na maneira de pensar de um artista durante o processo de criação. Segundo Acaso y Megías (2017, p. 76) em *Art Thinking* os materiais recuperam a ideia de materializar através da linguagem visual o discurso que o criador quer elaborar. Qualquer material e qualquer experiência são suscetíveis a serem utilizados de maneira contemporânea. Dentro deste marco de ação, segundo Acaso y Megías (2017, p. 79), o conceito de beleza, não pode ser explicado de maneira universal: o que uma determinada cultura, sociedade, grupo ou indivíduo considera belo, é uma convenção social, culturalmente aceita, que depende dos espaços geográficos e culturais nos quais se inscreve o que é identificado como belo. A busca vai no sentido de encontrar a beleza pelos seus significados, como já havia sido clarificado por Arthur Danto quando escreveu *O abuso da beleza*, um texto que reflete sobre como e por que, no momento atual, os artistas não buscam a beleza formal, mas seu significado. O marco de ação de *Art Thinking* busca também a complexidade da experiência estética, e isto passa por fazer perguntas que talvez não tenham respostas, que nos embarcam em um processo de investigação constante sobre a realidade que nos rodeia, em uma dinâmica crítica de reformulação permanente. Segundo a autoras, vivemos em um mundo pós-moderno, no qual o território das artes visuais deixou de ser um universo ordenado, reproduzível num mapa estável e tranquilizante. Pelo contrário, segundo Jiménez (2002, p. 43), o território das artes visuais é “uma superfície mestiça, resultado das inevitáveis hibridações que existem na superposição de suportes e técnicas”. Portanto, neste marco, as experiências desenhadas têm de ser plurais e abertas, interdisciplinares e atemporais, incorporando inclusive conteúdos que por qualquer motivo não sejam de interesse inicial.

² É importante notar que esse termo foi utilizado primeiramente no Brasil, em 2007 por Luis Camnitzer, na Sexta Bienal do Mercosul em Porto Alegre.

Num marco como este o estudo do Patrimônio passa também pelas reflexões de filósofos e arquitetos. Em Efland, Freedman e Stuhr (2003, p. 189) encontramos alguns pressupostos que podem ajudar ao Ensino de Arte a trabalhar com o Patrimônio Cultural dentro deste novo marco de ação:

1. *O pequeno relato*

- O currículo se desloca desde as tendências universalizantes da modernidade em direção às tendências plurais da pós-modernidade.
- A preocupação exclusiva pelo conhecimento disciplinário, com base em comunidades de eruditos evoluciona em direção à um uso maior do conhecimento e informantes locais.
- Existe uma maior receptividade no que diz respeito a arte não ocidental, a arte das minorias, das mulheres e do artesanato popular. Esta inclusão pode-se descrever como uma tendência geral para democratização do currículo e como um modo de distancia-lo das concepções elitistas de Arte.
- Se misturam conteúdos locais e dos interesses regionais com os interesses de âmbito nacional.

2. *O vínculo poder-saber*

- As questões do poder-saber põem em destaque o impacto das forças sociais nas Artes e na Educação, e nos mecanismos pelos quais se validam certas formas de conhecimento e marginalizam outras.
- Exemplos concretos de questões de poder-saber nas decisões arquitetônicas, no desenho industrial, na história, na crítica de arte e nos artesanatos.
- O estilismo e igualitarismo se apresentam como um conflito de validação do saber entre grupos sociais.
- Na crítica de Arte, as questões da língua são particularmente sensíveis. O discurso cria os significados e valores derivados das obras de arte.

3. *Desconstrução*

- Os críticos desconstrutivistas alteram a função da elucidação das obras de Arte tradicionalmente destinada à crítica, na sua busca de sentido numa cultura onde os significados das imagens e das palavras não são fixos.

- A tendência aponta cada vez mais para uma crítica orientada em direção ao leitor ou espectador, e se afasta do modelo de crítica orientada em direção ao escritor ou artista.

- Os meios de Arte pós-modernos valorizam a colagem, a montagem e o pastiche, portanto, a fotografia e os computadores adquirem maior importância.

- O carácter interativo do computador tem a capacidade de alterar a separação tradicional entre artista e público.

4. A dupla codificação

- Posto que o objeto pós-moderno tem códigos ou conjuntos de mensagens que se somam aos da pós-modernidade, agregar outros códigos ao moderno também pode ser um modelo de procedimento útil para a mudança curricular (por exemplo, incorporar significados alternativos ao currículo moderno).

Segundo Acaso y Megías (2017, p. 89) os professores de Arte têm que aprender a selecionar o conteúdo relevante produzido por outros e fazer do mesmo seu, pelo uso de estratégias como a *remescla*, *remix* ou *ensablaje*: “A criatividade é, e sempre foi o mapa e o agenciamento, a possibilidade de se chegar a soluções que nunca são completamente novas porque sempre estão conectadas com outros conhecimentos, porque a auto-expressão não existe: existe a co-expressão, o contágio, a infecção.”

Esses aspectos, contribuem para que os professores de Arte compreendam como abordar os conteúdos, sejam quais forem, principalmente os conteúdos que se referem ao Patrimônio Cultural. Ajudam a entender que eles necessitam “sacudir o pó” do ensino cristalizado, que se reduz a meros textos históricos, sem considerar, muitas vezes, no caso dos patrimônios arquitetônicos, o rastro da vida que tiveram e a vida que albergam na atualidade.

Atualmente o desenho das estratégias de ensino-aprendizagem busca dar um passo além do marco de ação do *Art Thinking*, valendo-se de um entendimento expandido de Educação que toma por base o conceito proposto pelo coletivo *Zemos98* em 2012. *Zemos98* é um coletivo que tem trabalhado numa investigação interessada nos projetos multidisciplinares de maneira contínua, aberta e colaborativa, tomando por base a reciclagem e o conceito de ensaio e erro. Este entendimento tem ajudado muito a se desenvolver

uma nova abordagem para o ensino do Patrimônio e da Arte, porque ele advoga que, assim como também afirmou Peter McLaren (1997, p.40): “a pedagogia não ocorre só no espaço escolar, mas em todos os espaços culturais”. Segundo esse entendimento, todos os assuntos e lugares devem ser compreendidos pelo professor de arte como possibilitadores da ação cultural. A tecnologia amplia este processo de deslocalização e, como também dizem Acaso y Megías (2017, p. 91): “O estúdio do artista está aonde está seu telefone celular!”. Este processo de deslocalização dos lugares de produção das Artes afeta também o pedagógico, cuja geografia vai se transformar em qualquer espaço em oposição a um espaço concreto. Os professores de Arte contemporâneos tem que deslocar-se desde o pessoal como único motor de trabalho e abraçar o local, o social e o global e devem explorar junto com os alunos as ações, as questões, as situações e os problemas que configuram o mundo. Porque os conteúdos são abertos e conectáveis, além de atravessar de maneira irresolúvel a realidade social e gerar um impacto motivacional e uma incerteza, que constituem a melhor antessala possível para a aprendizagem.

Os princípios que implicam a aprendizagem configurada a partir do marco do *Art Thinking* implicam o desenho de projetos que desenvolvam e fomentem o pensamento divergente, o prazer pelo conhecer, a educação como produção cultural e sobretudo projetos interdisciplinares. Estes princípios são exatamente o que se necessita para proporcionar uma aprendizagem onde os conteúdos referentes ao Patrimônio Cultural sejam tratados na relação especificada no início deste artigo.

Para exemplificar bons resultados que se obtém com uso desta metodologia de ensino artístico a seguir se apresenta a descrição de um projeto colaborativo e interdisciplinar, desenhado dentro do marco de ação do *Art Thinking*, que tem como por foco conteúdos que envolvem o Patrimônio Cultural.

UM EXEMPLO

O projeto em questão foi desenvolvido no Colégio Internacional J H Newman, região de San Blás, em Madri, Espanha.

Os professores do Departamento de Arte deste colégio, levaram dois anos investigando novas metodologias de Ensino de Arte, como o *Art Thinking* e as metodologias de ensino artístico usadas pelas escolas da Finlândia. Naquele país os docentes estiveram por duas vezes: uma em janeiro de 2017, participando de um turismo educacional, composto por excursões de estudo organizadas pela Federação das Escolas Católicas para visitarem todos os colégios de Helsinki e de pequenas cidades da periferia desta que aplicam Ensino de Artes; a segunda estada durou um mês e os docentes da Espanha realizaram práticas de observação metodológica, através do Programa Internacional Erasmus Plus, o qual entre outras atividades auxilia na formação do professorado europeu. Em especial, as professoras Elmarina Samways e Henar Moros Infiesta, realizaram sua prática na *Porvoo Art School* uma das maiores escolas de Artes de Finlândia e a segunda mais antiga daquele país. Dirigida por Leena Stolzmann, uma das professoras responsáveis pela reforma do Ensino de Arte nesse país, a escola atende alunos de todas as idades e também adultos (pais e pessoas da comunidade), bem como alunos com capacidades especiais.

Ao voltarem de suas práticas de observação as professoras começaram a aplicar alguns aspectos da metodologia de ensino finlandesa que eram adequadas ao contexto espanhol, nas classes de Artes de seu colégio e a difundir as conclusões de suas práticas na Finlândia em diversos eventos e instituições espanholas. Uma destas conferências foi promovida pelo Instituto Ibero Americano da Finlândia, que entusiasmado pela seriedade do trabalho realizado pelas professoras, as convidou a dar um passo além em suas investigações, oferecendo o contato de um colégio em Helsinki que estava buscando um *partner* para realizar um projeto interdisciplinar.

A *Alppilan Lukio School* é uma escola de Helsinki que assim como o Colégio Internacional J H Newman oferece um curso secundário em Artes, bem como oferece a seus alunos a possibilidade de aprender espanhol e fotografia. Por meio de conversa digital, as professoras Annuka Kosonen e Kirsi Saloheimo se reuniram com as professoras espanholas, explicando que estavam desenvolvendo um projeto de fotografia com uma temática voltada aos conteúdos do Patrimônio Cultural, focado no estudo do espaço urbano. Os dois colégios encontraram então um ponto comum para trabalharem juntos, uma vez que em Madri as professoras também estavam desenvolvendo um projeto voltado ao Patrimônio

Cultural, só que por meio do desenho urbano (*Urban Sketch*), numa colaboração entre Brasil (por meio do artista curitibano André Coelho) e Espanha (com o artista madrilenho Angel Lucendo). Como esta primeira fase já havia terminado na Espanha, os dois colégios decidiram desenvolver um projeto conjunto dedicado à investigação da fotografia urbana e à exploração visual de diferentes espaços icônicos das duas urbes envolvidas, Helsinki e Madri, enquanto Patrimônio Cultural e suas diferentes funções dentro da relação com o cotidiano. Assim, surgiu o projeto colaborativo: # PHOTOURBAN.

Segundo José Manuel Gallé, (2016, p. 16) o Patrimônio Cultural pode ser a ideia-força aglutinadora dos esforços educativos já que pode aportar recursos de aprendizagem para diferentes áreas educativas. Entretanto, para se poder trabalhar dessa maneira é necessário que ocorram certas mudanças nas organizações escolares. O principal é estabelecer e fomentar uma cultura de trabalho colaborativo e interdisciplinar dando ao professor o protagonismo na hora de planejar o mesmo, com objetivos claros em relação ao aprendizado do Patrimônio Cultural. No caso concreto deste projeto nos dois colégios este aspecto foi o eixo de sustentação de toda a ação educativa.

O projeto começou com uma reunião virtual entre as professoras envolvidas com o mesmo e ficou decidido que os alunos realizariam uma investigação a respeito dos diferentes espaços que compõem o Patrimônio Cultural das duas cidades e esta investigação compreenderia o entendimento do espaço como resultado das ações humanas sobre a paisagem. De acordo com Óscar Jerez García (2003, p.1) nas ações sucessivas temporais sobre a paisagem se superpõem as ações e os resultados materiais e culturais das mesmas, como consequência o espaço não pode ser explicado senão através do tempo e essa relação espaço-tempo, tem como resultado um patrimônio cultural em cada espaço, mas como em cada espaço estão representadas manifestações do sistema mundo.

A equipe definiu que o objetivo geral do projeto era a educação estética do olhar para fundamentar o conhecimento do entorno cultural o qual possibilitasse um reforço do sentido de identidade e de pertencimento cultural.

Punto en común:

Uso de la fotografía como medio, herramienta y soporte expresivo.

Investigación de fotografía callejera

Uso del móvil como principal recurso fotográfico



Como um projeto colaborativo entre alunos de cursos secundaristas de Artes as disciplinas diretamente envolvidas com ele na Finlândia foram Língua Espanhola e Arte, e na Espanha Desenho Artístico, Cultura Audiovisual e Volume.



Depois da primeira investigação, as professoras encaminharam os alunos para a rua fotografar, mas os primeiros resultados não foram tão interessantes como se esperava. Por isto, em julho de 2018, as professoras se reuniram fisicamente em Madri e decidiram que junto com os alunos selecionariam temas a serem investigados através da imagética visual, que fossem curiosos e que dessem resultados fotográficos interessantes em nível do que se refere ao Patrimônio Cultural.

Após uma investigação prévia voltada para a temática elegida pelo grupo, os alunos sentiram que os espaços eram parte deles mesmos. Voltando para as ruas para fotografar os alunos obtiveram resultados interessantes e dentro da qualidade que se esperava, sendo que cada fotografia conta ao espectador a relação de identidade que cada aluno desenvolveu com os espaços investigados.

Na primeira fase do projeto, em cada país as professoras também prepararam os alunos para que compreendessem o trabalho de curadoria de uma exposição. Os alunos espanhóis tiveram uma palestra com a professora, curadora e historiadora brasileira Rosemeire Odahara Graça, que lhes explicou como é o trabalho de um curador e sua relação com os artistas.

Em cada país, os alunos registraram e selecionaram 40 fotografias prévias que seriam incluídas em uma exposição final. Em setembro de 2018 os alunos finlandeses chegaram à Espanha e entre outras atividades passaram um dia e meio realizando fotografias em equipes junto com os alunos espanhóis. Um dos pontos altos do projeto foi o envolvimento do Departamento de História do Colégio Newman, que entre outras ações proporcionou a todos os alunos uma excursão histórica por Madri, tendo como eixo orientador o curso da água na cidade e as ruínas das suas antigas muralhas. Por seu lado, os alunos finlandeses fizeram uma explanação sobre como levaram a primeira fase do projeto na Finlândia, explicaram como era o seu curso de Artes e apresentaram fatos curiosos e históricos dos espaços de Helsinki.

Enquanto os alunos fotografavam e realizavam uma primeira seleção de suas fotografias em Madri, imediatamente as enviavam para as professoras que estavam reunidas planejando o trabalho conjunto de curadoria. Para aproveitar ao máximo a presença das professoras finlandesas na Espanha, realizou-se um encontro de professores de Arte, no qual se discutiram questões metodológicas do ensino desta disciplina e sua relação com o Patrimônio Cultural.

Uma grande exposição foi organizada no hall do Colégio Newman, onde foram apresentadas 145 fotografias que representavam o resultado tangível do projeto³. À abertura da exposição compareceram pais, alunos, professores e convidados de outros colégios e instituições. Devido ao sucesso do projeto o Instituto Ibero Americano da Finlândia patrocinou a apresentação da exposição em espaço externo de grande visitação, o famoso Mercado de San Antón em Madri, a qual foi realizada com muito êxito, obtendo em apenas um dia a apreciação da exposição por mais de 600 pessoas.



Encerrada a exposição em Madri, o acervo fotográfico foi enviado à Finlândia, onde se realizou uma exposição no hall do Colégio Alppilan e depois uma viagem por sete instituições finlandesas, dentre as quais a embaixada da Espanha naquele país.

O resumo visual a seguir apresenta uma avaliação dos resultados alcançados pelos alunos com o desenvolvimento do projeto e uma síntese de tudo o que aprenderam com o processo de realização do mesmo, tanto sobre Arte como sobre Patrimônio Cultural.

³ Maiores dados e imagens do projeto podem ser encontrados em:
<https://view.genial.ly/5c3d9acea4eaa03097dadb60>

Logro de objetivos, impacto y resultados de las acciones realizadas
¿Qué han aprendido?

Evidencia 1



Seguir un proceso de investigación artística basada en tres aspectos fundamentalmente: La Urbe, la fotografía callejera y las técnicas que deben usar para sacar mayor partido a su trabajo, entendiendo la función de los diferentes espacios que hay en la ciudad y cómo su memoria histórica y cultural, influyen en la visión que tenemos de ellos. Apoyado todo con material teórico, técnico y recorrido ilustrado(in situ) por el profesor y coordinador del Departamento de Historia del colegio.

Evidencia 2

- Educación en valores y relaciones sociales. Han actuado en ambos países, conociendo otros puntos de vista, otra visión de la vida, del trabajo en equipo, en diferentes lenguas (inmersión lingüística inglés-español-finés). Se han creado lazos de amistad.



Evidencia 3



Lenguaje y comunicación visual. Uso de herramientas y herramientas propias del lenguaje artístico llevados a la fotografía con una interpretación actual

Evidencia 4

- Curaduría partiendo de referentes y charla de la invitada: Rosemerie Graça, conjuntamente con la teoría explicada por los profesores en el colegio y la aplicación activa al proyecto.



Evidencia 5

- Montaje de la exposición en diferentes espacios con la problemática que conlleva de diferentes distribuciones, recorrido, luz, soporte, formatos, tamaños (espacio de hall del colegio en Madrid, en Helsinki y en la sala de exposiciones del Centro latinoamericano de Finlandia



Evidencia 6

Búsqueda de financiación, problemática en el transporte y embalaje de obras de arte aduanas, correo internacional.

Evidencia 7

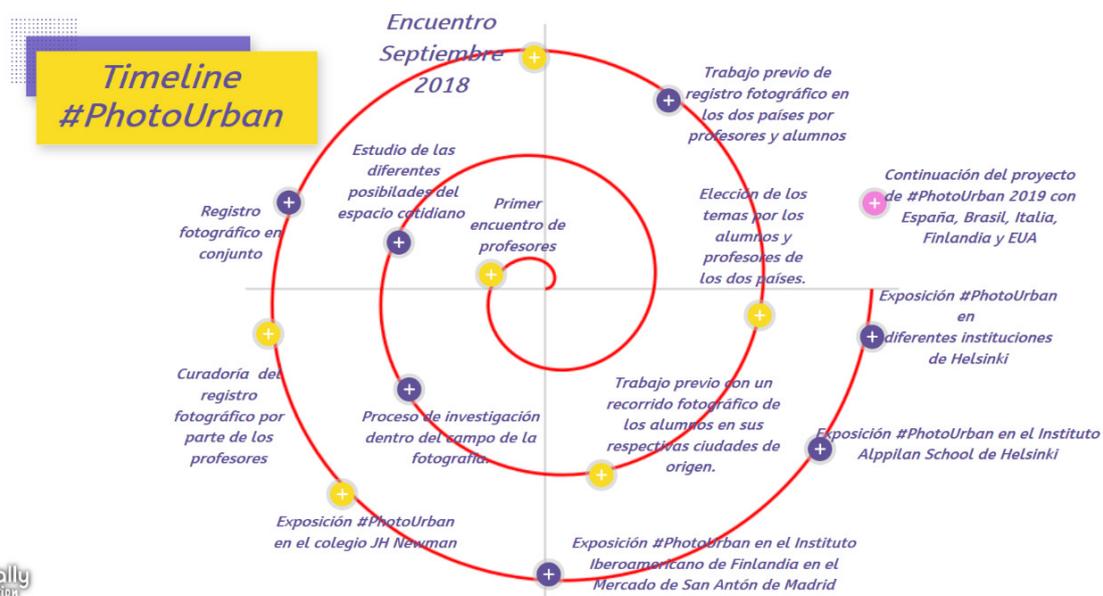
- Comunicación y difusión social. BBPP Uso y utilización de redes, publicaciones oficiales, permisos.

Evidencia 8

- Registro en portfolio de reflexiones y conclusiones.



O projeto continuará em 2019 se expandido por mais três países que já aceitaram com entusiasmo participar do mesmo.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modo de conclusão deste documento cabe levantar um aspecto para motivar uma reflexão que possa discutir o fato de que para se obter um trabalho competente entre Ensino de Arte e Patrimônio Cultural é necessária a criação de vias efetivas de comunicação e de trabalho comum entre os diferentes âmbitos das duas áreas de conhecimento, bem como se faz importante a potenciação de uma cultura de trabalho interdisciplinar e colaborativo nos centros educativos. É fundamental que a formação do professorado tenha o entendimento de seu protagonismo como elemento crucial que permitirá levar a cabo as mudanças na forma de desenhar as estratégias de ensino-aprendizagem. Acima de tudo, faz-se necessária a formação de uma mentalidade social e educacional aberta às

exigências dos paradigmas do século XXI, que compreenda a necessidade de modificar os conceitos cristalizados e principalmente eliminar o “cheiro de mofo” e uma visão de mundo obsoleta sobre determinados conteúdos e áreas do conhecimento.

REFERÊNCIAS

ACASO, M; MEGÍAS, C. **Art Thinking**: Como el Arte puede Transformar la Educación. Barcelona: Paidós, 2017.

BUNER, J. **Art as a Mode of Knowing**. Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1979.

CONFERENCIA Mundial sobre las Políticas Culturales (MondiaCUIT) (1982). Declaración de México sobre las Políticas Culturales. México: organización de las naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Disponível em: <http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2014.

DANTO, A. **El abuso de la Belleza**. Barcelona: Paidós, 2005.

DELORS, J. La educación o la utopía necesaria. In: _____. (Presidente). **Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la educación para el siglo XXI. La Educación encierra un tesoro**. Madrid: Santillana y Ediciones Unesco, 1996.

EFLAND, A, K.; FREEDMAN, K; STUHR, P. **La Educación en el Arte Posmoderno**. Barcelona: Paidós, 2003.

GARCÍA, O. S. **El Patrimonio Geográfico**: Reflexiones sobre el espacio como archivo, patrimonio y recurso didáctico. Castilla de la Mancha: Press Universidad Castilla de la Mancha, 2003.

JIMÉNEZ, J. **Teoría del Arte**. Madrid: Tecnos, 2002.

LEY orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE). Boletín oficial del Estado n.º 925, 10-12-2013.

MC LAREN, P. **Pedagogia Crítica y Cultura Depredadora**: Políticas de Oposición en la era posmoderna. Barcelona: Paidos, 1997.

Recebido em: 20/02/2019
Aceito em: 24/02/2019

ANÁLISE DA PERFORMANCE “O QUE SE FAZ PRESENTE” (2017) DE FRANZOI:
ENTRE O FORMAL E O POÉTICOElisa Kiyoko Gunzi¹Antônio Carlos Vargas Sant’Anna²

Resumo: Este artigo apresenta o trabalho do catarinense Carlos Alberto Franzoi, que realizou a performance intitulada “O que se faz presente” (2017) no Museu Oscar Niemeyer (Curitiba - PR) em 2017, na ocasião da Bienal de Curitiba. Trata-se de uma ação que, diferentemente de outras linguagens artísticas, se configura como efêmera e que utiliza o corpo como suporte, além de incorporar objeto tridimensional. Nessa perspectiva, utilizaremos o “Método Idiográfico” de Michael Baxandall para realizar uma análise formal acerca desta manifestação, e Georges Didi-Huberman para refletir sobre as questões poéticas que permeiam o trabalho do *performer* no que diz respeito ao tema da morte e aos rastros desta ação. Com base nestas duas vertentes metodológicas, formal e poética, relacionaremos a obra de Franzoi com a dos artistas Robert Morris, Tilda Swinton, Regina José Galindo, Ana Mendieta e Franko B., estabelecendo conexões em produções que foram realizadas a partir da década de 1960 até a contemporaneidade. Finalmente, concluímos que a experiência na realização desta especulação teórica proporcionou aprendizado e interesse na continuidade e aprofundamento desta pesquisa, já que constatamos a viabilidade em realizar a análise de uma performance tanto pelo viés formal quanto pelo seu caráter poético.

Palavras-Chave: Performance. Análise formal. Inquirições poéticas. Morte.

1 Graduação em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), especialização em História da arte do século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente, faz doutorado em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e é professora adjunta na Universidade Tuiuti do Paraná. E-mail: elisakg@terra.com.br

2 Doutor pela Faculdade de Bellas Artes da Universidad Complutense de Madrid (1992), pós-doutorado na Facultat de Barcelona (1996), professor de graduação e de pós-graduação no PPGAV e no PROARTES na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), autor de diversos artigos e capítulos de livros é artista visual com exposições no Brasil e exterior. E-mail: acvargass@gmail.com

**ANALYSIS OF THE PERFORMANCE “WHAT IS PRESENT” (2017) OF FRANZOI:
BETWEEN FORMAL AND POETIC****Elisa Kiyoko Gunzi****Antônio Carlos Vargas Sant’Anna**

Abstract: This article presents the work of Carlos Alberto Franzoi, from Santa Catarina, who performed the “What is made present” (2017) at the Oscar Niemeyer Museum (Curitiba - PR) in 2017, on the occasion of the Curitiba Biennial. It is an action that, unlike other artistic languages, is configured as ephemeral and uses the body as a support, in addition to incorporating a three-dimensional object. In this perspective, we will use Michael Baxandall’s “Idiographic Method” to perform a formal analysis of this manifestation, and Georges Didi-Huberman to reflect on the poetic issues that permeate the performer’s work on the subject of death and the traces of this action. Based on these two methodological, formal and poetic aspects, we will relate the work of Franzoi with that of the artists Robert Morris, Tilda Swinton, Regina José Galindo, Ana Mendieta and Franko B., establishing connections in productions that were made from the 1960s to contemporaneity. Finally, we conclude that the experience in the accomplishment of this theoretical speculation provided learning and interest in the continuity and deepening of this research, since we verified the feasibility in performing the analysis of a performance both by the formal bias and by its poetic character.

Keywords: Performance. Formal analysis. Poetic inquiries. Death.

1 INTRODUÇÃO

Nas décadas de 1960-70, tivemos algumas manifestações que pressupunham a desmaterialização do objeto artístico como uma reação crítica aos espaços institucionalizados (museus e galerias) e ao mercado de arte. Assim, temos a performance como uma destas linguagens que surgiram em contraposição aos meios tradicionais como a pintura e a escultura, e que utilizam o corpo como suporte (GOLDBERG, 2006). Neste ponto, presumimos que suas indagações formais e poéticas diferem daquelas envolvidas na análise de uma pintura, no caso, um quadro como diria o historiador da arte galês Michael Baxandall (2006).

A partir deste contexto, este artigo propõe a análise de uma performance pelo método de caráter formalista que se intitula como “Método Idiográfico” conforme descrito no livro de Baxandall (2006), “Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros”. O desafio encontrado a este respeito seria o de estudar uma obra que foge dos parâmetros formais detectados numa pintura, mesmo que o próprio autor já tenha proposto uma investigação da ponte do Rio “Forth” (1890)³, de Benjamin Baker. Segundo Baxandall (2006), a pesquisa metodológica que analisa a construção de uma ponte parte da hipótese de que é possível explicar objetos históricos que solucionam um determinado problema numa dada situação. Deste modo, o primeiro tópico intitulado Questões formais: entre o corpo e o objeto, abordará a obra de Franzoi pelo método de Baxandall em que relacionaremos seu trabalho com os contextos históricos, sociais e/ou culturais, juntamente com a produção de Regina José Galindo, uma artista contemporânea guatemalteca que também trabalha com performance. Finalmente, temos Robert Morris na década de 1960 e Tilda Swinton na atualidade que dialogam em alguns aspectos formais com a produção de Franzoi.

3 Nota da autora: Trata-se de uma ponte ferroviária que está localizada na costa leste da Escócia (Reino Unido) e que foi construída sobre o Rio Forth pelos engenheiros John Fowler e Benjamin Baker. A concepção do projeto foi de Baker, que se preocupou em encontrar soluções mais resistentes e seguras a partir da pesquisa de materiais inovadores (como o aço) e técnicas mais antigas (como uma ponte tibetana de 1783). No livro, o autor analisa detalhadamente a construção da ponte como elemento-chave na solução de um problema, e para isso utiliza o “Método Idiográfico” no qual descreve as etapas cumpridas do início (esboço) até finalização do objeto.

Por outro lado, no segundo tópico intitulado Questões poéticas: da morte aos rastros de uma ação, estudaremos a obra de Franzoi numa tentativa de extrapolar as interrogações para além da visualidade e que perpassam a ação do *performer* pelo viés poético. Nesse sentido, investigaremos a questão da morte como elemento que permeia a obra do artista além de refletirmos acerca dos vestígios deixados por ele após a performance, no caso, a caixa de vidro na qual o artista realizou tal ação. E, na tentativa de apreender o caráter poético da obra, recorreremos para as referências principais deste tópico como Georges Didi-Huberman com os livros “O que vemos, o que nos olha” e “Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte” e Maurice Blanchot com a obra “A parte do fogo”. Finalmente, analisaremos como tais indagações permeiam o trabalho de Franzoi e dialogam com as ações realizadas por Franko B. e Ana Mendieta.

2 QUESTÕES FORMAIS: ENTRE O CORPO E O OBJETO

A performance é uma linguagem que utiliza o corpo do artista ou de outrem como suporte artístico, tornando-se veículo propositor de interrogações formais e/ou poéticas numa dada ação. Deste modo,

A performance passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970. Naquela época, a arte conceitual – que insistia numa arte em que as ideias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida – estava em seu apogeu, e a performance era frequentemente uma demonstração ou uma execução dessas ideias. Desse modo, a performance transformou-se na forma de arte mais tangível do período [...] “foi durante esse período que esta primeira história da performance foi publicada (1979), demonstrando que havia uma longa tradição de artistas voltando-se para a performance ao vivo como um meio, entre muitos outros, de expressar suas ideias, e que esses eventos desempenharam um importante papel na história da arte” [...] a performance tem sido vista como uma maneira de dar vida a muitas ideias formais e conceituais nas quais se baseia a criação artística (GOLDBERG, 2006, PREFÁCIO VII).

Franzoi já participou de exposições individuais e coletivas e tem uma atuação expressiva nos cenários local e nacional. No caso do trabalho “O que se faz presente” (2017), o artista utilizou uma caixa de vidro transparente (50 x 55 x 180 cm) que ficava apoiada no chão do espaço expositivo contendo duzentos quilos de pó de talco industrial,

que cobria parcialmente o interior do recipiente. A caixa foi estrategicamente disposta na sala do Museu Oscar Niemeyer com o intuito de possibilitar o trânsito dos espectadores no entorno, priorizando neste lugar a interação do público (Figura 1).

Figura 1 – FRANZOI, CARLOS ALBERTO.
O QUE SE FAZ PRESENTE, PERFORMANCE/OBJETO, CAIXA DE VIDRO TRANSPARENTE E PÓ DE TALCO INDUSTRIAL, 2017.



Fonte: <<http://arqsc.com.br/site/usina-de-inquietacoes/>>

O *performer* está com os pés descalços, vestido de branco e se deita na caixa de vidro sobre o pó de talco que o acomoda. Ele simula a posição do morto: deitado, olhos fechados e mãos entrecruzadas. Quanto a isso, o próprio permanece desta maneira durante toda a ação, despertando a curiosidade dos que ali passavam. No que diz respeito às demandas poéticas, Franzoi defende uma abordagem voltada ao comportamento do sujeito contemporâneo propondo reflexões sobre corpo, espaço, memória, fronteiras entre consciência e inconsciência, visível e invisível, vida e morte.

Usualmente, a ação envolve os espectadores que se reúnem para assisti-la e, em alguns casos, interagem com ela, prevendo uma relação dinâmica entre um e outro. Nesse caso, o artista está deitado e imóvel, numa espécie de simulação (representação) do morto que na sua intencional passividade sugere que o público investigue mais atentamente o sujeito posto numa caixa de vidro em meio ao espaço expositivo. Chegamos a suspeitar

que se refira a uma escultura hiper-realista, mas nos intrigamos com sua discreta respiração até nos deparamos com uma etiqueta de identificação que delata sobre a sua natureza. E, mesmo diante de tal constatação, é inevitável não nos indagarmos acerca das intenções que moveram a elaboração deste trabalho e esbarrarmos tanto nas inquisições formais quanto poéticas. Mas, será que é imprescindível conhecermos as intenções do autor para que tenhamos uma compreensão acerca do seu trabalho, ou seja, precisamos saber o que ele realmente quis fazer?

Na busca por encontrar uma resposta a tal questionamento, recorreremos a Michael Baxandall no livro intitulado “Padrões de intenção” em que traz uma importante contribuição sobre a intenção do artista no que diz respeito à execução da obra, já que para ele não interessa “[...] um estado psicológico real ou particular, nem sequer a um conjunto de acontecimentos que tivessem se passado em determinado momento” (BAXANDALL, 2006, p. 81) na mente do seu idealizador. Baxandall parte da hipótese de que todo *objeto* histórico está fundado num propósito e que o interesse do estudioso da arte está voltado em investigar as intenções (racionais) que motivaram a concepção desta obra, implicando também em considerar as circunstâncias que se relacionam com seu modo de existência. O autor corrobora dizendo que,

[...] o objetivo desta pesquisa é muito particular e tem um limite bastante preciso. Estamos interessados na intenção dos quadros e dos pintores como um meio de refinar, para nós mesmos, a percepção que podemos ter dos quadros. O que tentamos explicar é o quadro conforme aparece numa descrição feita *com nossas palavras*, e essa mesma explicação faz parte de uma descrição mais ampla desse quadro, cujos termos, novamente, são de nossa escolha. Explicar uma intenção não é contar o que se passou na cabeça do pintor, mas elaborar uma análise sobre seus fins e seus meios, conforme os inferimos a partir da observação da relação entre um objeto e algumas circunstâncias identificáveis. A análise se realiza em constante e ostensiva interação com o quadro (BAXANDALL, 2006, p. 162).

E, por se tratar de um objeto “incomum”, o historiador da arte tende a tomar uma atitude não convencional na aplicação de um método de análise, considerando sua capacidade de rastrear as possíveis causas que levaram o artista numa determinada resolução formal, sendo que as condições de produção e o contexto social são itens relevantes na medida em que contribuem para o entendimento de tais aspectos visuais. Com base nessa reflexão, temos o método de análise adotado por Baxandall e que se chama “Método Idiográfico”

ou “Método Teleológico”, no qual o autor opera de modo relacional entre: o problema com a solução, a solução com o contexto e a nossa interpretação com a sua descrição (BAXANDALL, 2006).

Baxandall afirma que o criador elabora algumas soluções com o intuito de resolver problemas que vão surgindo no seu trabalho, seja por meio da observação de sua produção anterior assim como a de outros artistas. Nesse sentido, vai construindo um “modo próprio” de operar com determinadas interrogações que reaparecem de tempos em tempos durante sua fatura. O autor reforça dizendo que, na medida em que o artista desenvolve um modo bastante particular para manusear os materiais ele cria um *padrão de intenção* como resposta a um dado contexto social. E, nesse ponto de vista, define um estilo próprio e peculiar ao seu *modus operandi* (BAXANDALL, 2006).

Partindo dessa hipótese, o autor denomina de “Encargo” a função do artista enquanto aquele que solucionará um determinado problema a partir da investigação das variáveis envolvidas no processo de construção da obra. Tais variáveis indicam os caminhos percorridos pelo artista na busca por encontrar tal resolução e que são nomeadas de “Diretrizes”.

Deste modo, seu “Encargo” é produzir objeto com um “interesse visual intencional” que surge como “resposta” para elucidar dúvidas acerca de uma produção artística anterior, seja dele, de outro(s) artistas ou de movimentos/períodos históricos. Nesse aspecto, o criador pode determinar o(s) próprio(s) encargo(s) que ele formulará para si mesmo, buscar solução do problema a partir da investigação das produções anteriores, mesmo que diferentes em estilo e intenção e finalmente, descobrir a resolução para manejar os materiais que formalizarão o trabalho artístico (BAXANDALL, 2006).

Reforçando novamente que os elementos envolvidos nesta exploração tornam-se as “Diretrizes” que nortearão a pesquisa e guiarão seu trajeto para a efetivação do trabalho artístico. Aqui, trata-se de variáveis que são divididas em Diretrizes Gerais e Diretrizes Específicas, em que nas gerais consideramos a dimensão histórica e crítica que influenciam as diretrizes seguidas por seu idealizador, e nas específicas pressupomos um ato pessoal numa determinada circunstância cultural (BAXANDALL, 2006). Com base nesta afirmação,

analisaremos a seguir os “Encargos” e as “Diretrizes” (gerais e específicas) envolvidas na obra de Franzoi, salientando que partimos do ponto de vista da autora deste artigo, já que é possível vislumbrarmos outros desdobramentos acerca do mesmo trabalho artístico.

2.1 ENCARGOS

Na performance “O que se faz presente”, Franzoi utiliza a estrutura física (corpo) como suporte além de objeto (caixa de vidro). O seu *encargo* foi conciliar o corpo e a caixa durante a performance para sublinhar as ações realizadas na sua apresentação e transmitir as intenções propostas neste trabalho. Outro encargo do artista foi deixar a caixa de vidro no espaço expositivo após sua ação, já que o objeto era parte integrante do seu trabalho e reforçava a ideia de que tal ação havia acontecido naquele lugar. Por fim, como Franzoi utilizou linguagem e materiais não convencionais, o encargo dele foi o de ressaltar a temática abordada no seu trabalho que, mesmo seguindo uma vertente mais conceitual, dá indícios visuais sobre sua investigação acerca da morte (por exemplo) ao se postar deitado na caixa de vidro e assumir a “posição do morto” (BAXANDALL, 2006).

E, no que diz respeito ao encargo do artista em investigar produções anteriores com o intuito de solucionar um problema para a formalização do seu trabalho artístico, poderíamos relacionar a obra de Franzoi com a tumba mortuária do período egípcio⁴. Na imagem abaixo (Figura 2), o vidro foi colocado para fins de exposição (proteção e visualização), mas encontramos algumas semelhanças formais com a obra do catarinense, tais como: transparência do vidro e o morto deitado na horizontal. O vidro sugere proteção e ao mesmo tempo fragilidade, por lidar com um material delicado enquanto mostra o que está contido em seu interior. E com relação aos sarcófagos egípcios, temos o livro intitulado “Imagens cintilantes: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars”, no qual Camille Paglia (2014) dedica um capítulo para debater sobre a arte egípcia e no que diz respeito às tumbas faraônicas. A autora relata que grande parte delas foi saqueada, com exceção a de Tutancâmon (retratadas a seguir). Ela diz que,

4 Nota da autora: A relação estabelecida entre a obra de Franzoi com as tumbas egípcias são realizadas pela autora deste artigo, já que o artista não menciona em seus relatos (entrevista) esta conexão.

[...] quando seu túmulo foi descoberto e aberto em 1922, os desconcertantes tesouros, como a caixa de ouro maciço que cobria sua múmia, forneceram perturbadoras sugestões sobre como devem ter sido os objetos deixados nas tumbas de um faraó de primeira grandeza (PAGLIA, 2014, p. 4).

Figura 2 – VISTA DO SARCÓFAGO DE TUTANCÂMÓN



Fonte: <https://elpais.com/elpais/2015/11/28/album/1448725469_854585.html#foto_gal_7>.

No que diz respeito à solução de materiais, deduzimos que o encargo de Franzoi foi utilizar a caixa de vidro no formato humano que permite acomodar a si mesmo no recipiente e mostrar seu conteúdo para o público. O talco em pó no interior da caixa facilita sua acomodação, dando conforto para permanecer na posição horizontal e possibilitar a moldagem de sua estrutura física em cada apresentação. O vidro, o talco e o corpo são matérias-primas consideradas recorrentes no seu repertório. Ele utilizou roupa branca e permaneceu descalço durante a ação. Tanto o talco quanto suas vestes são alvas, suscitando relações como paz, pureza e até mesmo espiritualidade, sendo que em alguns países da Ásia o branco representa a morte⁵.

No desdobramento deste trabalho (O que se faz presente II), o encargo do *performer* foi encontrar outra solução material, substituindo a cinza no lugar do talco em pó, sugerindo o uso de cinzas após a cremação de um corpo humano. Também poderíamos pensar sobre o versículo da Bíblia, Gênesis 3:19 que diz “No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; **porquanto és pó e em pó te tornarás**” (BÍBLIA

5 Nota da autora: Reforçamos que tais questões não serão aprofundadas neste artigo, mas foram apontadas como algumas relações que poderíamos estabelecer com a obra de Franzoi.

ONLINE, grifo nosso). Nesse sentido, o pó (talco e cinza) teria um caráter alusivo no que diz respeito à finitude do corpo físico, já que simbolicamente sugere o retorno do homem à sua constituição original⁶.

Finalmente, o conjunto (objeto e performance) é considerado uma instalação artística. Nesse ponto, é relevante destacarmos que os materiais utilizados por seu idealizador se referem a objetos de uso cotidiano (vidro e talco em pó) e que refletem grande parte da produção contemporânea, fugindo do uso de materiais convencionais da arte, mais especificamente de linguagens como pintura, desenho, gravura e escultura. Deste modo, constatamos que os aspectos formais na performance varia de acordo com as questões poéticas que norteiam a obra e que o encargo do artista na busca pelos materiais que concretizem e viabilizem seu trabalho é muito mais amplo do que o encontrado nas linguagens artísticas que preservam o uso de materiais mais tradicionais, como a tela e tinta nas pinturas ditas conservadoras.

2.2 DIRETRIZES

Dividimos este tópico para facilitar a compreensão das diretrizes, gerais e específicas, que serão analisadas a partir da performance de Franzoi. É importante salientar que as correlações apresentadas aqui, partem de relações que foram estabelecidas pela autora deste artigo.

2.2.1 GERAIS⁷

No que diz respeito às diretrizes gerais, que pressupõe a dimensão histórica e crítica acerca do contexto no qual a obra foi concebida, Franzoi utiliza linguagens artísticas não convencionais que proliferaram nas décadas de 1960 e 1970 e aproximaram a arte da vida cotidiana. Assim, relacionamos a obra com seu contexto histórico e, desse modo, temos o minimalista Robert Morris que utilizava caixas de madeira (Figura 3) como objeto

⁶ Nota da autora: Salientamos que não aprofundaremos esta reflexão para não fugirmos do escopo apresentado neste artigo.

⁷ Nota da autora: Nesse ponto, é notável ressaltarmos que os artistas mencionados neste tópico foram sugeridos pela autora deste artigo e não foram citados pelo *performer* como sendo seus referenciais artísticos.

constituente em algumas de suas ações. Mas, diferentemente de Franzoi, Morris utilizou caixa de madeira rústica (sem cor e nem acabamento) dispendo-a na vertical, mas em ambos os casos, o formato deste objeto faz menção ao corpo humano.

Figura 3 – MORRIS, ROBERT. *UNTITLED, BOX FOR STANDING* [SEM TÍTULO, CAIXA PARA ESTAR DE PÉ]. B1961.



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/328059154100604469/>>.

Conectando o catarinense com a atualidade, temos Tilda Swinton: Em “The Maybe” (Figura 4), na qual a atriz realizou a apresentação no Museu Metropolitano de Nova Iorque em que ela dorme numa caixa de vidro, exposto ao olhar dos muitos visitantes do museu. Na descrição da obra consta: artista vivo, vidro, aço, colchão, travesseiro, roupa de cama, água e óculos. A instalação tem semelhança formal com a do catarinense pelo uso do vidro (exposição e proteção) e por permanecer em repouso no espaço expositivo. Também, a interação do público acontece de maneira parecida, já que ambos se encontram em repouso e o espectador vislumbra o propositos em estado de quietude.

Figura 4 – SWINTON, TILDA. *THE MAYBE*. PERFORMANCE, 2013.



Fonte: <<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/9951531/Tilda-Swinton-sleeps-in-glass-box-at-Moma.html>>.

Finalmente, temos a *performer* contemporânea Regina José Galindo⁸, que nasceu na Guatemala e relata que vive numa cidade com risco de violência urbana convivendo diariamente com a ideia da morte. Aqui, temos a obra intitulada *Cortejo* em que a artista é colocada num caixão que foi confeccionado a partir de suas medidas (assim como Franzoi), conforme apresentado na figura 5.

Figura 5 – GALINDO, REGINA JOSÉ. *CORTEJO*, 2013



Fonte: <<http://www.reginajosegalindo.com/>>.

⁸ Nota da autora: As obras de Galindo refletem seu engajamento crítico-político, mas que no presente artigo não serão aprofundados por não se tratar do foco da pesquisa.

Ao vislumbrarmos a imagem do trabalho, vemos que Galindo está deitada no caixão disposto numa sala preparada para a realização de um funeral. Depois, o caixão é fechado e carregado por um carro funerário pelas ruas da Guatemala numa alusão à convivência diária da morte que transita pela cidade e que está muito próxima de seus cidadãos. Nesse sentido, temos Galindo e Franzoi como *performers* atuantes na contemporaneidade e que tratam sobre o tema da morte.

2.2.2 ESPECÍFICAS

Se as diretrizes específicas se referem a um “ato pessoal numa determinada circunstância cultural” (BAXANDALL, 2006), esta afirmação se confirma quando a matéria física é utilizada para imprimir sua presença por meio de gestos e movimentos, deixando-o gravado na superfície do talco acondicionado na caixa de vidro e marcando o espaço expositivo com suas pegadas impregnadas pelo pó branco. Deste modo, o “ato pessoal” de Franzoi está sinalizado nas suas performances, objetos, instalações e esculturas, abordando temáticas relacionadas ao comportamento do sujeito contemporâneo, propondo reflexões sobre corpo, espaço, visível e invisível, vida e morte, como foi comentado no início deste tópico. E, a partir da sua participação na Bienal de Curitiba, o público curitibano teve a oportunidade de assistir à apresentação e conhecer sua obra. Por fim, este trabalho foi realizado em outros locais, como na Fundação Cultural Badesc em Florianópolis (SC), confirmando sua atuação no cenário artístico contemporâneo e reforçando as questões tratadas no seu trabalho por meio desta linguagem artística.

É relevante destacarmos que a escolha das obras de outros artistas, permitiu o estabelecimento de algumas conexões com a do catarinense, e nesse caso, enfatizamos as semelhanças formais existentes entre elas. Além disso, os trabalhos apresentados neste tópico propõem relações temporais, tais como, Morris que atuou na década de 1960 e realizou algumas das primeiras manifestações em performance. Já a atriz Tilda Swinton e a *performer* Galindo têm uma produção mais atual, assim como o trabalho de Franzoi.

E, a partir do uso desta metodologia vislumbramos a possibilidade de realizar um estudo sobre obras que não atendem ao padrão “convencional” das artes visuais, e com ela viabilizamos algumas leituras e discussões, seja pelo aspecto visual ou contextual. Por fim,

enfatizamos que a correspondência estabelecida com outros artistas também contribuiu para a compreensão das correlações formais, culturais e históricas que foram realizadas neste tópico.

3 QUESTÕES POÉTICAS: DA MORTE AOS RASTROS DE UMA AÇÃO

A partir das interrogações formais abordadas no tópico anterior e pelo viés metodológico de Baxandal, salientamos que foram escolhidas duas inquiirições poéticas nas quais permeiam a produção “O que se faz presente” (2017) de Franzoi, que são a morte e os rastros de uma ação. Deste modo, dividimos este tópico em dois subtópicos nos quais discutiremos sobre tais proposições poéticas a partir de subsídio teórico do historiador da arte francês Georges Didi-Huberman. Frisamos também, que o filósofo francês Maurice Blanchot auxiliou no embasamento do primeiro subtópico no que diz respeito à questão da morte com o livro “A parte do fogo” (2011).

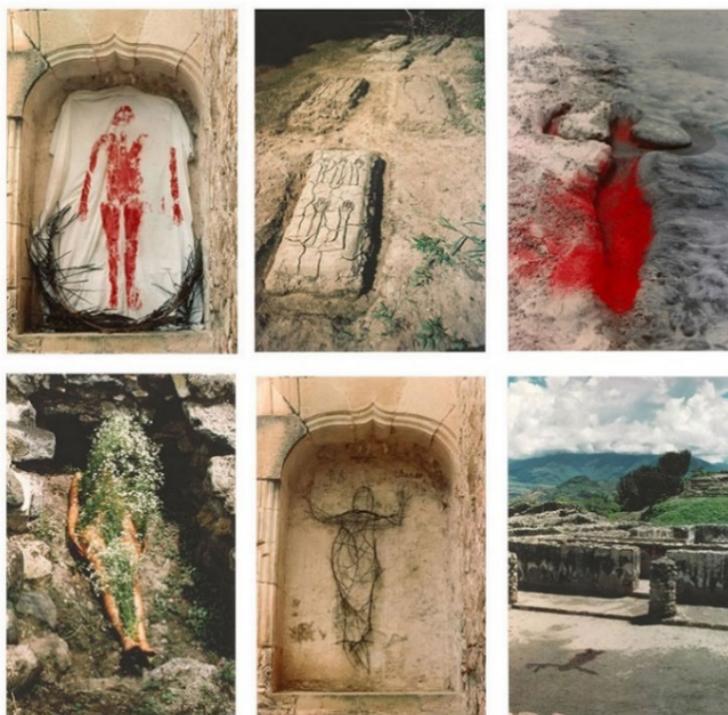
3.1 MORTE: A EFEMERIDADE DA VIDA NA PERFORMANCE

No livro “A parte do fogo”, Maurice Blanchot afirma que a morte é uma das preocupações que talvez mais nos assombre e quando ela de fato acontece “[...] deixamos justamente o mundo e a morte” (BLANCHOT, 2011, p. 344), ou seja, nos desprendemos da vida e do temor que nos acompanha diante do nosso desaparecimento. E, juntamente com esta suspeita, seguimos o raciocínio do autor quando diz que o homem só conhece a morte “por vir”, já que a limitação da natureza humana não permite transpor tal barreira, uma vez que vida e morte estão separadas por uma linha muito tênue, quase invisível e a segunda se sobrepõe no exato instante em que a “alma” se esvai do físico; ela (a vida) nos escapa por entre os dedos num dado momento que, de tão sutil se torna efêmera e transitória. Deste modo, Blanchot reitera dizendo que a “[...] morte é a possibilidade do homem, é a sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens” (BLANCHOT, 2011, p. 344), pois nosso sentido de humanidade reside justamente nesta impossibilidade de alcançar a imortalidade ou de transpassar de modo consciente e reversível, o limite da vida para a morte. Podemos constatar que não se trata de um lugar situado no “além

do mundo”, como frequentemente éramos seduzidos a pensar, mas ele “[...] é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo” (BLANCHOT, 2011, p. 325). Assim sendo, vislumbramos alguns trabalhos artísticos que trata da morte como uma questão constituinte de uma irrevogável e premente realidade na qual o sujeito se encontra fadado à inelutável certeza do fim.

Nessa perspectiva, a representação da morte suscita reflexões que além de remeter ao perecimento físico também sugere demandas de ordem simbólica tal como a fragilidade da vida. E assim como a efemeridade é uma das características intrínsecas da performance, também poderíamos relacioná-la com a nossa própria vida. Em vista disso, temos algumas ações da cubana Ana Mendieta que deixam marcas do seu corpo sobre a areia, tecido ou projetado sobre o chão, todas elas denunciando o desvanecimento do corpo físico (Figura 6).

Figura 6 - MENDIETA, ANA. *SILUETA WORKS IN MEXICO*, 1973–77/1991. PIGMENTED INKJET PRINTS, FOUR PARTS, 13 1/4 X 20 INCHES (33.7 X 50.8 CM); EIGHT PARTS, 20 X 13 1/4 INCHES (50.8



Fonte: <<https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/silueta-works-mexico>>.

Em alguns destes trabalhos (Figura 6), Mendieta nos reporta ao vislumbre de uma imagem “fantasmagórica” e esvanecida de materialidade, tratando-se de silhuetas nas quais nos coloca diante da ausência do corpo físico. E, a partir da obra da artista cubana recorreremos à Didi-Huberman ao afirmar que,

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Ao observarmos a primeira imagem da segunda coluna (Figura 6), constatamos seu corpo deitado sob uma cova e coberto por flores, numa tentativa de simular seu desaparecimento. Nesse sentido, a figura de Franzoi deitada na caixa de vidro assemelha-se com o de Mendieta ao se postar na posição do morto e aqui somos lançados a alguns questionamentos como o perecimento do corpo físico perante o local de seu (possível) sepultamento. E, diante destas cenas que nos remeteriam à morte, somos confrontados com “[...] a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38). Enfim, nos deparamos com a nossa finitude, já que estaríamos diante de uma certeza na qual a imagem do *performer*, que repousa sobre o recipiente de vidro (no caso de Franzoi), sugere à figura do “morto” que nos faz calar.

Didi-Huberman, no livro intitulado “O que vemos, o que nos olha” (1998), resgata Stephen Dedalus em *Ulisses*, de James Joyce, em que o personagem *vivencia* a morte de sua mãe e tem um vislumbre acerca de seu próprio desaparecimento. O autor reitera,

Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a *imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia – a saber, esse “modo fundamental do sentimento de toda situação”, essa “revelação privilegiada do *ser aí*”, de que falava Heidegger ... É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de oferecer ao vazio, de se abrir (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).

Ao “olhar” a morte do outro também sou “olhado” por ele, já que o lugar deste corpo esvaído de alma é o nosso reflexo projetado enquanto “destino futuro” (DIDI-HUBERMAN, 1998). Somos capturados por uma “angústia de olhar o fundo”, que é justamente mirar os olhos para este espaço ocupado pelo ente que partiu e ao mesmo tempo se mostra como o “lugar” que se constitui enquanto “vazio”. Muitas vezes, cerramos os olhos para escaparmos da inevitável e premente angústia. E é justamente esta “angústia de olhar o fundo” da caixa de vidro na qual um sujeito está deitado, de olhos fechados e mãos entrecruzadas que somos capturados e seduzidos por seu enigma. Indagamo-nos sobre o que ele está fazendo naquele lugar e o silêncio ensurdecedor de sua passividade provoca em nós uma inquietude entremeada pela angústia de ser olhado por este lugar no qual resistimos direcionar nosso olhar, mas que inevitavelmente nos olha.

3.2 RASTROS DE UMA AÇÃO: VESTÍGIOS DO ININTELEGÍVEL

Em “O que vemos, o que nos olha” (1998), Didi-Huberman comenta que teólogos da Idade Média fizeram uma distinção entre o conceito da palavra imagem (no caso, *imago*) com o da palavra *vestigium*, que significa vestígio, traço ou ruína. Estes teólogos buscavam uma explicação para o que “[...] é visível diante de nós, em torno de nós – a natureza, os corpos – só deveria ser visto como portando o traço de uma semelhança perdida, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35). Visto por esse ângulo, relacionamos o corpo na contemporaneidade que também (assim como na Idade Média) pode ser abordado a partir de seus vestígios, marcas e/ou traços, haja vista os materiais deixados após sua realização. No caso de Franzoi, constatamos um interesse nesta operação na qual ele materializa uma ação efêmera quando deixa a caixa de vidro no espaço expositivo, e, desta forma, preserva sua memória como forma de resistência ao desaparecimento.

No livro intitulado “Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte”, Didi-Huberman (2013) comenta sobre o “trabalho do sonho” explanado por Freud no texto “A interpretação dos sonhos”. Grosso modo, Didi-Huberman (sob a visão de Freud)

aponta que a natureza das imagens oníricas não se origina nem no espaço vivido e nem por uma ordem transcendental, mas se apresentam de maneira fragmentada e a partir de alguns de seus vestígios passíveis e possíveis de virem à tona. O autor reforça que,

Nossa hipótese, no fundo, é muito banal e muito simples: num quadro de pintura figurativa, “isso representa” e “isso se vê” – mas alguma coisa, mesmo assim, ali se mostra igualmente, ali se olha e nos olha. Todo o problema sendo, é claro, cercar a economia desse *mesmo assim* e de pensar o estatuto dessa *alguma coisa*. [...]. Essa *alguma coisa*, esse *mesmo assim* estão no lugar de uma abertura e de uma cisão: a visão ali se rasga entre ver e olhar, a imagem ali se rasga entre representar e apresentar. Nessa rasgadura, portanto, trabalha alguma coisa que não posso apreender – ou que não pode me apreender inteiramente, duradouramente – pois não estou sonhando, e que no entanto me atinge na visibilidade do quadro como um acontecimento de olhar, efêmero e parcial (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 205).

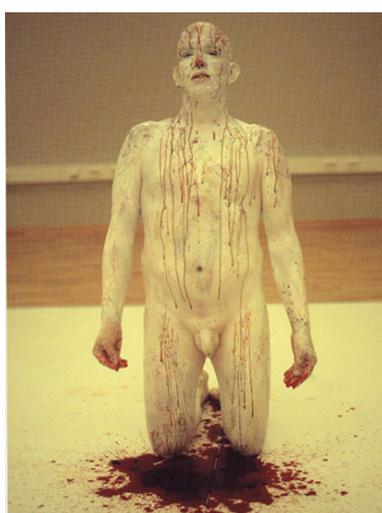
Tratam-se dos elementos que sobrevivem e são trazidos à consciência, denunciando ao mesmo tempo, o *rastro de apagamento* de tantas outras imagens que pelo mecanismo (inconsciente) da censura “tornou sua figuração impossível”. Refletindo por esse ângulo, as imagens oníricas não se manifestam segundo uma relação lógica da consciência, mas são figuradas por uma “desfiguração apropriada” e impulsionadas por meio de uma força propulsora que provoca uma espécie de *rasgadura* dos limites entre consciência e inconsciência.

Assim, chegamos à noção freudiana de *figurabilidade* como possibilidade de abertura para repensarmos o conceito (clássico) de representação e que atinge nosso olhar sobre as imagens de arte (DIDI-HUBERMAN, 1998). E, ao nos postarmos diante de imagens pintadas⁹, experimentamos o objeto artístico para além do seu caráter material e nos abrimos para vivenciar momentos nos quais somos capturados por nossos seres “subjetivos”. Dessa forma, a experiência de vislumbrarmos um quadro vai além de um mero estado da consciência, de somente ver o que está diante de nós, já que segundo Lacan “no estado de vigília há elisão do olhar, elisão não apenas do que isso olha, mas do que isso *mostra*” (LACAN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 205).

⁹ Nota da autora: No caso do artigo, a performance de Franzoi.

Na produção realizada a partir dos anos 1990, temos ações performáticas que repensam os trabalhos executados nas décadas de 1960-70 como a do *performer* italiano Franko B.¹⁰, que resignifica elementos poéticos calcados na escolha e pesquisa do artista. Em algumas de suas obras, o artista (FIGURA 7) utiliza o próprio sangue como material artístico, que durante suas ações goteja do seu corpo lentamente. Aqui, o corpo é um local para a representação do sagrado e do belo, em que o sangue sinaliza a vida (HEATHFIELD, 2012), mas que ao se esvaír de suas veias também sugere a morte física. As performances de B. transmitem leveza e preocupação estética que estão intimamente relacionadas com o olhar plácido do artista durante a ação; aqui, o risco se dilui em meio ao encantamento do corpo branco do artista em contraste com o sangue que jorra de seus braços. Após a realização da performance, temos os respingos de sangue que deixam rastros sobre o chão, nos remetendo tanto a presença quanto a ausência do corpo físico. Nesse sentido, o corpo de Franko B. se configura pelos resquícios que ficaram impregnados no espaço, configurando como as imagens oníricas descritas por Freud (pelo viés de Didi-Huberman) e que se revelam como *rastro de apagamento* da ação que foi ali realizada. Temos aqui, os vestígios corporais denunciados pelas manchas vermelhas que contrastam com a cor branca do piso.

Figura 7 – FRANKO B. / *MISS YOU*, 2003



10 Nota da autora: Informamos que não analisaremos o caráter simbólico na obra de Franko B. por não se tratar do enfoque dado nesta pesquisa.

Fonte: <http://www.bris.ac.uk/theatrecollecion/liveart/liveart_FrankoB.html>. Acesso em: 03 nov. 2018.

Partindo dessa suposição, aproximamos tais reflexões para analisar o trabalho de Franzoi¹¹ que deixa a caixa de vidro exposta no espaço do museu como uma extensão de si mesmo e como fragmentos de uma ação realizada naquele local. E, tal como Franko B. que respinga sangue pelo chão, Franzoi marca seu próprio físico no talco que foi acondicionado no interior do objeto transparente, além das digitais carimbadas nas laterais deste recipiente.

Ao contemplarmos estes rastros deixados no local, nos indagamos sobre o que de fato aconteceu nesse lugar e tal questionamento possibilita uma abertura para capturar o aspecto ininteligível da obra que nos conecta com nosso ser “subjetivo”. Nesse sentido, nos projetamos para além da mera visualidade do trabalho artístico e lançamos nosso olhar para o seu interior, provocando uma cisão entre o ver e o olhar, o representar e o apresentar. Desse modo, nos deparamos diante de um impasse: aquilo que não pode me apreender inteiramente e aquilo que não consigo assimilar na sua totalidade.

Algo sempre escapa, assim como a performance e o objeto que tratam do que é efêmero e parcial. E, após tal manifestação só podemos vislumbrar a caixa de vidro disposta no espaço expositivo, como uma comprovação material acerca da impossibilidade de capturarmos a obra em sua plenitude, já que agora restam somente vestígios do corpo. Por fim, nos deparamos com os rastros deixados por Franzoi por meio das pegadas “brancas” que carimbaram o chão do espaço expositivo com o pó de talco, e nesse sentido, nos reportamos novamente ao versículo da Bíblia: *porquanto és pó e em pó te tornarás* (BÍBLIA ONLINE).

11 Nota da autora: É importante ressaltarmos que Didi-Huberman traz uma explanação acerca da imagem na pintura, mas neste artigo, analisaremos a cena capturada pelo registro fotográfico e a gravada na memória do espectador.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo analisou o trabalho do catarinense Franzoi intitulado “O que se faz presente” (2017). Dessa forma, tivemos a oportunidade de refletir sobre este trabalho a partir de duas vertentes: a formalista, que priorizou os aspectos visuais e as possíveis correlações com seu contexto; e a poética, que investigou alguns elementos conceituais (simbólicos) que permeiam esta produção.

Com relação ao estudo da primeira vertente formalista, foi uma experiência bastante desafiadora estudar e aplicar o “Método Idiográfico” de Michael Baxandall a partir da análise de uma produção em performance. Deste modo, tal reflexão despertou o interesse na continuidade desta pesquisa, já que constatamos que tal critério viabilizou um estudo a partir dos aspectos visuais do objeto artístico além das possíveis correlações com seu contexto histórico, social e/ou cultural. E, juntamente com a obra de Franzoi, os trabalhos de Morris, Swinton e Galindo nos deparamos com tais contextualizações além das aproximações formais com as tumbas faraônicas (egípcias).

Também, foi possível refletir sobre proposições poéticas, mais especificamente no que diz respeito ao tema da morte e aos vestígios deixados após o ato performático na obra de Franzoi. Nesse ponto de vista, Didi-Huberman foi o autor que colaborou para construção do pensamento desenvolvido no segundo tópico, indo além da pura visualidade e propondo questionamentos pertinentes acerca da subjetividade contida no objeto artístico. Aqui, ressaltamos que pretendemos aprofundar este estudo já que a conexão estabelecida entre a performance de Franzoi com a de outros artistas como Mendieta e Franko B., possibilitaram o entendimento de reflexões suscitadas em tais produções artísticas no que diz respeito às questões poéticas que permeiam a temática da morte.

REFERÊNCIAS

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

BÍBLIA ONLINE. Disponível em: <<https://www.biblionline.com.br/acf/gn/3/19>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998 (Coleção TRANS).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte.** São Paulo: Ed. 34, 2013 (Coleção TRANS).

FRANKO B. **I miss you.** Disponível em: <http://www.bris.ac.uk/theatrecollecion/liveart/liveart_FrankoB.html>. Acesso em: 03 nov. 2018.

FRANZOI, Carlos Alberto. **O que se faz presente.** Disponível em: <<http://arqsc.com.br/site/usina-de-inquietacoes/>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

GALINDO, Regina José. **Cortejo.** Disponível em: <<http://www.reginajosegalindo.com/>>. Acesso em 19 jan. 2019.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** São Paulo: Martins Fontes, 2006 (Coleção a).

HEATHFIELD, Adrian. **Live: Art and Performance.** London: Tate, 2012.

MENDIETA, Ana. Disponível em: <<https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/silueta-works-mexico>>. Acesso em: 24 mar. 2017.

MORRIS, Robert Morris. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/328059154100604469/>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

PAGLIA, Camille. **Imagens cintilantes: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

SARCÓFAGO DE TUTANKAMÓN. Disponível em: <https://elpais.com/elpais/2015/11/28/album/1448725469_854585.html#foto_gal_7>. Acesso em: 19 jul. 2018.

SWINTON, TILDA. **The maybe performance,** 2013. Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/9951531/Tilda-Swinton-sleeps-in-glass-box-at-Moma.html>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

Recebido em: 24/01/2019
Aceito em: 07/04/2019

**POR UMA HISTÓRIA DAS ARTES DA CENA:
WARBURG E UM CORPO PATHSFORMEL**

Nirvana Marinho¹

Resumo: A partir da historiografia proposta por Aby Warburg (1866-1929), este artigo traz como hipótese que é no Pathosformel que pode residir uma compreensão única da história das artes da cena, fazendo imagem e corpo um campo de ausências e, portanto, de conhecimento visceral, ou histórias de paixão contidas nestas. Debruçar-se sobre fragmentos e temporalidade, buscar traços de memória, rever os anacronismos possíveis nos contam de uma historiografia de fantasmas, como chama Didi-Huberman (2013) sobre os estudos do também historiador de arte Warburg, um de seus mestres. Além da percepção das imagens, e do corpo lá nele velado, novas relações de sentido podem ressignificar nosso ofício e processo de contar sobre o que não mais está presente. Com Lepecki (2017), Tavares (2017), podemos reconhecer que esse movimento já tem proposições na dança e no corpo. Com Lissovsky (2014), percebemos que o legado de Warburg é celebrar sua vida em morte.

Palavras-Chave: Artes da cena. Historiografia da dança. Warburg.

1 Graduação em Dança (UNICAMP, 1999), Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2006), idealizadora e coordenadora do Acervo Mariposa (2007-2015), atuação profissional em curadoria em dança desde 2002 (www.plataforma78.net) e desenvolve desde 2017 a pesquisa sobre Warburg e a história das artes da cena. nirvana.curadoria@gmail.com.

FOR A SCENE ARTS HISTORY: WARBURG AND A BODY *PATHSFORMEL*

Nirvana Marinho

Abstract: From the art historiography proposed by Aby Warburg (1866-1929), this article hypothesizes that it is in the Pathosformel that a unique understanding of the history of the arts of the scene can reside, making image and body a field of absences and, therefore, knowledge visceral, or passion stories contained in these. Looking over fragments and temporality, looking for traces of memory, reviewing possible anachronisms tell us of a phantom's historiography, as Didi-Huberman (2013) calls on the studies of art historian Warburg, one of his masters. Besides the perception of the images, and of the body there hidden, new relations of meaning can resignify our labor and process of telling about what is no longer present. With Lepecki (2017), Tavares (2017), we can recognize that this movement already has propositions in dance and in the body. With Lissovsky (2014), we realize that Warburg's legacy is to celebrate his life in death.

Keywords: Scene arts. Dance histography. Warburg.

Por uma possível história das artes da cena. Este texto é uma reflexão acerca da historiografia proposta por Warburg e como ela pode corroborar com a artes da presença - das quais compreende-se as danças, mas também as artes que ocorrem no tempo da presença, tais como a artes da performance. Estamos aqui a tratar de uma história de imagens, como vestígios da presença. E, dada natureza da imagem e estudos de sua iconologia², trazemos Warburg e uma família de autores – Lissovsky (2014), Cantinho (2016) e os clássicos Didi-Huberman (2013) e a publicação fundante do próprio Warburg (2015) – para tecer sobre uma espécie de revolução para uma historiografia ao compreender este conceito do historiador alemão Aby Warburg (1866-1929): *Pathosformel*, fórmula da paixão, ou ousaríamos rephrasar, a paixão revelada.

A história e suas imagens, e mesmo a paixão contida nestas, significa, sob certo aspecto, debruçar-se sobre seus fragmentos, vestígios. É um saber olhar. É reconhecer a temporalidade ou as temporalidades contidas na imagem e buscar seus traços de memória. É conceder um anacronismo possível, ou seja, ao não ignorar as contradições, as destemporalidades, os tropeços do tempo sobre os quais algo se repete, reparar como se propaga algo da imagem, ainda que diferente, lembra e se relaciona em tempos distintos do linear.

Além da percepção de tempos da imagem, é possível descobrir novas linhas de fuga na imagem que podem dar pistas para novas relações de sentidos. Não haveria um significado, um motivo, uma explicação, no singular. Outras direções são possíveis. Para onde o olho aponta não é mais um treino suficiente para traçar linhas definidas da imagem; não se trata da relação entre forma e conteúdo.

2 Lissovsky (2014) dedica parte deste artigo a apresentar as diferenças e dissidências do estudo da iconografia e da iconologia no campo da história, citando, de Peter Burke (2001), o capítulo referente à Iconografia e à Iconologia. Cita também “Estudos sobre Iconologia” (1939) de Panovsky, quando situa os níveis analítico e sintético de estudo da imagem em um método de três passos: “nível primário ou natural apresenta apenas “motivos”, o secundário articula os “temas” ou “conceitos” (...) e o terceiro nível – iconológico – seria constituído pelos “elementos subjacentes aos motivos, imagens, histórias e alegorias. São “valores simbólicos””. (LISSOVSKY, 2014, p. 308).

Em artigo sobre legado póstumo de Warburg, Lissovsky (2014)³ apresenta o contínuo retorno ao trabalho do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929), cuja proposição é que as imagens guardam um *Nachleben*, uma pós vida, uma espécie de sobrevivência de seus traços e de suas viagens. As imagens viajam em tempos distintos. Ocupam espaços inusitados. Não ficam paradas em seus contextos.

No ensaio⁴ de Carlo Ginzburg (1966), o historiador vê em Warburg a oportunidade de reacender inquietações como estas: “transgredir os limites da disciplina, lidar com aquilo que parecia “atemporal” e não podia ser abarcado por argumentos de natureza causal; não traçar linhas rígidas entre o racional e o irracional; investigar “semelhanças desconcertantes” entre fenômenos separados no tempo e no espaço” (Apud LISSOVSKY, 2014, p. 306), que, caso faça sentido ao leitor, sugiro que continue este artigo.

Tais inquietações são também caras ao campo das artes efêmeras, como alguns autores colocam, por exemplo, Andre Lepecki, em “Inscrever a dança” (2017), o qual retomaremos adiante.

O que sobrevive ou se mantém das imagens, segundo Ginzburg é, ao querer dar feição à paixão e ao movimento, é possível atentar aos “testemunhos de estados de espírito transformados em imagem” (Apud LISSOVSKY, 2014, p. 307). Para Warburg, segundo Agamben (1999), também pesquisador warbuguiano, isso “designaria, como tais, um laço indissolúvel entre carga emocional e fórmula iconográfica (Apud LISSOVSKY, 2014, p. 307).

Por uma iconologia para escavar as imagens, o olhar volta-se a traçar uma espécie de arqueologia, não se limita a interpretações mas também não a retrata como uma representação. Warburg tem uma intenção psicológica ao vasculhar a carga energética da imagem, vinculada à experiência emocional nela contida, ao que ele chamou de “dinamogramas” (LISSOVSKY, 2014, p. 312). A busca é para invocar, na imagem, os

3 Lissovsky, Maurício. “A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?”. In Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v9n2/a04v9n2.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2019.

4 GINZBURG, Carlos. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. 1966.

espectros que assombram, como afirmava o próprio Warburg. Quais segredos a habitam, numa espécie de intervalo – *Zwischenraum* – “uma terra de ninguém no centro do humano”, como assim Agamben (1999) compreende (Apud LISSOVSKY, 2014, p. 312).

O que está entre a consciência e as reações primárias, ou entre o pensamento e a imagem revela suas evocações. Agamben chamará tal método de “iconologia do intervalo”. Sua questão se afirma desse modo: “Qual é a gênese das expressões verbais e pictóricas, a partir de qual sentimento ou ponto de vista, consciente ou inconsciente, são preservadas no arquivo da memória, e existem leis pelas quais são recalçadas e forçadas a reaparecer novamente?” (Apud LISSOVSKY, 2014, p. 313).

Rompendo com domínio tradicional da estética, Warburg propõe tal iconologia dos vestígios ou sombras ou mesmo espectros contidos na imagem, reunindo consciente e inconscientemente questões que dela emergem. Então é possível adentrar numa dimensão irracional e subjetiva, temida por antecessores, sobre as quais as imagens também revelam. Gombrich (1995), citado em Lissovsky (2014), vem mesmo dimensionar que a questão do *pathos*, tão cara a Warburg: trata-se do “problema primordial da imagem [que] seria o da sua ambiguidade para o observador”.

Em 2002, Didi-Huberman vai insurgir, ainda mais revolucionário, a esta leitura sobre Warburg, em sua monografia sobre o historiador alemão. Igualmente contundente, o ex-aluno Philippe-Alain Michaud (1998), no prefácio de seu conhecido livro, traz uma carga de manifesto, pois rejeita as matrizes da inteligibilidade causal e cria mesmo uma possibilidade de vertigem.

Como vemos, *Pathosformel* reside não somente a paixão⁵, mas o estudo iconológico como vertigem, recalque, retorno, ressurgências da imagem, sobre a qual seu anacronismo revela também dos esquecimentos. Uma vez que desvenda o que se mantém, repete ou reincide, também revela o que foi alterado, esquecido, deixado para trás. Faria, na verdade, o movimento entre tais esferas, conscientes e inconscientes, da imagem.

5 Segundo Lissovsky (2014), *pathos* é “palavra grega que remete à ‘paixão’, ‘sofrimento’, a um padecer; o que sucede ao corpo e ao espírito em um acontecimento. Em sentido filosófico estrito, não se confunde com ‘passividade’, isto é, a sujeição aos agentes do acontecimento, mas a uma ‘paciência’, a uma potência passiva (capacidade de mudança, de afecção de um ente determinado)”. (LISSOVSKY, 2014, p. 307).

E é precisamente aqui que podemos seguir com uma certa historiografia para as artes da cena: no movimento que o *Pathosformel* indica presente nas imagens.

Foi no Atlas Mnemosyne, inacabado mas iniciado em 1927, pouco antes de sua morte (1929), que sua montagem de fotografias de pinturas, de cenas, de referências pictóricas, coloca, no mesmo contexto, repetição, diferença, que, segundo Lissovsky, é “na confluência entre memória e corpo, diante das coisas como são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fosséis, sobrevivência) e correntes (gestos, experiência)” (LISSOVSKY, 2014, p. 315). Movimento este presente também em sua vasta e conhecida biblioteca, extensa, bem como complexa em sua indexação, particular e subjetiva ao modo de relacionar conteúdos de seu idealizador. Abrigada no Institute Warburg⁶, em Londres, desde 1944, tendo sido iniciado em 1913 e estabelecida como biblioteca em 1921.

Com intersecções conceituais com Walter Benjamin⁷, com Foucault, seu discípulo mais recente, Didi-Huberman⁸ (2008) disserta sobre esta iconologia de vestígios que tornaria possível ver as formas visuais como ‘processos’. Reconhecendo a complexidade dos tempos, vasculha os fósseis da imagem, seus traços que coabitam o que se vê e o que se traceja da imagem. A diferença faz uma distância; flagra mesmo um sintoma sobre o qual a dinâmica presente na imagem torna presente sua ‘alternância rítmica’, ‘uma serena contemplação’ e também um certo ‘abandono orgiástico’. Ou seja, o compasso que pode mostrar as distância e diferenças dentro dos espectros da imagem está por marcar um andamento, um ritmo, que conta a história psicológica da cultura que as detém. Ao desdemonizar a herança, as imagens são testemunhas – diria até vivas, com sua organicidade – sua inteligibilidade mora ao lado do fenômeno, e não antes nem depois.

Agamben fala mesmo de uma constelação (2009), híbridas de ‘arquétipo’ e ‘fenômeno’, de ‘primeira vez’ e ‘repetição’, tornando-se assim um paradigma. Não seria algo necessariamente oculto, latente nas coisas da imagem, mas um poder natural da imagem. Revelar-se no que faz, o que quer, o que sonha. Faz mesmo ressaltar suas semelhanças

6 Disponível em <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive>.

7 Para mais, ver artigo de Maria João Cantinho (2016). Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória. In Revista História, Goiânia, v. 21, p.24-38, mai/ago 2016.

8 A sua publicação mais veemente de seus estudos sobre Warburg é “A Imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg”. Rio de Janeiro: Editora Contraponto. 2013.

no tempo uma vez que subsiste a ausência das coisas que não mais estão, e que se preserva na memória coletiva. O que se assemelha se inscreve, como foi do interesse de Warburg, em como se move, errante, migrando, inclusive entre tecnologias como foi o caso da fotografia, hábito presente nas pranchas do Atlas citado. Para entender-se com as imagens, há de se perceber seu movimento.

IMAGENS MOVENTES, AS ARTES DA CENA

Andre Lepecki, em “Inscrever a dança”⁹ (2017), apresenta o que seria a questão ontológica fundante da dança: “como pode a presença do objeto ser recuperada através daquilo que o decompõe?” Afirma mesmo que este é o paradoxo da dança, sua maldição, ele afirma. Pois uma vez que a questão da presença define o acontecimento, quando finda em sua efemeridade, essa perda e paradoxo temporal permanece ainda, como vestígio, como uma espécie de luto. Advindo dos estudos de Peggy Phelan¹⁰ (1993) e do historiador da dança Mark Franko (1995), a questão da efemeridade se coloca sob outro ponto de vista.

Um ponto de vista que celebra a ausência, chama atenção para resposta documental que recoloca tal ontologia dessa arte do que acontece e desaparece, um impasse epistemológico desafiador para a dança, afirma Franko (Apud LEPECKI, 2017). Não sustentando mais a efemeridade como campo teórico-prático do qual a dança possa ser estudada, a percepção da efemeridade como falta pode, na verdade, clamar para a questão da documentação, do registro, do que permanece. Franko vai se apoiar na novação de Derrida sobre rastro, o que acaba por pertencer a um campo de forças teóricas semelhantes das que pretendemos com Warburg, Agamben e Didi-Huberman.

9 LEPECKI, André. Inscrever a Dança. (Inscribing Dance, translated by Sérgio Andrade and Lidia Laranjeira). In Revista Vazantes – UFC, v. 1, n.1, 2017. Original text: LEPECKI, André. Inscripting dance. IN: LEPECKI, André (ed.). Of The Presence Of The Body – essays on dance and performance theory. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, pp. 124-139. Disponível em <http://labcritica.com.br/english/inscrever-a-danca/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

10 PHELAN, Peggy. A ontologia da Performance: representação sem reprodução, Revista de Comunicação e Linguagens, Edições Cosmos, Lisboa, 1988.

As artes da cena, das quais, como Phelan estuda, as artes da performance e a compreensão sobre o acontecimento na presença, no encontro, na relação com o outro, se dá numa temporalidade da qual o registro e o tipo de documentação fazem parte; não são mais um adereço ou uma compaixão histórica. São parte do acontecimento, anunciando sua capacidade de perder-se em vãos da história.

É assim que retomamos o *Nachleben* de Warburg. A perda não é mais uma desvantagem ou uma preocupação. É um fato constituinte que pode tornarmo-nos curiosos sobre o acontecimento numa linha histórica muito mais ampla e difusa. Veremos até rizomática, como apresenta Tavares (2013).

Um dos documentos presentes na cena são suas imagens, a presença é uma das faces da imagem. Imagem também não poderia ser entendida como uma arte do depois, do não acontecimento. Ao contrário, com poder olhar dá ao acontecimento um olho que o testemunha. E a história dos documentos é uma história das testemunhas que, por sua vez, estão encharcadas de mitos, de psiques sobre o olhar, de redes de percepção.

Assim, estendendo as artes da cena em coesão com as artes do visualidade, como a imagem fotografada por exemplo, ou filmada, esta muito comum na dança, como desenvolver metodologias para ler esses rastros e tracejar seus percursos. Como podemos compreender as artes da presença como imagens moventes na história; tanto do acontecimento, como das suas alusões em elipses de gestos que se combinam.

Sendo a inscrição da dança a admissão de seus lutos, a imagem é a foto de sua morte – tema que vem interessando-me particularmente dedicada aos acervos, desde 2017. A morte é um *Nachleben* na condição de recontar o que foi vivido, e não de enterrar os fatos. Estamos em constante velório das nossas imagens, velando e olhando de novo o que insiste em ser dançado ou performado.

A inscrição, nesse caso, é viva. Como uma tatuagem no tempo que parece fixa, porque permanente na pele, mas sempre é perguntada: por que você fez isso? Por que essa *tattoo*? Qual acontecimento está conectado a ela? Uma poesia tatuada no tempo. Nossa impressão aqui, ao enunciar Lepecki, é ser possível estender a dança da presença

suas imagens como rastros da sua mitologia - esta concepção volta sempre porque foi uma das maneiras que Warburg encontrou, com o mito da serpente e outros tantos olhares para astronomia, para ícones tantos da história e repetidos, para traçar sua historiografia.

ESCAVAÇÃO DE IMAGENS

Em recente artigo, trouxe a curadoria dos Levantes de Didi-Huberman, realizada no SESC Pinheiros, cuja palestra¹¹ se deu em dezembro de 2017, “Imagens e sons como forma de luta”. E no livro da exposição (2017), Didi-Huberman fala de “como as imagens frequentemente apelam às nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação?” (HUBERMAN, 2017, p.18). Negri, na mesma publicação, diz que o “o levante foi substituído pela percepção de um esmagamento do desejo” (NEGRI, 2017, p. 40). E Mondzain fala que os levantes “devem aos ventos e às vagas, à respiração e à dança. Nada põe de pé os que não dançam, e no levante haverá alegria” (MONDZAIN, 2017, p. 50).

O levante como questão da curadoria tem a profundidade historiográfica warbuguiana de compreender qual gesto da história guarda tantas relações quanto as nossas memórias, nossos desejos, nossa percepção, nossos ventos e danças. Como um ato político é tão subjetivo quanto ética? Como um gesto de subelevantar-se é um *Pathosformel*, em nossa aqui hipótese?

De também teor curatorial e de pesquisa extensa, a publicação “Atlas do corpo e da imaginação” (2013), de Gonçalo Tavares, apresenta o que foi sua tese de doutoramento (2006), defendida na Faculdade de Motricidade Humana, em Lisboa (Portugal), cujas imagens são do Coletivo “Os Espacialistas”.

Segundo Alessandro Carvalho Sales, doutor em filosofia, em artigo chamado “A Noção de Ligação no Atlas do Corpo e da Imaginação, de Gonçalo M. Tavares”¹²: “em encruzilhadas de registro verbovisual, deparando-se ao mesmo tempo com fragmentos textuais, porções iconográficas, legendas poéticas e corredores de notas de rodapé –

11 A conferência encontra disponível em https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11440_LEVANTES+IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA. Acesso em: 23 jan. 2019.

12 SALES, Alessandro Carvalho. A Noção de Ligação no Atlas do Corpo e da Imaginação, de Gonçalo M. Tavares. In Anais do XV Congresso Internacional Abralic, UERJ - Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522253263.pdf. Acesso em: 30 jan. 2019.

labirinto de informações” (TAVARES, 2013, p. 7095), o Atlas é mais do que seu símbolo de carregar o mundo, mas de refazer suas infinitas trajetórias do que concerne o corpo e a imaginação.

A publicação traz:

compósitos de texto, imagens, legendas poéticas e notas de rodapé, os caminhos de visualização, de leitura, de pensamento proliferassem e se exponencializassem. Cada página é de antemão um pequeno caleidoscópio, espaço aberto de trabalho e de possibilidades (TAVARES, 2013, p. 7096).

O autor nos leva a perceber, imerso na arte da performance e da imagem como performance do acontecimento, como a “investigação é um processo, e que envolve uma metodologia pouco convencional, na qual o conhecimento não está dado de antemão” (TAVARES, 2013, p. 7097). E assim, sua historiografia ou sua natureza organizacional pode também não ser convencional e abrir possibilidades de conhecimento não dados anteriormente. Sua coletânea, por assim dizer rizomática, conduz aos tópicos inspiracionais e as imagens apresentadas, relações não necessariamente subservientes à performance, nem só conceituais ao texto escrito. Essa combinação turbinha a compreensão para relações impensadas.

Uma das interpretações possíveis é ver, nesta recusa de ligações fixas, um método, ou melhor: um ponto de partida para desenvolver a imaginação. Como defende Novalis, o papel do artista, do criador, é unir “sem cessar extremos opostos” e “quanto mais opostos melhor”. Unir sem cessar pressupõe unir coisas desunidas, desligadas, e quanto mais afastadas, quanto mais improvável a sua ligação, melhor. (TAVARES, 2013, p. 137).

Assim, levado a outro extremo sobre conexões também historiográficas mas sobretudo poéticas, Tavares radicaliza proposições de compreender os gestos da nossa memória, desejos e percepções. E mantém o exercício de estabelecer, ou mesmo, garantir uma fórmula de pathos. O tanto que exacerba tal limite é distinto que Warburg. Mas é uma inspiração familiar aos artistas com os quais seu corpo assim o leva a compreender a cena.

A cena é um pathos constante, e o desejo das artes da cena é mesmo não deixar escapar esse instante de presença. *Pathosformel* é um espaço de prática historiográfica com a qual esse desejo fica garantido. A imagem é, quase, uma garantia. Não em sentido fixo, estanque. Mas justamente no que a move ou é movido por ela.

Em algum extremo dessa hipótese, a imagem e seu *Pathosformel* é tão cênico quanto a dança, na presença. E ao deparar-se com essa metodologia – olhar para imagens e sua iconologia sob ponto de vista de Warburg – pode nos orientar para uma historiografia da dança e das artes da

cena distintas das imaginadas. Pois levam-nos mesmo as ausências, ao que ainda não foi olhado ou dito, ao que desapareceu, mas permanece, insiste. No corpo assim é. Ao que tudo pudemos formular, na imagem também. Um corpo *Pathosformel* devolve tanto à dança uma historiografia ao gosto e loucura de Warburg quanto a imagem um corpo de igual pulsão. Seria mesmo, para a dança, uma historiografia das ausências.

REFERÊNCIAS

CANTINHO, Maria João. **Aby Warburg e Walter Benjamin**: a legibilidade da memória. In: Hist. R., Goiânia, v. 21, n. 2, p. 24–38, maio/ago, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

LISSOVSKY, Mauricio. **A vida póstuma de Aby Warburg**: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. In: Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago, 2014.

TAVARES, Gonçalves. **Atlas do corpo e da imaginação**. Alfagidre, Editorial Caminho, 2013.

O *ETHOS* RELIGIOSO NA ANTIGUIDADE:
A ORIGEM RITUALÍSTICA DOS JOGOS DE TABULEIRO¹

José Antônio Loures Custódio²

Pepita de Souza Afiune³

Resumo: O artigo aborda a origem dos jogos de tabuleiro e a mudança de um caráter ritualístico para um objeto de entretenimento nos dias atuais. O texto apresenta e problematiza jogos de civilizações antigas, como por exemplo o *Jogo de Senat*, o *Jogo Real de Ur* e a *Mancala*. Analisando os três jogos citados, é intrínseco perceber que a sua origem está diretamente relacionada ao *ethos* religioso na antiguidade, representando a forma de o homem lidar com o desígnio divino. Para entender essa problemática, abordamos o mito como um dispositivo de interconexão entre o cotidiano e o sobrenatural.

Palavras-chave: Jogo de tabuleiro. Ritual. Mito. *Ethos* religioso.

1 Texto expandido de um tópico da dissertação intitulada “Oitavo Dia: A gamearte nos jogos tabuleiro”.

2 Doutorando em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Mestre em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás. Artista multimídia com produção em temáticas contemporâneas, como: redes sociais, cibercultura e videogames. Desde 2011 trabalha na linguagem da arte computacional, histórias em quadrinhos, web arte, fake arte e game arte. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Email: jloures-arte@hotmail.com

3 Doutoranda em História pela Universidade Federal de Goiás. Bolsista CAPES/FAPEG/Brasil. Mestra em Ciências Sociais e Humanidades pela Universidade Estadual de Goiás. Especialista em Tecnologias em Ensino a Distância pela Universidade Cidade de São Paulo. Graduada em História pela Universidade Estadual de Goiás e Pedagogia pela Universidade Cruzeiro do Sul. Email: pepita_af@hotmail.com

THE RELIGIOUS *ETHOS* IN ANTIQUITY:
THE RITUALISTIC ORIGIN OF BOARD GAMES

José Antônio Loures Custódio
Pepita de Souza Afiune

Abstract: The article discusses the origin of board games and the change from a ritualistic character to an object of present-day entertainment. The text presents and problematizes games of ancient civilizations, as for example the *Senat Game*, the *The Royal Game of Ur* and the *Mancala*. Analyzing the three games cited, it is intrinsic to realize that its origin is directly related to the religious ethos in antiquity, representing the way man deals with the divine design. To understand this problem, we approach myth as a device of interconnection between the daily and the supernatural.

Keywords: Board game. Ritual. Myth. Religious ethos.

INTRODUÇÃO

Quando pensamos em jogos, a primeira coisa que vem à mente é a indústria bilionária dos *games* digitais, essa que tornou-se a mídia de entretenimento mais lucrativa da história, até mesmo mais que o cinema, considerado a sétima arte. Entretanto, os jogos são uma atividade milenar e presentes no cotidiano, assim como nos mostra o historiador holandês Johan Huizinga (2012, p. 33):

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana”.

Acabamos por esquecer dos clássicos jogos de tabuleiro, aqueles jogados na sala de casa, com a família e amigos, ou mesmo o “jogo da velha”, usado como passatempo. A indústria de jogos de tabuleiro continua firme no mercado, conciliando jogos tradicionais e experimentais, e se depender da criatividade dos jogadores, será um passatempo que persistirá por muitos anos. Práticas como o *crowdfunding*⁴ estimulam o desenvolvimento de novos jogos, assim como a tecnologia de impressão 3D. Segue uma notícia sobre a aplicação de novas tecnologias nos jogos de tabuleiro:

Novas ferramentas alimentam a criação de jogos de tabuleiro, da ideia original à produção final. Sites de “crowdfunding”, nos quais usuários podem prometer dinheiro para financiar projetos, fornecem o capital básico. Máquinas como impressoras 3D podem criar rapidamente peças, dados e outros protótipos de componentes. E a Amazon, a gigante do varejo eletrônico, se encarrega de vendas e distribuição. Como resultado, as vendas de jogos de tabuleiro nas lojas de brinquedos e jogos dos EUA cresceram de 15% a 20% ao ano nos últimos três anos, de acordo com a “ICv2”, revista especializada do setor. A Amazon informa que as vendas de jogos de tabuleiro cresceram em dois dígitos entre 2012 e 2013. No Kickstarter, o maior site de “crowdfunding”, o montante arrecadado no ano passado para jogos de tabuleiro excedeu o arrecadado para videogames -US\$ 52,1 milhões ante US\$ 45,3 milhões. (WINGFIELD, 2014).

4 O Crowdfunding (ou financiamento pela multidão, em tradução literal) é uma modalidade de investimento onde várias pessoas podem investir pequenas quantias de dinheiro no seu negócio, geralmente via internet, a fim de dar vida à sua ideia. É o chamado financiamento colaborativo, algo que está revolucionando o lançamento de Startups mundo afora. (PERIARD, 2011).

É uma situação curiosa, o fato de uma mídia analógica, como o jogo de tabuleiro, ter recuperado a atenção do público graças às inovações da tecnologia digital. Mas quando refletimos sobre os jogos de tabuleiro na contemporaneidade, percebemos que é necessário retomar as suas origens históricas, pois o jogo foi e ainda é um elemento cotidiano da história humana.

A nossa hipótese é que as suas origens remontam a determinadas ritualísticas religiosas presentes no cotidiano de vários povos da antiguidade. Para desenvolvermos essa análise, aplicaremos metodologicamente *a priori*, uma breve revisão de literatura sobre a relação entre os jogos da antiguidade, misticismos e religiosidades, apresentando vários jogos, para apresentarmos as origens dos jogos de tabuleiro e a sua mudança do caráter ritualístico para objeto de entretenimento. Aplicaremos também uma discussão pautada em historiadores que se debruçaram sobre as origens mitológicas dos jogos de tabuleiro, procurando compreender a sua função como um *ethos* religioso, partindo das pesquisas do cientista da religião romeno Mircea Eliade.

Quando analisamos a religiosidade na antiguidade, estamos lidando com um campo que até o século XIX era tratado como pura ficção, o mito⁵. O mito funcionava como uma conduta da existência humana, sendo de acordo Eliade (1972), protagonizado por deuses ou entidades sobrenaturais, implicando em experiências religiosas. Eles revelam que a origem do homem é divina ou sobrenatural, desempenhando também o papel de salvaguarda de princípios morais e orientações de conduta para estas sociedades. Então aqui podemos entender o jogo de tabuleiro como um mecanismo de manifestação do mito como norteador das práticas humanas ao lidarem com aspectos sobrenaturais, como a morte e o que poderia ocorrer após.

5 “A palavra mito, em grego, *mythos*, quer dizer recito ou narrativa. Malgrado as múltiplas acepções e usos nas mais diversas culturas e países, este sentido original tem sido mantido. Assim, todo mito é uma narrativa, oral ou escrita, mas sempre narrativa. Como toda narrativa, o mito “conta” uma estória, descreve fatos e apresenta personagens em uma trama provida de sentido” (OLIVEIRA, 2005, p. 105).

ORIGENS & MISTICISMO DOS JOGOS DE TABULEIRO

Um dos ancestrais dos jogos de tabuleiro contemporâneos é o “Jogo real de Ur” (figura 1). Estima-se que era jogado por volta de 2.500 a.C. na cidade Suméria de Ur, atualmente Iraque.

Figura 1 – Peças e tabuleiro do “jogo real de Ur”



Fonte: BBC (2014). Disponível em: http://www.bbc.co.uk/schools/primaryhistory/worldhistory/royal_game_of_ur/

132

O jogo foi descoberto entre 1922 e 1934, durante as escavações lideradas pelo arqueólogo inglês Sir Leonard Woolley. Em meio a tumbas, Leonard encontrou joias, armas, e também vários tabuleiros, trabalhados em madeira e adornados com madrepérola e lápis-lazúli. Tal cuidado e esmero na construção do tabuleiro mostrava a importância do “jogo real de Ur”:

Os jogos eram uma companhia indispensável após a morte, já que se acreditava que fossem parte integrante do divertimento no outro mundo. Diante do tamanho da eternidade, era bom que os jogos fossem interessantes; de outro modo, o resultado seria um tédio infinito. (MONTE NETO, 2014).

O curador do Museu Britânico e especialista em escrita cuneiforme Irving Finkel, trabalhou na decifração das regras do jogo, sendo um trabalho complexo, realizado ao longo de sua vida. Em seu capítulo de livro *On the Rules for the Royal Game of Ur*, Finkel (2007) mostra que o jogo emergiu da obscuridade de um documento antigo, e que pode ser

entendido como um jogo de corrida ou apostas. Os jogadores passam por uma sequência de doze quadrados associados aos signos do zodíaco, por cada um dos quais uma lenda enigmática é citada. Estes doze quadrados representam as doze constelações do zodíaco, tendo também as suas referências em animais, como os nomes de aves para transmitir a ideia de corpos se movendo pelos céus. Os pesquisadores João Pedro Neto, Carlos Pereira dos Santos e Jorge Nuno Silva (2008, p. 33) acrescentam que o jogo também era utilizado como objeto divinatório. Irving Finkel e outros especialistas do Museu Britânico encontraram uma tabuinha que permitiu-se concluir que os jogos eram utilizados por essas atividades divinatórias. A arte divinatória era muito importante para os sumérios, utilizada como uma forma de se comunicar com os deuses, e para isso poderia ser usada além dos jogos, como a interpretação de sonhos e a observação de vísceras de animais.

Os objetos usados no tabuleiro nos dizem muito sobre a sua jogabilidade. Cada tabuleiro consiste em sete peças arredondadas para cada jogador, seis dados tetraédricos com marcações em dois vértices e 21 bolas brancas. Existem várias interpretações de como o jogo funcionava, sendo esse similar aos jogos de percurso, que consiste em chegar ao fim de um caminho, atravessando as casas do tabuleiro de acordo com o número obtido no lançamento de dados.

Os antigos egípcios também se interessavam por jogos de tabuleiro, um deles era o *Senat*, ou *Senet*, também conhecido como “*Jogo de passagem da alma para outro mundo*” (fig.2). Fragmentos e hieróglifos encontrados em escavações indicam que o “jogo de *Senat*” teria por volta de 5.500 anos.

Figura 2 - Jogo de *Senat*.



Fonte: Pipoca e nanquim (2012) Disponível em: <http://pipocaenanquim.com.br/games-2/uma-breve-historia-dos-jogos-de-tabuleiro-parte-1>

Na tumba do faraó Tutankâmon (1333 a 1323 a.C.) foram encontrados quatro tabuleiros, um deles constituído de ébano e marfim, com peças em ouro. O “jogo de *Senat*” tinha profunda ligação com a mitologia egípcia, sendo citado no “Livro dos Mortos”⁶ e outros textos religiosos. Quando havia apenas um jogador, entendia-se que ele enfrentava o seu próprio destino, representado pela imagem do deus dos mortos, Osíris. Se vitorioso, o jogador receberia a benção da vida eterna. Vencer o “jogo de *Senat*” significa triunfar sobre o mal e renascer com sucesso na vida após a morte.

O tabuleiro era formado por três colunas, possuindo cada 10 a 11 casas, chamadas pelos egípcios de *peru*. O objetivo do jogo era mover as peças através das casas, cada uma com suas respectivas marcações e significados. De acordo com a egiptóloga brasileira Margaret Marchiori Bakos:

Se um jogador chegasse a uma casa cujo símbolo significava beleza ou poder, era premiado. Não era desejado cair com as peças a quatro quadrados do final, pois aterrissar na “casa das águas”, ou na “casa do azar”, significava se “afogar” e talvez voltar para o começo. O quadrado anterior era chamado de “bom” ou de “casa boa”. Os quadrados subsequentes tinham os numerais três e dois respectivamente, referindo-se ao número de casas até o final. (BAKOS, 2014, p.168).

6 O “Livro dos Mortos” faz parte da categoria de textos pertencente à Literatura Funerária. Estes textos, cujo uso é conhecido apenas entre os egípcios antigos, eram de uso exclusivo do morto e serviam para auxiliá-lo na sua passagem para o outro mundo, com o que o mesmo podia tornar-se um espírito glorificado ao final de sua jornada. As fórmulas e encantamentos necessários para ultrapassar as dificuldades dessa viagem encontravam-se inscritos nas paredes das câmaras funerárias, nos caixões, nas bandagens e nos papiros colocados junto à múmia. Assim o morto teria fácil acesso a estes e poderia utilizá-los no momento adequado. (BRANCAGLION, 2004, p.48-49 apud BIELESCH, 2010, p.2005).

O “jogo de *Senet*” assim como o “jogo real de Ur”, sofre com a falta de informações claras sobre a sua mecânica e regras usadas no antigo Egito. Atualmente existem diversos modos de jogo, inclusive, versões digitais, em que partidas são disputadas online (fig.3), mas ambas as plataformas são interpretações de elementos sobreviventes do “jogo de *Senet*”.

Figura 3 – Versão digital do *Senet*



Fonte: Board Game Arena (s/d.). Disponível em: <http://pt.boardgamearena.com/#!gamepanel?game=senet>

O *Senet* era utilizado como entretenimento pelos antigos egípcios, assim como podemos perceber em várias cenas apresentadas em papiros. Apesar de ter um fim de entretenimento, apresentava um profundo significado religioso por representar a alma em sua árdua trajetória no mundo dos mortos. Segundo o arqueólogo norte-americano Peter Piccione (1980, p. 58) o jogo indica que os antigos egípcios acreditavam que eles poderiam influenciar a sua pós-vida. Até o final da décima oitava dinastia em 1293 a.C., o *Senet* foi transformado em uma simulação das viagens ao submundo. Isso porque os jogos foram encontrados em tumbas e inscrições mostram que o jogo poderia em alguns momentos ser jogado por apenas uma pessoa. Então o autor acredita em duas simultâneas formas de uso do jogo *Senet*: por duas pessoas, em forma de entretenimento, e por uma pessoa, em um ritual divinatório da vida após a morte.

Outro exemplo de jogo de tabuleiro milenar, é a *Mancala* (fig.4), não especificamente um jogo em si, mas um gênero, conhecido como semear e colher.

Originário da África do Sul, estima-se que teria surgido por volta de 2.000 a.C. Outros pesquisadores supõem uma origem ainda mais antiga, cerca de 7.000 a.C. As peças são sementes ou pedras e o tabuleiro pode ser qualquer suporte com buracos côncavos. Até mesmo buracos no chão tornam-se suporte para uma partida, em que a posição social e econômica determina o material das peças:

Podem ser muito simples, escavados na terra ou areia; podem ser de madeira toscamente esculpida; mas podem ser verdadeiros trabalhos de escultura e ourivesaria. Alguns potentados encomendavam os tabuleiros aos melhores artesões da região. A madeira mais rara e perfumada era escolhida e trabalhada durante vários meses até que o tabuleiro ficasse digno dos aristocratas. Os marajás da Índia, chegavam a jogar os Mancalas utilizando rubis e safiras em lugar de sementes. (OS MELHORES JOGOS DO MUNDO, 1978, p.124).

Figura 4 - Tabuleiro de Mancala.



Fonte: Wikimedia (2017). Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum_22.213_Mancala_Game_Board.jpg

Na *Mancala* não existe o fator sorte, toda a sua jogabilidade depende exclusivamente do raciocínio dos jogadores. No início de uma partida, cada jogador recebe um determinado número de peças, em que são “semeadas”, tanto nas suas próprias casas, quanto nas adversárias. Os jogadores são obrigados a “colher” as peças, o jogo alterna entre o sentido horário, e anti-horário, e termina quando houver poucas sementes no tabuleiro, ou quando resta apenas uma semente de cada lado. O vencedor será aquele que obtiver o maior número de sementes. Essa é uma forma de se jogar a *Mancala*, já que existem centenas de variações do jogo, atualmente voltadas para o passatempo, outras como ritual. Na Costa do Marfim, o povo Alladians ainda relaciona a *Mancala* aos rituais místicos:

O hábito de jogar awelê, jogo da família Mancala, é restrito apenas à luz do sol, ou seja, só pode ser jogado durante o dia. À noite, os Alladians deixam os tabuleiros nas portas das suas casas para os deuses poderem jogar. E ninguém se atreve a tocar nos tabuleiros, temendo o castigo divino. (OS MELHORES JOGOS DO MUNDO, 1978, p.125).

No Suriname, região norte da América do Sul, uma das variações da *Mancala* é conhecida como *Awari*. Jogado às vésperas de um enterro, como meio de distrair o morto, após o enterro, é comum se desfazer do tabuleiro. O *Oware*, como é conhecido em Gana, se

encontra disponível para partidas *online*, principalmente via aplicativos (figura 5) para dispositivos móveis, como tablets e celulares.

Figura 5 – Versão digital do Oware na plataforma Google Play.



Fonte: Google Play (2012). Disponível em: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.boes.oware>

A *Mancala* também encontrou o seu espaço no ensino, devido ao seu caráter lógico e divertido. Rinaldo Pereira defendeu a utilização dos jogos de *Mancala* como recurso metodológico de ensino em matemática, junto a bagagem cultural vinda desse jogo. Segue um trecho da dissertação de mestrado de Rinaldo Pereira, em que o autor narra o começo de sua pesquisa:

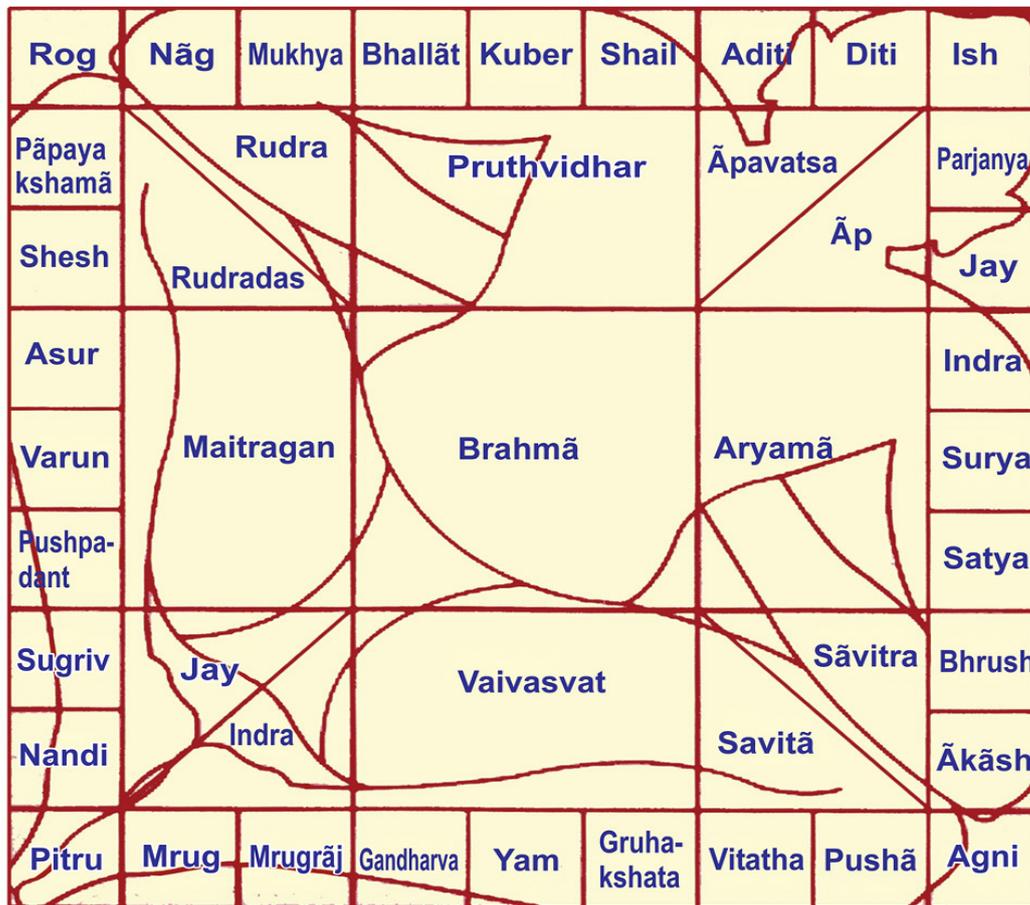
Os alunos aprenderam a praticar o jogo em tabuleiros improvisados em caixa de ovos e sementes de feijão como peças. Gostaram da atividade, e a interação com a cultura africana nas aulas de matemática no primeiro ano do jogo na escola se deu apenas por intermédio de uma árvore africana chamada baobá, pois é com os grãos dessa árvore que se pratica o jogo em muitas partes da África. No entanto, fui percebendo com a prática do jogo seu potencial pedagógico. No campo da motivação, o jogo teve papel fundamental, as minhas aulas de matemática, até então chatas, passaram a ser mais interessantes e conseqüentemente melhorou consideravelmente o meu relacionamento com os alunos. No campo da matemática, os movimentos do jogo apresentavam uma matemática ali implícita que era sistematizada pela escola. No campo do ensino de história e cultura afro-brasileira, os movimentos do jogo apresentavam também aspectos culturais e filosóficos da cultura africana, até então por mim pouco conhecido. Porém, senti-me motivado para investigar melhor o potencial pedagógico do jogo, tendo em vista a possibilidade de trabalhar de fato a matemática por intermédio do jogo e ainda interagir com o projeto institucional na implantação da Lei 10.639/03 nesse campo do conhecimento. (PEREIRA, 2011, p.21)

A origem de muitos jogos de tabuleiro possui também relação com os padrões usados na construção de antigos templos e cidades. O estudioso Nigel Pennick denomina esses sistemas de *layout*. No hinduísmo esse *layout* tem como base o *Paramasayiaka*, um quadrado formado por 81 quadrados menores. Cada área do quadrado corresponde a uma divindade específica, com a função de proteger lugares e direções. A importância de *Paramasayiaka* é tão grande, que a posição de imagens dentro de templos, aldeias

e casas são determinadas pelo posicionamento dos deuses presentes nesse *layout*. No centro do quadrado maior encontra-se o Quadrado de Brahma, o deus criador que domina nove quadrados menores. De acordo Pennick (1992, p. 150): “Esse quadrado formado de nove outros quadrados menores é considerado a quintessência da existência, o núcleo centro através do qual todo espaço e tempo podem ser alcançados”.

Coloca-se a grade *Paramasayika* sobre *Purusha* (fig.6), mítico gigante primordial, a área correspondente à área do umbigo, local conhecido nas artes marciais japonesas como *hara*, centro em que flui a energia corporal.

Figura 6 – Grade *Paramasayika* sobre *Purusha*.



Fonte: BAPS Swaminarayan Sanstha (2019). Disponível em: <http://londonmandir.baps.org/the-mandir/mandir-architecture-history/>

Nas cidades hindus que foram construídas tendo como base esse *layout*, o Quadrado de Brahma situa-se no complexo central do templo. Pennick aponta a relação entre a *Paramasayika* e outras grades ao redor do mundo:

Toda grade de 81 quadrados é idêntica ao tabuleiro do jogo de *Tablut*, originário do norte da Europa, assim como do jogo de *Saturankam*, de Sri Lanka. Em ambos os jogos o lugar de maior importância é o quadrado central. (PENNICK, 1992, p. 150).

As feiras europeias também seguiam essa formatação, onde o ponto central recebia destaque, era lá que a cerimônia de fundação acontecia. A *Vashtuvidya*, técnica indiana de harmonização com a Terra, mantém os ritos dessa cerimônia:

Um buraco aberto no centro do local representa o umbigo de Purusha [...] Seus membros são simbolizados pelas quatro linhas que partem do umbigo para os quatro pontos cardeais. Quando o buraco atinge o tamanho correto, no lugar certo e no momento apropriado, realiza-se a cerimônia de fundação. (PENNICK, 1992, p.151).

O conhecido “jogo da velha” é herdeiro da grade de nove quadrados. O *layout* de nove quadrados foi utilizado tanto na Europa quanto na Índia, nas divisões de terra. Mas, esse padrão possui uma origem muito mais antiga.

Na China feudal, os nove quadrados representavam oito famílias de camponeses que cultivavam a terra em volta de um quadrado central, que significava o poço comunitário. Essa divisão era chamada de “campo do poço”, e adequava-se aos espaços reais de cada área. O padrão chinês de nove aposentos também segue o formato de nove quadrados, seu nome era *Ming-Tang*, Salão da Luz ou Salão da Lua, que simbolizava os ciclos do ano. A grade de nove quadrados é encontrada no centro dos diagramas sagrados do Tibete. Na Escócia o padrão de nove quadrados era usado no Festival de Beltane. Os povos nórdicos também faziam uso desse *layout*, como aponta Pennick:

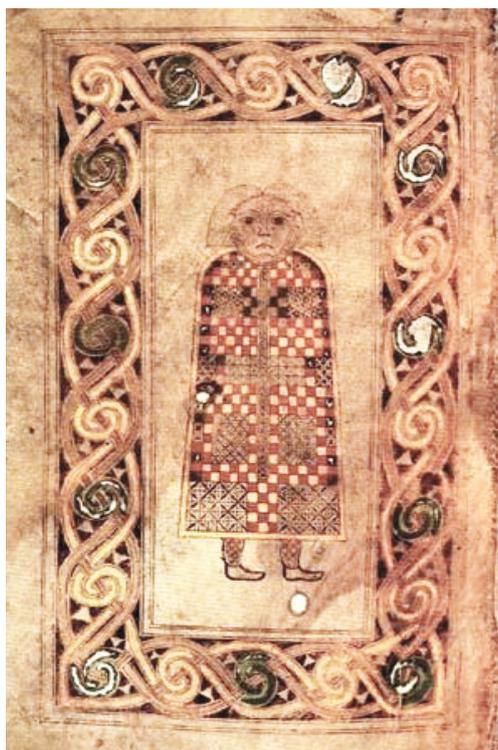
Nas terras nórdicas, o xamanismo fazia imenso uso da grade de nove quadrados e de seus derivados. A [...] plataforma da vidente, sobre a qual se sentava a xamã feminina ou *vólva* para conseguir as visões proféticas, era considerada o centro do mundo. Era quadrada, feita de madeira e dividida em nove quadrados menores, e no seu centro ficava a vidente voltada para o Norte. (PENNICK, 1992, p.152).

Johan Huizinga nos traz outro exemplo dos povos germânicos, em que a origem dos jogos de tabuleiro está ligada à rica mitologia nórdica:

Também a mitologia germânica faz referência a um jogo jogado pelos deuses em seu tabuleiro: quando o mundo foi ordenado, os deuses reuniram-se para jogar os dados, e quando ele renascer de novo após sua destruição, os Ases rejuvenescidos voltarão a encontrar os tabuleiros de jogo em ouro que originalmente possuíam. (HUIZINGA, 2012, p.65).

A tradicional grade quadriculada encontra suas raízes nos oráculos e videntes da antiguidade. Certos humanos são abençoados pelos deuses com o poder divinatório, como uma ponte entre o mundano e divino. Os xamãs por exemplo, são irmãos espirituais dos oráculos, pois utilizam os mesmos caminhos para se alcançar uma experiência visionária. De acordo Pennick (1992, p. 23): “todo tipo de adivinhação tem como base a crença implícita de que poderes transcendentais controlam tudo o que é importante, e que nada acontece por acaso”.

Figura 7 – São Mateus no Livro de Darrow.



Fonte: *StudyBlue* (2011). Disponível em: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/econ-1010f-study-guide-2011-12-ck/deck/9732274>

O símbolo que representava esses adivinhos divinos, como denomina Pennick, era a grade quadriculada, que pode ser encontrada em representações de deuses e santos. Os deuses antigos da Mesopotâmia, Ásia central e Europa descendem do xamanismo primitivo, ambos associados à grade, demonstrando seu poder ao persistir ao tempo. Uma escultura

do deus celta Cernunnos, situada no santuário de Roquepertuse, na França, possui a grade. Vários santos representados no Livro de Durrow⁷ (fig.7) apresentam a mesma grade quadriculada.

Outro elemento presente em vários jogos de tabuleiro é o dado⁸, uma forma de desafiar o destino e a sorte. O homem já utilizou vários objetos, que lançados revelariam algum presságio, como conchas, ossos e galhos. Qualquer objeto servia como oráculo.

Segundo uma lenda grega, os dados teriam sido inventados pelo herói Palamede, para distrair suas tropas durante o sítio de Tróia. Também na Odisseia de Homero – uma das maiores obras literárias da Grécia Antiga – há uma passagem em que os pretendentes ao casamento com a rainha Penélope jogam dados sobre peles de boi, em frente ao palácio real de Ítaca. (OS MELHORES JOGOS DO MUNDO, 1978, p. 5).

Nota-se que o interesse em lançar dados é milenar, porém a sua origem é incerta. Os egípcios, hindus, astecas, esquimós, e povos de diversos pontos do planeta que jogavam dados, determinavam suas marcações e formatos. No Oriente, acredita-se que os dados surgiram como objeto usado em rituais mágicos e práticas divinatórias. O *Rig Veda*⁹, faz referência aos malefícios do vício em jogar-se dados.

Assim, percebemos que os dados se faziam presentes na antiguidade a partir do *ethos* religioso, sendo utilizados como um meio de comunicação com os deuses. A etimologia da palavra “dado” é incerta. É associado ao verbo “dar”, em oposição ao adquirir, podendo representar o que o divino pode oferecer ao ser humano, marcando a sua influência no seu destino.

Na Índia, segundo o pesquisador francês Jean-Marie Lhôte, parece haver relação entre o radical *div*, “jogar dados”, *deva*, “deus” e *daiva*, um misterioso agente cósmico que governa os destinos. O caráter mágico dos dados também pode ser encontrado na África, onde certos povos os chamam de “a palavra” (LUDOMANIA, 2019).

7 “O Livro de Durrow” de acordo Eliézer Mikosz: Os monges irlandeses do século 7, inspirados nos motivos celtas e também no movimento do oceano, criaram páginas ornamentadas com motivos em espirais no livro de *Durrow*. A finalidade dessas páginas ornamentais era de favorecer a meditação e a preparação para o evangelho que se seguiria. (PURCE, 2006, p. 85 apud MIKOSZ, 2009, p.194).

8 Os dados contemporâneos mais utilizados são feitos de plástico, em formato cúbico, com seis faces, numeradas de um a seis. Tal dado é padronizado, e a soma dos números dos lados opostos é sempre sete. O dado pode ser jogado individualmente, mas quando unido ao tabuleiro, acaba por gerar inúmeras variáveis, inserindo no jogo uma dose de aleatoriedade.

9 Os Vedas (que em sânscrito significa “conhecimento”) são os mais antigos escritos da Índia, básicos para o Brahmanismo e posteriormente, séculos depois, para o Hinduísmo. Foi em torno dos Vedas que se formou a primitiva literatura religiosa e filosófica da Índia. (LOPES, 2012, p. 21-22).

Outra vez surge a figura do arqueólogo inglês Sir Leonard Woolley, pois os dados mais antigos já encontrados, foram descobertos por ele numa escavação em 1920, nas tumbas reais de Ur. Com formato piramidal, eram utilizados no jogo Real de Ur, este citado anteriormente. Em Akhor, na tumba do faraó Tutankâmon, também foram encontrados dados em formato de hastes, com quatro faces marcadas, que simbolizam os números de um a quatro, provavelmente utilizados no jogo de *Senat*. Na Roma antiga, existia um dado bastante popular entre os soldados, com 14 faces e feito de chumbo.

Para esse homem da antiguidade alcunhado por Eliade (1972) como *homo religiosus*, toda a sua realidade estava sustentada pelos mitos, símbolos e ritualidades, cuja liderança estava nas entidades superiores. Para Eliade, os símbolos sagrados aparecem nos rituais e nos mitos, representando a forma de o homem ver o mundo, representam o *ethos* de um povo, significando determinados aspectos para cada sociedade, como as abstrações de suas experiências, ideias, crenças, atitudes. Quando falamos em *ethos*, referimo-nos, a partir de Geertz (2008, p. 93) a uma conjuntura de aspectos morais e estéticos de um determinado grupo ou uma determinada cultura.

Então podemos conjecturar que o *homo religiosus* de Eliade (1972) e o *homo ludens* de Johan Huizinga (2012) se fundem quando o homem apresenta a característica de ser religioso por natureza, estabelecendo uma religião com os mortos ou com entidades através de ritos. Estes ritos irão criar uma figuração mágica para os jogos, pois eles serão representativos de mitologias e cosmogonias. Pelo fato de os jogos expressarem o modo de vida e de pensamento humano, possui recursos como os movimentos, traços, cores, palavras e determinados gestos que prefiguram funções específicas (SPERBER, 2013, p. 01). Assim, estes jogos derivados de antigas cerimônias sagradas, ou práticas ritualísticas e divinatórias pertenciam à esfera do sagrado, passando por um progressivo deslocamento para a esfera profana. “O elemento mágico existente no jogo, no ritual, e no mito estabelecem uma relação nova com a natureza, com os resíduos do mundo a serem ressignificados a partir de outras funções” (*ibidem*, p.04).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Independentemente do continente, ou período histórico, os elementos que compõem o jogo de tabuleiro estão ali presentes, como fragmentos de culturas esquecidas, ritos abandonados, e agora transformados em mero passatempo. Como bem conclui Johan Huizinga (2012, p. 177): “Na história, na arte e na literatura, tudo aquilo que vemos sob a forma de um belo e nobre jogo começou por ser um jogo sagrado”.

Os jogos de tabuleiro da antiguidade foram reinterpretados, reimaginados, e principalmente eternizados. Vários deles foram adotados pelo digital, com versões *online*, que podem ser jogadas entre pessoas dos mais variados locais e culturas.

Os jogos de tabuleiro em sua origem faziam parte do *ethos* religioso como uma forma de orientação do destino humano frente ao desconhecido, a vontade dos deuses. Mas, também podia estar presente nos momentos de entretenimento, por isso procuramos mostrar que ambas as faces se interconectam. Então, de acordo foi apresentado no texto, houve a intersecção entre jogos e religião, por isso, defendemos a fusão entre o *homo religiosus* de Eliade (1972) com o *homo ludens* de Johan Huizinga (2012).

Concluimos aqui esse brevíssimo panorama da história dos jogos de tabuleiro na antiguidade. O objetivo foi demonstrar as origens divinas e mundanas do jogo de tabuleiro, e assim entender que os jogos antigos não eram apenas percebidos como diversão, mas como uma peça cultural, que avançou as casas da história.

REFERÊNCIAS

ABRIL, Editora. **Os melhores jogos do mundo**. São Paulo: Abril, 1978.

BAKOS, Margaret. O lazer no Egito antigo. In: BAKOS, Margaret. **Fatos e mitos no antigo Egito**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

BIELESCH, Simone. **Em busca de auxílio para o renascimento: estátuas funerárias de osíris e ptah-sokar-osíris**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. 144 p.

FINKEL, Irving L. On the rules for the Royal Game of Ur. In: FINKEL, Irving L. (org.) **Ancient Board Games in Perspective: Papers from the 1990 British Museum colloquium with additional contributions**. London: British Museum Press, 2007. p. 16 – 32.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1ª ed. 13ª reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323 p.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LANDIM, Wikerson. **O tamanho da indústria dos vídeo games [infográfico]**. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/infografico/9708-o-tamanho-da-industria-dos-video-games-infografico-.htm>>. Acesso em: 09 dez. 2014.

LOPES, Ricardo. **A contemplação estética como ideal do nirvana búdico**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual Paulista. São Paulo: UNESP, 2012.

LUDOMANIA. **Os dados**: um dos elementos básicos dos jogos de mesa, 2019. Disponível em: <http://ludomania.com.br/Tradicionais/dados.html>. Acesso em: jan. 2019.

MIKOSZ, José. **A Arte Visionária e a Ayahuasca**: Representações visuais de espirais e vórtices inspiradas nos estados não ordinários de consciência (ÊNOC). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2009.

MONTE NETO, Luiz. **O Jogo Real de Ur**. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/cotidiano/jogo-real-ur-439685.shtml>>. Acesso em: 22 dez. 2014.

NETO, João Pedro; SANTOS, Carlos Pereira dos; SILVA, Jorge Nuno. **Babilônia – Ur**. Revisão Edimpresa Impressão e acabamento Norprint. 2008. Disponível em: http://jnsilva.ludicum.org/hm2008_9/3babilonia.pdf. Acesso em: 20 jan. 2019.

OLIVEIRA, Márcio de. O uso da noção de mito em Sociologia: analisando os discursos sobre Brasília. In: **Revista de Ciências Sociais**. V. 36. N. 1/2. Universidade Federal do Ceará, 2005. P. 105 – 116. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/index.php/revcienso/article/viewFile/565/547>. Acesso em: 02 abr. 2018.

PENNICK, Nigel. **Jogos dos Deuses**: A origem dos jogos de tabuleiro segundo a magia e a arte divinatória. São Paulo: Editora Mercuryo, 1992.

PEREIRA, Rinaldo. **O jogo africano Mancala e o ensino de Matemática em face da Lei 10.639/03**. Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza – CE, 2011.

PERIARD, Gustavo. Crowdfunding, o que é e como funciona. **Sobre Administração**, 2011. Disponível em: <http://www.sobreadministracao.com/crowdfunding-o-que-e-e-como-funciona/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

PICCIONE, Peter A. In search of meaning of Senet. **Archaeology**. University of Waterloo. July/August, 1980. p. 55 – 58. Disponível em: <http://healthy.uwaterloo.ca/museum/Archives/Piccione/index.html>. Acesso em 20 jan. 2019.

SPERBER, Suzi Frankl. Jogo, mito, rito e representação. In: **Anais Abralic Internacional**. Campina Grande: Realize, 2013. v. 1. p. 1-7. https://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_113_c60362e6f1fd8778c96da51c8044070a.pdf. Acesso: em 10 abr. 2019.

WINGFIELD, Nick. **Impressão 3D e financiamento coletivo renovam jogos de tabuleiro**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/tec/2014/05/1460380-impressao-3d-e-financiamento-coletivo-renovam-jogos-de-tabuleiro.shtml>. Acesso em: 09 dez. 2014.

Recebido em: 22/01/2019
Aceito em: 07/04/2019

CONVERSA COM CURADORES: Ana Avelar (UnB)¹

A entrevista foi motivada pelo interesse de alguns integrantes do Grupo de Pesquisa Interinstitucional Design & Cultura, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE-UTFPR) e ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDesign-UFPR), de aproximação com os agentes sociais que constituem o que pode ser caracterizado como campo da arte - e nesse caso, da arte contemporânea -, e suas articulações com o design.

As *Conversas com curadores* são encontros abertos em que são conduzidas entrevistas sobre os processos de trabalho e pesquisa dedicados à montagem, organização e conceituação de exposições; dito de outra forma, com a aproximação de uma área recente denominada “Estudos Curatoriais”. A temática, nos encontros iniciais - como foi o caso dessa entrevista - se concentra no trabalho do/da curador(a)/pesquisador(a), especialmente, nos procedimentos de seleção e pesquisa de artistas, nas relações que envolvem os trabalhos de/com arte e a relação entre artistas e curador(es), instituições e crítica.

Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes é professora adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB), onde realiza, em parceria com o Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo (USP), mapeamento das perspectivas teóricas que sustentam a formação de pesquisadores(as) e críticos(as) vinculados às artes visuais brasileiras. É doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo (2012), Mestre em Literatura

1 A entrevista foi realizada por Yasmin Fabris e Ana Paula França Carneiro da Silva; todas vinculadas ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDesign-UFPR). No formato de rodas de conversa, estavam presentes estudantes de pós-graduação e pesquisadores(as) convidados(as). Essa entrevista faz parte das atividades realizadas no ano de 2017, como um desdobramento das disciplinas Design de Exposições: teorias e práticas e Design e Arte Contemporânea, ambas ofertadas em 2016, para os/as estudantes do PPGTE-UTFPR e PPGDesign-UFPR.

Brasileira e Bacharel em Letras Português pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade (2007). Realizou seu pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP (2015).

Ana Avelar exerce a atividade de curadora e crítica de arte independente, tendo realizado exposições em São Paulo e em Brasília. No ano de 2018, atuou como curadora da Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (CAL-UnB)², nas exposições Geografia da Imagem, Camadas: narratividades visuais da violência e Brasília Extemporânea. Em 2017, fez curadoria da mostra Monumentos Temporários, de Fyodor Pavlov Andreevich e, em 2016, de Inventário: Arte Outra, de Gustavo von Ha, no MAC USP. Foi uma das curadoras finalistas da 6ª edição do Prêmio Marcantonio Vilaça em 2017 e, em 2018, foi selecionada para o Intercâmbio de Curadores do Projeto Latitude promovido pela ABACT e pelo Getty Research Institute.

A curadora nos concedeu essa entrevista em 2017, em uma das ocasiões que cooperou com as atividades de pesquisa na UFPR. Ana Avelar tem, generosamente, proporcionado reflexões sobre os modos de trabalho entre academia e mercado, criando caminhos, também, para que possamos pensar a relação entre o design e a arte contemporânea. Na entrevista a seguir, ela nos conta sobre sua trajetória de trabalho e narra sobre atuações curatoriais recentes. Tivemos como recorte temático a sua atuação como curadora da Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (CAL-UnB), que se desdobrou em um projeto de revitalização da instituição.

ENTREVISTADORES: Ana, para começar, você pode nos contar um pouco sobre sua trajetória na academia?

ANA AVELAR: Fiz Letras na USP com a intenção de trabalhar com crítica de arte. Havia feito um ano de Jornalismo antes, na PUC-PR. Isso me preparou para um emprego na Folha de S. Paulo, onde fui cobrir férias na redação da Ilustrada escrevendo justamente

² A Casa da Cultura da América Latina (CAL-UnB), foi criada em 1987 e está vinculada à Diretoria de Difusão Cultural do Decanato de Extensão da Universidade de Brasília (UnB). Junto com a Casa Oscar Niemeyer a CAL-UnB forma um conjunto de aparelhos culturais que a UnB mantém para a difusão de pesquisa e acervos, atividades culturais e eventos que tomam por tema a cultura ibero e latino-americana, caribenha e africana.

sobre artes visuais. Ainda no ensino médio, fiz todos os cursos disponíveis de História da Arte em Curitiba. O que aparecia, eu fazia. Durante a graduação, a experiência na Folha foi excelente para me profissionalizar na escrita sobre arte, enquanto fazia disciplinas em outros Departamentos. No Doutorado, me transferi definitivamente para o curso de Artes Plásticas e, ao mesmo tempo, trabalhei no Centro Universitário Maria Antônia, um centro de arte contemporânea da USP que tinha um projeto incrível de mostrar artistas jovens e consagrados juntos. Fiz curadoria, coordenei o grupo de mediação e aprendi muito. Nessa época, já escrevia para mostras individuais de artistas de São Paulo. Finalmente, a entrada na UnB como professora e depois como curadora me permitiu dar voos mais altos. Na CAL fiz coletivas e individuais, desenvolvendo um projeto semelhante ao do Maria Antônia. Hoje estou na Casa Niemeyer.

E: Você tem realizado curadoria de uma série de exposições em São Paulo e em Brasília, como “Inventário: Arte Outra”, do Gustavo Von Ha no MAC USP em 2016, e “Camadas: narratividades visuais da violência”, do Coletivo Lâmina na Casa da América Latina em 2018. Foi curadora finalista do Prêmio Marco Antônio Vilaça, é membro do comitê de indicação do Prêmio PIPA e do Programa Rumos Itaú Cultural. Ano passado foi selecionada, dentre 20 propostas, para o Intercâmbio de Curadores do Projeto Latitude promovido pela ABACT e pelo *Getty Research Institute*. Como se deu essa passagem de acadêmica para curadora de arte contemporânea?

AA: Meu trabalho como curadora é um trabalho recente. Eu comecei a fazer curadoria por volta de 2008. Era muito mais acadêmica do que curadora. Então, não tenho a experiência que o Paulo [Freitas] tem, por exemplo, a minha trajetória é ao contrário. Eu era pesquisadora de gabinete e acabei fazendo curadoria. Acabei gostando. Curar arte contemporânea, principalmente artistas mais jovens, para mim foi muito importante para tensionar o que eu acreditava em termos de História da Arte. A minha formação, que foi uma formação não tanto tradicional, mas conservadora mesmo na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP [Universidade de São Paulo]. Na ECA eu pude ter um olhar mais amplo. Então, fazer esse trabalho de curadoria, na verdade, veio arejar muitas

das minhas concepções e, hoje em dia, é a curadoria que me faz querer estudar outras coisas e me faz repensar mesmo o que eu achava que já estava decantado em termos de uma formação em História da Arte, principalmente brasileira, que é a minha especialidade. Eu comecei a fazer curadoria porque fazia crítica de arte. Vivia no gabinete, fazia aquela coisa bem acadêmica mesmo, e, ao mesmo tempo, fazia crítica de arte no paralelo. Passei a fazer curadoria porque fazia crítica de Arte, conhecia os artistas, eles falavam: “você não quer organizar minha mostra?” e as coisas aconteciam assim.

E: Como podemos (re)pensar a história da arte a partir das exposições?

AA: Acho que tem exposições que propõem uma leitura inusitada do trabalho de determinado artista ou de um conjunto de trabalhos. Uma nova leitura por exemplo - a gente propunha muito isso no centro Maria Antônia onde trabalhava -, você faz uma exposição do Goeldi uma vez, mas você não pode fazer a mesma exposição do Goeldi sempre, a leitura tem que ser uma leitura de outro viés, descoberta de outros trabalhos, uma tese que venha desestabilizar o que já se conhece sobre o artista, então, essa é uma perspectiva. Tem outras mostras, num segundo sentido, que são mais radicais, elas não buscam só desestabilizar a historiografia ou a fortuna crítica de um artista, mas procuram tensionar todo um grupo de situações da história da arte já institucionalizada. E elas fazem isso justamente por meio de uma historiografia que é inovadora, da escolha de um teor de trabalhos nesse sentido, da relação entre os trabalhos.

E: Depois que você curou a exposição do Fyodor, Monumentos Temporários no MAC-USP [Museu de Arte Contemporânea] começou a atuar também na Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília [CAL-UNB]. Conta um pouco sobre esse espaço que está fora do eixo Rio-São Paulo.

AA: Ninguém havia ouvido falar na CAL. Eu me perguntava: como é possível uma instituição tão apagada? A Casa de Cultura da América Latina tem coleções etnográficas maravilhosas, acho que quase três mil objetos que foram recebidos. Além disso, tem uma

especificidade maravilhosa: ela é no centro da cidade! Não sei quem já esteve em Brasília - pensando em termos de plano piloto -, eu só fui pra lá pra prestar concurso, nunca tinha estado lá. É uma cidade sem centro! Como é possível? E é lá, nesse quase-meio-centro onde a vida acontece! A vida não acontece no eixo monumental. E um centro abandonado pelo poder público com muitas questões sociais complexas. Então, a partir das seis horas da tarde, na sexta-feira, ele é esvaziado e só volta a ter vida às seis da manhã da segunda-feira. E esse também é um lugar que fica muito escondido. Não sei se vocês já notaram, Brasília quando a gente vê principalmente aquelas fotos que são muito importantes, porque é isso que a gente tem no nosso imaginário, as filmagens da [rede] Globo ou as fotos de jornal. O eixo monumental fica num terreno mais alto, e os edifícios, que eles chamam de edifícios de serviço, ficam num terreno mais baixo. Então você só vê quando você passa por lá de carro. E as vias de acesso são essas vias de serviço. Um desses lugares que a CAL ocupa, é uma via de serviços, um beco. Eu gosto de falar que é um beco, são becos onde tem *graffiti*, enfim, onde a vida acontece mesmo. É o camelô, só nesses lugares há camelos! O que estou chamando de centro é realmente um lugar maravilhoso, porque é onde as coisas vibram, como vibram nas cidades-satélite.

E: Como se deu sua entrada na CAL-UNB?

AA: Eu fui chamada para trabalhar lá pelo diretor, o Prof. Alex Calheiros. O diretor veio da filosofia da USP, estudou cinema, então não é exatamente de arte contemporânea, mas é alguém que gosta e coleciona. Queria reativar a CAL como de fato um lugar de grande expressão para cidade. Então, ele começou a pensar num projeto para que a CAL voltasse a ter uma atividade nesse lugar, que é esse centro, que as pessoas frequentassem, pudessem ver uma exposição ou assistir uma palestra.

E: E como foi a exposição inaugural desta nova fase da instituição? Nossa pergunta vai de encontro com as decisões curatoriais que você tomou para demarcar a “mudança conceitual” da CAL.

AA: Eu entrei na CAL nessa nova gestão. Neste ano, o primeiro problema que o diretor me apresentou foi que ele queria que eu fizesse uma exposição para dar visibilidade para a CAL, para fazer com que a informação chegasse ao público de que a gente ia ter uma Casa renovada. Uma das questões que ele tinha me colocado é que gostaria que a exposição fosse a partir do acervo. Mas o acervo - [o] etnográfico é maravilhoso - embora o de arte contemporânea seja tímido. Então, eu pedi para chamar artistas contemporâneos para trabalhar lá dentro e apresentar os acervos para eles. Se eles quisessem, eles poderiam incluir o acervo nos trabalhos deles. Muito bem, então aí a gente começou a conversar!

E: Quais questões guiaram o seu processo de trabalho ao estruturar essa exposição inicial?

AA: Como realizar uma mostra nesse centro de cidade que não deveria visar apenas o público de arte contemporânea? A questão que me colocava era: como eu poderia fazer uma mostra no centro de Brasília nesse lugar escondido escuro, sujo e feio, que tivesse interesse para as pessoas de lá também? Que não vivesse apenas dessa necessidade de intercâmbio com a Universidade. Então, que assunto eu deveria escolher para que houvesse interesse em atender à mostra? Como a mostra poderia chamar atenção para o projeto novo da casa de Cultura, para os seus espaços e para o seu acervo? E, a mais importante de todas: como eu poderia fazer tudo isso praticamente sem verba? Eu concluí que essa exposição deveria ter alguns elementos essenciais, ela deveria ter alguma espécie de apelo estético, que as pessoas vissem de fora e quisessem entrar nessa casa. A CAL também tem um outro dado, ela fica num conjunto de edifícios todos com a mesma marquise, então a partir da rua você acha que são lojas alinhadas, não tem diferença, são todos os edifícios com o mesmo partido arquitetônico. Por que as pessoas iriam até lá? Algo deveria chamá-las! Não só esse apelo estético, mas também um apelo interativo, no bom sentido. Algo que se mobiliza. Eu achava que deveriam ser bem-vindas as brincadeiras com o percurso dos passantes dentro do edifício. Então, as pessoas iam querer andar pela calçada, pela CAL. Elas iam ser motivadas a entrar. Porque eu não parti da ideia de que elas iam vir para ver a minha exposição, mas que elas iam até lá porque seriam instigadas

a isso. Como que eu poderia fazer isso acontecer? E o edifício é um espaço muito feio. Então, ao contrário do que a gente tem do nosso imaginário de Brasília, o Museu Nacional - que é um edifício maravilhoso -, a CAL é difícil. Esse edifício é uma repartição pública, tem muitos problemas, não pode ser considerado um museu. O que eu gostaria era que esse público visse esse lugar como um “lugar em obras”, como um lugar em transformação. Eu tinha muita preocupação de que as obras que eu fosse mostrar, os trabalhos dos artistas, parecessem trabalhos em processo, porque o próprio prédio está para sempre em obras e cheio de gambiarra. Então, a ideia era absorver esse dado, trabalhar a partir dele e não esperando, como a gente muitas vezes faz numa instituição pública, que uma reforma fosse dar conta de todos os problemas.

E: Com quem você dialoga conceitualmente nessa proposta curatorial?

AA: Conceitualmente, além da exposição do Harald Szeemann, eu também fui muito informada por um capítulo do livro Pós-Produção [Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo] do [Nicolas] Bourriaud. Um capítulo “a forma como o enredo: um modo de utilização do mundo (Quando os enredos se tornam formas)” [parte do capítulo “O uso das formas”]. No capítulo, Bourriaud afirma, nas palavras dele: “os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Mas eles também trabalham num novo recorte das narrativas históricas e ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos” [BOURRIAUD, 2009: 49]. Eu gostava desse termo “enredos alternativos”. Mas, nessa fala do Bourriaud tinha uma outra coisa que me incomodava, que era o fato dele ter escolhido, pelo menos na tradução, dois termos: forma e narrativa, que ele emprega muitas vezes. Forma e narrativa, incomodava porque evoca um ponto de vista modernista, mesmo que seja para tensionar a ideia de narrativa. Mas essa questão da forma me incomodava muito. Eu não acho que o Bourriaud seja ingênuo de cometer esse “erro”. Eu acho que ele não está usando à moda modernista esses termos, mas como eles são carregados de um sentido modernista, eu me perguntava como eu podia me afastar disso. E me associando mais às reivindicações contemporâneas que eu via no trabalho desses artistas que eu convidei. Disso, então, eu

passei a determinar alguns aspectos. O primeiro deles foi admitir os limites de um espaço não museal, pensando numa exposição que eu queria que ocupasse *halls*, corredores, salas administrativas, calçada, garagem, fachada. E eu olhava muito para a exposição do Szeemann por conta disso; queria que essa mostra falasse sobre diferentes vozes. Então tinha um aspecto que era falar sobre o espaço, e um outro aspecto que era falar sobre falas diferentes, pontos de vista do debate artístico contemporâneo. Temas que eu achava que tinham que aparecer como a questão feminista, os grupos à margem, a situação das instituições públicas, o *queer*, enfim, todo universo de reivindicações diante da situação que a gente está vivendo hoje. Então, a partir disso, cheguei à conclusão de que a ideia de relato, no sentido de testemunho, pareceu adequada. O testemunho indica que há a presença do artista naquela situação, que tanto pode ser física, no sentido visual, como pode ser uma história vivida por ele e o testemunho de outros relatos. A natureza desses relatos por sua vez, poderia variar em termos materiais ou mesmo imateriais. Então eu cheguei à conclusão que a minha mostra seria sobre relatos, por isso o título. Isso resolvia várias questões e aí uma das estratégias que poderiam me ajudar a chegar no objetivo, e que eu defendi, foi a de que a gente precisava de um mapa. Então a exposição era desprovida de fichas ou etiquetas e textos, só tinha um texto curto meu dentro de uma galeria, ficava até meio escondido. Todo mundo que chegava na exposição tinha que ganhar, necessariamente, esse *folder* para conseguir acompanhar e descobrir a mostra.

Figura 1: Mapa da Exposição, disponível na entrada da mostra.

MAPA DA EXPOSIÇÃO



1 **Laura Andreato**
Gold Fever
Pedra britada e spray dourado. 2017

2 **Renato Pera**
FIG. III (Espelhados)
Papel espelhado colado diretamente sobre arquitetura vedando 1 janela por dentro e por fora 27 m2 (aprox.). 2017

3 **Gustavo Von Ha**
Dreamwaves
Vídeo, Cor, Som Dolby 5.0. Duração 50'. 2013.s

4 **Clarisse Tarran**
"me desculpe"
Still de vídeo instalação. 4'. 2004

5 **Gustavo Von Ha**
Projeto Tarsila
Desenhos sobre papel antigo. Objetos pessoais. 2017

6 **Fernando Piola**
Auto-retrato
Caneta esferográfica sobre livro ata encadernado com costura. 2015/17

7 **Laura Andreato**
Lições de Economia para iniciantes
Moedas de chocolate, feltro e vitrine. 2017

8 **Fábio Tremonte**
Espaço público
Intervenção com cartazes 2015

9 **Raquel Nava**
Vida útil
2017

10 **Paul Setúbal**
Alvorada
Cimento e áudio. Dimensões variáveis. 2015 - 2017

Paul Setúbal
Território
Cimento, enxada, madeira, terra e bandeira de algodão cru. Dimensões variáveis. 2015 - 2017

11 **Fernando Piola**
Auto-retrato Coletivo
Recorte em vinil adesivo. 2017

12 **Dora Smék**
Transborda
Vídeo em looping 1'18" Corpo: Mônica Cristina. Câmera: Rafael Frazão. 2015

13 **Jaime Lauriano**
o brasil
Vídeo - 18'56". 2014

14 **Laura Andreato**
L'age d'or
Blocos de cimento, pallet e spray dourado. 2017

15 **Laura Andreato**
Lastro, empilhamento e circulação
Tinta à óleo sobre recortes de caixas de papelão. 2017

16 **Laís Myrrha**
Delírio
Vídeo, cor, stereo, 4K. Duração 10'. 2017

17 **João Castilho**
Barca Aberta
Vídeo Full HD Som stereo 1'152". 2017

Fonte: Avelar (2019).

E: E como foi a apropriação dos espaços expositivos pelos artistas?

AA: Eu trabalhava muito com o inesperado, fui bem flexível. Eu convidei 12 artistas de vários lugares do Brasil, e os convidei para conhecer o espaço da CAL e o acervo. A gente fez vídeos caseiros e fotos e mandou para os artistas. Quem podia vir para Brasília para ver os espaços a gente descreveu, mostrava os percursos dentro da CAL e aí os artistas - os que iam trabalhar com propostas inéditas -, tinham um tempo para pensar sobre isso e para conversar com a gente sobre onde eles queriam que fossem instalados os trabalhos. Então eu e a minha assistente redeseñávamos os esboços da mostra o tempo todo, desenhava e redeseñada para ver o que ia funcionar e onde que ia funcionar. E ao mesmo tempo, eu tinha uma preocupação em não fazer com que fosse uma exposição ilustrativa de uma tese. Eu queria muito mais que os trabalhos falassem e eu falasse menos. Eu queria falar mais sobre a CAL e menos sobre uma tese que eu vinha desenvolvendo ou algo assim.

E: Conta um pouco sobre o percurso pensado por você; como o mapa foi povoado pelos trabalhos? Aproveita e comenta sobre as obras selecionadas e suas relações com o argumento curatorial.

AA: Então vocês veem essa entrada da CAL, com essas portas de correr, o primeiro trabalho que você encontrava era o Gold Fever, da Laura Andreato. Como era uma pilha de brita, as pessoas começaram a levar essas britinhas embora. Eram douradas, lindas, enfim, e brilhavam muito. E elas acabaram em pouco tempo, uma semana, talvez uma semana e meia. Aí a gente começou a ser denunciado pelas questões da acessibilidade porque depois que elas deixaram de ser bonitas, passaram a ser um estorvo. Depois que passou a ser apenas uma pilha de brita desagradável, a gente tinha se transformado numa área de obras, e era justamente isso que a gente queria que acontecesse, então deu tudo certo.

Figura 2: Gold Fever, Laura Andreato, 2017.



Fonte: Avelar (2019).

Esse é um trabalho do Pera que cobria parte da fachada, cobria justamente uma área que a gente chama de galeria de bolso, uma galeria pequenininha onde os artistas costumam fazer instalações dentro, para serem vistas do lado de fora, então o Renato Pêra propõe cobrir essa visibilidade possível. Ele bloqueia e, é claro, isso dá muito mais força para o resto da fachada; então ele silencia ali uma parte da fachada e a gente olha muito mais para o outro lado da fachada. O trabalho acontece de dentro para fora também porque você não consegue ver a rua de onde você está e foi aonde eu coloquei o texto da exposição.

Figura 3: Renato Pêra, FIG. III (Espelhados), 2017.



Fonte: Avelar (2019).

Esse é um trabalho da Dóra Smék - uma artista jovem de Campinas que está em São Paulo. Na verdade, ela vem da dança, é um trabalho que ela já mostrou em outros lugares, é uma performance. Ela abre uma convocatória e chama mulheres para urinarem [nas roupas em público]; ela já fez no SESC, ela já fez na Galeria Vermelho [em São Paulo]. Então ela abre um tempo antes e aí as coisas mais variadas acontecem: as pessoas saem chorando, algumas conseguem urinar em público, outras não. Vocês imaginam o que é o impacto disso? Assim, urinar em público, para mulheres é uma coisa muito forte.

Figura 4: Dora Smék, Transborda, 2015.



Fonte: Avelar (2019).

O trabalho do Fernando Piola. Ele propõe para os banheiros da CAL. Ele faz uma coleta de sentidos - a partir de dicionários especializados -, do termo “Eu”. Então dicionário de filosofia, sociologia, o que for, e ele reproduz o tempo todo essas acepções, e aí tem essa brincadeira, de você não conseguir se ver sem ler o texto. Daí uma performance do mesmo artista, que se chama “Memorial da América Latina”; ele trabalha muito com a memória, mas a partir, geralmente, de projetos impossíveis ou não realizados, nesse caso a proposta é que ele tente desenhar de memória nesse caderno, (...) ele tenta desenhar de cabeça, a partir de um estudo que ele faz um pouco antes da *performance*, o mapa da América Latina. E aí, é claro que esse mapa é, quando ele se sobrepõe aos demais papéis que estão por baixo e por cima, ele nunca é repetido da mesma maneira.

Figura 5: Fernando Piola, Autorretrato Coletivo, 2017.



Fonte: Avelar (2019).

Figura 6: Fernando Piola, Autoretrato, 2015/17.



Fonte: Avelar (2019).

Esse é o processo que ele está desenvolvendo ainda, que ficava nas escadas, a partir das pranchas acadêmicas de como retratar as várias paixões; ele encontra no judiciário expressões - no judiciário contemporâneo -, expressões que estejam em sintonia com a descrição que ele encontrou nessas pranchas acadêmicas da pintura acadêmica.

Figura 7: Fernando Piola, Fisiologia das paixões, 2017.

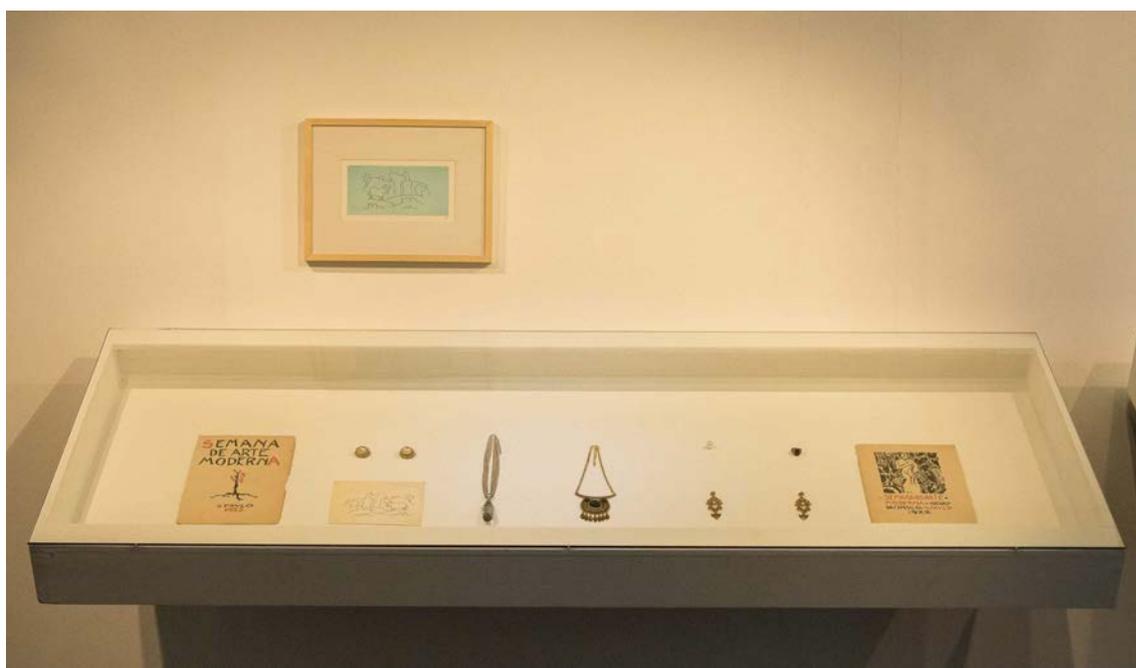


Fonte: Avelar (2019).

Essa [outra imagem] é uma instalação que ficava no subsolo, de um artista que eu costumo trabalhar bastante, o Gustavo Von Ha. Ele costuma trabalhar a partir dos lugares para onde ele propõe as mostras então, quando a gente fez a exposição no MAC-USP, ele trabalhou a partir de uma ausência no acervo, que eram os expressionistas abstratos, e aqui ele trabalha a partir de um conjunto de gravuras da Tarsila do Amaral que a CAL tem no acervo, mas que é um conjunto muito problemático porque feito por uma galeria, acho que no fim dos anos 1980. Essa galeria distribuiu para vários museus no Brasil todo, doou essas gravuras e elas em termos de autoria são muito complicadas, é claro. Então, o MAC tem essas gravuras, a CAL tem, o Banco Central tem, vários museus por aí fora têm. Ele descobriu essa história, que estava por trás, essa gravura que é pra ser uma serigrafia aqui do lado direito a; mas ela é ainda mais estranha, porque ela tem uma palheta [de cores] que não aparece, em geral, nos trabalhos da Tarsila. Tem, ainda, uma interferência que a gente não sabe como surge, o desenho, é um desenho que também não costuma estar presente, [falo do] tipo de traço, nos trabalhos da Tarsila. Então é uma coleção toda permeada de dúvidas... O Gustavo sempre trabalha com essas noções de autoria, falsificação, e ele refaz espelhados os desenhos da Tarsila embaixo, então o que vocês veem na parede é acervo da CAL, a gente não indica isso em nenhum lugar, é que tudo faz parte da mesma

instalação. O que vocês veem dentro das vitrines são trabalhos do Gustavo, além disso ele compõe essa grande instalação que parece uma exposição tradicional com objetos. A iluminação também tenta dar conta desse, digamos assim, dessa construção mítica do artista que a gente vê na maior parte das exposições tradicionais, e o título que ele deu a essa instalação é “Mesa branca” porque ele começou esse trabalho a partir de uma visita que ele faz a um centro espírita com a certidão de óbito da Tarsila. Ele pede uma carta da Tarsila psicografada por um médium para ele e para a Tarsilinha, que é a herdeira; e aí vocês podem ver a certidão de óbito ali, a carta vai aparecer em outra imagem e ele vai criar essa tensão entre objetos falsos e vários objetos. Vocês sabem que acontece uma coisa muito curiosa nessa exposição, tem a foto da Tarsila usando brincos e os brincos embaixo, e ela é muito conhecida por esse estilo, digamos assim, extravagante. É impressionante como a gente olha para foto dela olha, para os brincos de baixo e eles parecem ser os mesmos brincos, mas não são. Nem formalmente eles não são brincos compridos assim, mas a nossa impressão que acaba preenchendo! as pessoas na abertura me paravam o tempo todo para perguntar como que ele havia conseguido trazer os objetos, a gente não tem seguro, alarme etc.

Figura 8: Gustavo Von Ha, Projeto Tarsila, 2017.



Fonte: Avelar (2019).

Figura 9: Gustavo Von Ha, Projeto Tarsila, 2017.



Fonte: Avelar (2019).

Esse é um outro trabalho da Laura Andreato que ficava no meio de uma passagem para as salas administrativas. Então as pessoas tinham que ficar desviando o tempo todo. A visita que fiz com as moças da limpeza trouxe algo muito bacana porque era finalmente um trabalho que elas podiam encostar, inclinar, dar uma descansada enquanto estavam circulando. Era muito mobilizador poder colocar a mão no trabalho com aquele brilho Dourado.

Figura 10: Laura Andreato, Golden Age, 2017.



Fonte: Laura Andreato (2019)³.

E esse era um vídeo do Jaime Lauriano, O Brasil (vídeo -18'56". 204)⁴. Ele coleta vários vídeos dos anos 1970, vídeos oficiais do Estado Brasileiro e, é claro, que têm teor pedagógico, mas ele recorta trechos, muitos são passados em Brasília, e o que é mais interessante, a história de um pai ilustrador, desenhista como se falava antigamente, desenhando a capital para o filho e a partir de um discurso laudatório das possibilidades desse novo país. É um vídeo que estava sendo mostrado acho que também no SESC Pompéia na mostra do Vídeo Brasil.

3 Disponível em: < https://laurandreato.com/2017/10/17/golden-age/?fbclid=IwAR2mDTLGJ9ibDCfFPftd-51fKUZ8yd5ykZPaogknsN5Y_OZNaHZwJte7AnE> Acesso em 24 de abril de 2019.

4 O vídeo pode ser acessado via o site do artista, disponível em: <<https://pt.jaimelauriano.com/o-brasil>> Acesso em 24 de abril de 2019.

Esse é um trabalho inédito do João Castilho que é um artista de Belo Horizonte - MG. É muito interessante porque ele vem da fotografia. E ele faz um vídeo muito poético em que ele filma essa caminhonete que vai passando por essas paisagens latino-americanas. A gente não sabe muito bem, as imagens não estão localizadas; a camionete vai coletando pessoas e objetos e nunca diz não para ninguém. Tem espaço para todo mundo e ela anda cada vez mais devagar porque esse veículo vai ficando muito pesado, mas ela não para de receber as pessoas, ela continua.

Figura 11: João Castilho, Barca Aberta, 2017.



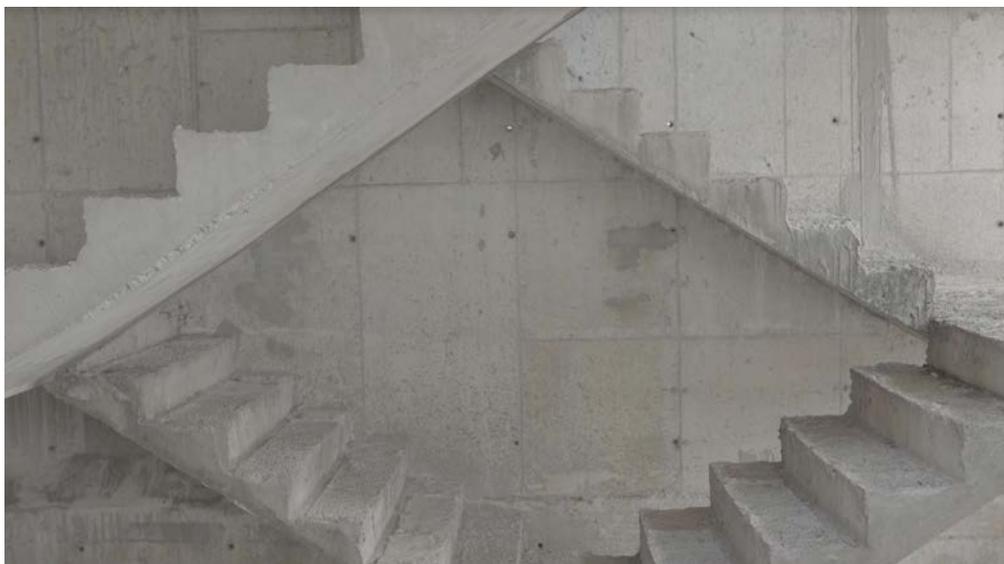
Fonte: Revista Select⁵.

Esse é o vídeo da Laís Myrrha. A Laís costuma trabalhar com assuntos ligados às grandes construções no Brasil. As edificações de maior vulto, esse é um edifício que ela filmou é o anexo do MASP. Ela entra nesse edifício praticamente abandonado embora seja do MASP, ela faz várias imagens lá dentro e enquanto isso ela narra uma série de episódios

5 Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/exposicao/curadora-traz-obras-ineditas-e-chama-artistas-para-ocuparem-a-cal>> Acesso em: 24 abr. 2019.

dessas grandes edificações em que houve tragédias. É um trabalho que ela geralmente faz, então, ao longo da história brasileira, então ela vai contando essas histórias... um pouco assim do que sobrou, o quê que essas construções ainda guardam.

Figura 12: Laís Myhrra, Delírio, 2017.



Fonte: Revista Select⁶.

Esse outro é um trabalho engraçadinho da Laura falando das paredes de passagem assim, esses empilhamentos a ideia de circulação, circulação de moedas, circulação de obras que são umas caixas de recorte, caixas de empilhamento, caixas empilhadas. Esse é um trabalho que estava no primeiro andar de moedas de chocolate e que as pessoas foram roubando aos poucos. Alguém ia lá levantava, comia e colocava de volta os restos ali. Aí a brincadeira meio que funcionou, como a gente tinha armado uma situação expográfica tradicional para pôr essas moedas de chocolate, essas pessoas não se intimidaram, não absorveram essa indicação, e era um cubo de vidro pesado assim, então eu achei isso interessante também. Aquilo [a montagem tradicional com vitrina] não delimitou. Como estava no lugar de passagem, a gente concluiu que tem a ver com isso, não estava numa galeria, ele estava ali aparentemente a vontade e aí o trabalho foi aos poucos se deteriorando.

⁶ Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/exposicao/curadora-traz-obras-ineditas-e-chama-artistas-para-ocuparem-a-cal>> Acesso em: 24 abr. 2019.

Figura 13: Laura Andreato, Lições de economia para iniciantes, 2017.

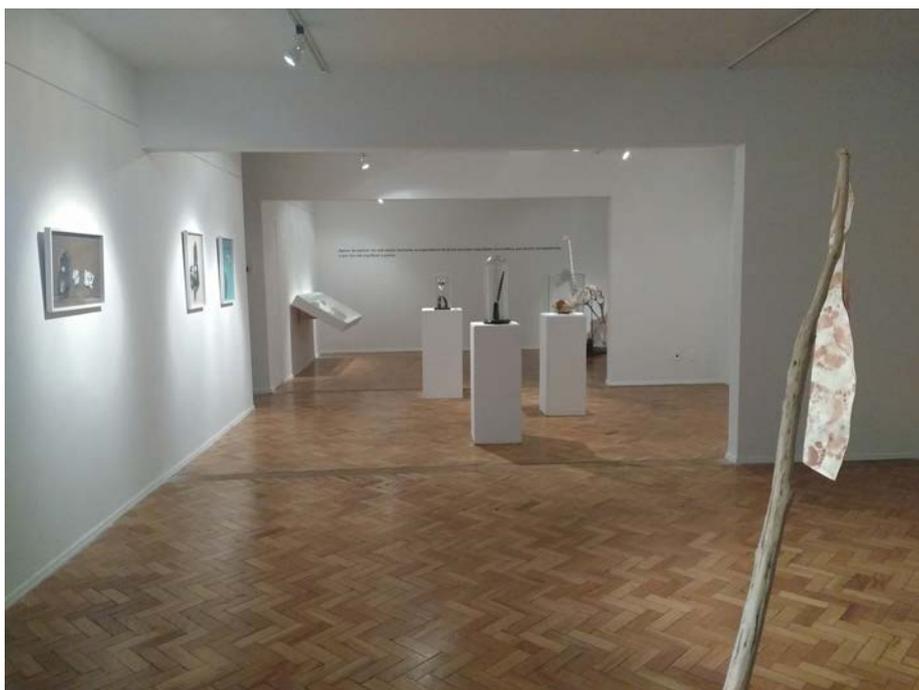


Fonte: Revista Select.

Essa sala era uma sala mais tradicional porque tinha uma instalação do Paul Setúbal. Ele produz a partir de uma experiência que ele tem de visita a um lugar que se chama santuário dos pajés, que é um lugar no plano piloto atrás do eixo monumental, onde tudo que acontece. Atrás do eixo monumental é muito interessante, num espaço, um lugar de muita exploração imobiliária e esse lugar foi delimitado para os indígenas e, eventualmente, ocorrem festas ali e ele foi convidado para visitar. Só que ele não conseguia chegar porque não há qualquer indicação. Então ele parava de tempos em tempos e as

únicas pessoas que me encontrava para pedir direções eram os corretores imobiliários dada a zona de exploração imobiliária na qual se localiza esse santuário dos pajés. Então como que a gente resolveu aí, mais uma vez a coisa das estratégias! Ele falava para mim, ele me contava sempre essa história que foi numa situação de residência que estava fazendo há um ano, pegou dengue e não conseguiu continuar o trabalho. Falei para ele que tinha de contar essa história, porque o trabalho não funciona sem essa história. Essa história é mobilizadora! Então ele produziu um áudio, era um áudio baixinho só com a fala dele contando a história do quê que tinha acontecido. A caixinha [de som] ficava escondida atrás de um outro pedaço da instalação que está no canto, e aí você podia se sentar ali e ficar ouvindo ele contar essa experiência que ele tinha tido no santuário.

Figura 14: Raquel Nava, Vida Útil, 2017. Em primeiro plano: Paul Setúbal, Território, 2017.



Fonte: CAL-UNB (2017)⁷.

Do outro lado da sala eu não sei essa [imagem], se dá para ver bem essa do cabo da enxada do Paul, ele direcionava o olhar para sala da Raquel e essa é uma artista de Brasília ela se chama Raquel Nava ela trabalha com muito com esses restos de objetos de alta cultura, objetos preciosos feitos de restos de animais. Então ela trabalhou com objetos

⁷ Disponível nas redes sociais da CAL-UNB.

que ela apropriou do acervo etnográfico da CAL. Tinha uma bolsa de tatu, penas - a gente tem uma coleção plumária bem bonita -, e ela justapõe, contrapõe esses objetos. Esse é um esqueleto que a gente emprestou do museu de zoologia. Ela foi estudar taxidermia para poder fazer os trabalhos, então o museu acolheu a Raquel e a gente trouxe alguns objetos de lá também para a instalação dela.

E: Como você chegou nesses artistas?

AA: Para ser sincera, a partir da minha experiência. A gente sempre acha que vai ter uma situação ideal, vai poder fazer a nossa exposição ideal e que, enfim, tudo vai transcorrer da melhor maneira, mas eu tinha uma grave limitação que era verba zero. Então, uma das minhas instruções para os artistas foi: pense um trabalho em processo barato e, se eu tiver que transportar alguma coisa, tem ser na minha mala. Como eu estou sempre entre Brasília e São Paulo, os artistas de São Paulo eu podia ir buscar. Como eu fiz com os trabalhos da Laura e do Fernando. Eu levava e voltava. Então isso era uma coisa. Eu só consigo operar a partir dos artistas que eu acompanho. Como venho da crítica de arte, tenho por hábito acompanhar alguns artistas, então tenho mais intimidade com eles, frequento, convivo, visito, vejo exposição, é um pouco isso. Às vezes, é um pouco do acaso também, essas escolhas. Então assim, o Jaime não, tinha visto algumas obras só, sabia que tinha a ver com o que estava tentando mostrar, mas o João Castilho foi um acaso. A [revista] Select me chamou para fazer um texto sobre uma exposição dele que ia abrir, eu tinha visto o João Castilho numa coleção, uma vez, achava que tinha a ver, já tinha incluído ele num projeto que eu tinha feito para o [Prêmio] Marcoantônio Vilaça, no qual eu concorri nesse ano. Eu queria conhecer melhor, liguei para ele no *Skype*. Era um pouco assim, entendeu? Ele me falou desse vídeo, eu vi e falei “Perfeito, é perfeito para exposição. Você pode mostrar?”. Assim, um pouco eu vou concordar com o Hubert Martin, um pouco é intuição mesmo, do quê que você acha que vai funcionar, muito é da vida de crítico, de conviver, de estar lá acompanhando, ir às exposições. Você começa ter alguma predileção por alguns artistas, alguns trabalhos, outros não. É o repertório sempre, sempre, sem dúvida. Mas daí eu acho que para historiador da arte, para todo mundo! você tem que

ver muito. E daí alguns artistas que eu acompanho ou que esses artistas indicam outros artistas que têm um viés daquilo que eu pesquiso. É um pouco desorganizado, acho que outros curadores podem ser mais organizados.

Eu viajo muito, então acompanho artistas no Rio [de Janeiro]; às vezes, eu faço um serviço de acompanhamento também. Tem artistas que eu acompanho no Rio, em São Paulo, em Brasília mesmo. Eu tenho muitos alunos artistas e aí eu conheço mais artistas por causa dos alunos que me indicam artistas. É um pouco selvagem assim, é um pouco de estar nesse meio e esse meio também me nutrir, porque o tempo todo eu estou revendo o que eu penso.

Uma dessas situações foi o Paul Setúbal, que é bem jovem. É um artista que eu conheci em Brasília porque me convidou para ir na abertura dele, eu fui, gostei muito do que eu vi, achei que ainda estava jovem mas que era uma coisa que tinha uma força, que ia adiante, que era uma coisa bem resolvida. A gente teve conversas muito boas ele era muito ativo, muito instruído. Ele me apresentou para o Empresa, que é, na verdade, um grupo de *performers* que já têm acho que mais de dez anos, mas que eu não conhecia porque é muito centrado no centro-oeste. Agora eles estão circulando mais, porque eles participaram da exposição da Marina Abramovic. Pelo Empresa, eu conheci o trabalho do Paul, conheci o trabalho do João Angelini, que é o outro artista que participa do Empresa, mas que tem uma produção solo. É muito nesse sentido. A coisa [da curadoria] você tem que estar na rua, isso a Aracy [Amaral] fala. A Aracy - outro dia eu entrevistei ela -, fala exatamente isso, que é uma coisa que ela deixa para gente, acho que como um legado: “Hoje, os historiadores da arte só ficam no gabinete” - ela fala muito indignada – “Eles não circulam mais, eles não sabem o que tá acontecendo, eu sou jornalista, eu sempre falei daquilo que acontecia” - então eu acho que para mim tem muito disso, de estar no meio. Por isso que eu não fico só em Brasília. Então, ir para São Paulo, para o Rio e pra onde mais der, também me faz ativar aí umas coisas que eu preciso ativar volta meia.

E: Você acha que esse teu trânsito São Paulo-Rio-Brasília te ajuda a fazer esse deslocamento? E mais, em que medida que isso seria uma característica interessante para um curador ou uma curadora, crítico ou crítica de arte?

AA: Eu acho que sim. Em princípio, mas esse lugar do curador nômade já existe. Está instituído. Eu acho que tem que ser uma viagem crítica, um pouco assim *grandtour*. Vamos atualizar o *grandtour*? Então vamos viajar para estudar, para absorver, para se contrapor o tempo todo e menos essa coisa de uma erudição, mas também, menos esse dado que é o do curador, que hoje em dia o curador é também um executivo.

E: É comum sua atuação curatorial ser voltada para um processo conjunto com o artista?

AA: É, sem dúvida. As exposições que eu mais gosto de fazer - faço em geral individuais - essa foi a primeira coletiva que eu fiz. E eu gosto de participar. Eu participo desde o começo, então, mostras do Gustavo [Von Ha], em geral ele me manda o que está fazendo, eu começo a conversar com ele, nem é exposição ainda, eu acompanho e uma hora a gente acha que pode ser uma exposição, que tem vulto, que faz sentido, então vamos fazer uma exposição. Na anterior que eu fiz dele no MAC, a gente nem sabia mais quem era quem, porque as falas estavam todas permeadas uma [pela] do outro, era uma coisa muito próxima mesmo. Quando eu comecei a fazer a mostra do Gustavo no MAC-USP, eu estava fazendo pós-doutorado lá e o meu assunto era o gesto. Eu tinha lá um *corpus* que eu tinha determinado da coleção, só de arte brasileira, em que eu queria investigar várias questões sobre o gesto. Quando ele começou a fazer o trabalho dele, ele me mostrou, eu mudei todo o meu pós-doutorado. Eu percebi que eu estava sendo conservadora, que eu não estava vendo, entendeu? Eu estava seguindo uma historiografia muito ultrapassada e ele me fez rever minha posição sobre a minha pesquisa acadêmica, depois eu até dei um curso lá de outra maneira, virou outra coisa, foi ótimo! Mas daí entendi que, na verdade, eu precisava me atualizar e que eu estava herdando coisas do doutorado que eu não deveria herdar. Eu precisava pular a cancela, assim, passar de fase e foi isso que aconteceu, mas foi porque

eu estava muito próxima dele. Então eu o alimentava com teoria e indicação de crítica e ele me alimentava muito com as questões do artista, que é uma pesquisa toda enviesada. Eles pesquisam de outra maneira. Então, para mim isso foi determinante, eu revi tudo, eu fiz tudo de novo, disso eu acabei produzindo outros cursos para as disciplinas que eu dou, eu mudei meus cursos.

E: E como isso te afeta e atravessa seu trabalho em outras esferas como, por exemplo, na atuação enquanto professora/pesquisadora?

AA: Atuo em espaços de arte contemporânea sem acervo. É diferente de alguém que trabalha com acervos museológicos e faz curadoria a partir do acervo. Diante disso, planejo mostras que trazem o debate atual das artes visuais para esses espaços, muitos deles antes ou depois trabalhados em sala de aula. Minha pesquisa propriamente dita acaba se desdobrando de várias maneiras, uma vez que os temas da arte contemporânea são diversos.

E: quem é a tua geração? E você tem diálogo com essas pessoas?

AA: A minha geração é gente que está fazendo curadoria agora, eu estudei com a Heloísa Espada, que é curadora do Moreira Sales, com a Fernanda Pita, que é a curadora da pinacoteca, essas duas orientadas do Tadeu Chiarelli, como eu. Minha geração e da Thais Rivitti, que é do Atelier 397, um espaço alternativo, mas que vive fazendo curadoria para o MAM de São Paulo.

E: Qual o projeto para CAL UNB para os próximos anos?

AA: Este ano faço apenas algumas mostras na CAL, pois estou desenvolvendo projetos maiores para a Casa Niemeyer, que é outro espaço da UnB. Na CAL, deixei um projeto de ocupação de espaços alternativos, pensando mostras para o edifício como um todo e visando superar a ideia de galeria como único espaço expositivo possível dentro

de um prédio que, em si, é bastante precário e não deve ser tratado como um museu. Talvez a CAL siga nessa direção, talvez não. Deixei também uma lista de doações de artistas contemporâneos de peso que aceitaram doar trabalhos e coloquei a CAL na mídia especializada em arte contemporânea. Agora estou pensando coletivas para a Casa Niemeyer. A próxima mostra deve abrir no segundo semestre de 2018.

Recebido em: 20/02/2019
Aceito em: 24/02/2019

OBJETIVOS E POLÍTICA EDITORIAL

A Revista Científica/FAP é uma publicação semestral do Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP) da UNESPAR.

Criada em 2006 a publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por Mestres e/ou Doutores em duas formas de chamadas: Dossiês Temáticos e Fluxo Contínuo para recebimento de artigos e ensaios situados nas áreas de Artes Visuais, Performance, Arte e Tecnologia, Cinema, Dança, Música, Musicoterapia e Teatro, nas suas mais variadas formas de análise disciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais.

SUBMISSÃO DE ARTIGOS

A Revista Científica de Artes / FAP, periódico eletrônico de acesso livre e sem exigência de taxa de submissão ou publicação, recebe artigos de cunho artístico-científico com para dois volumes ao ano, conforme temática estabelecida pelos editores convidados de cada número (detalhes da chamada atual abaixo). A publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por Mestres e/ou Doutores em duas formas de chamadas:

a) Dossiê Temático, com período e tema previamente definidos;

b) Fluxo Contínuo para recebimento de artigos e ensaios situados nas áreas de Artes Visuais, Performance, Arte e Tecnologia, Cinema, Dança, Música, Musicoterapia e Teatro, nas suas mais variadas formas de análise disciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais. Artigos fora do domínio das Artes serão automaticamente recusados.

INSTRUÇÕES PARA AUTORES

As contribuições devem ser enviadas diretamente pelo sistema de submissão de periódicos da UNESPAR, formato Word, com extensões “doc” ou “docx”. Só serão aceitos trabalhos enviados com as devidas revisões gramatical e ortográfica; cabe destacar que a tradução de título, biografia e resumo para a língua estrangeira são de responsabilidade do(s) autor(es). O artigo deverá ser enviado sem qualquer identificação de autoria no

documento anexado, pois autoria e coautorias devem ser indicadas no cadastro do texto, no sistema de periódicos da UNESPAR. A biografia deve ter de 3 a 4 linhas e ser incluída apenas no sistema, contendo dados pessoais do autor com link para o currículo lattes; o texto precisa enfatizar o vínculo institucional e as formações acadêmica e/ou artística. Não serão aceitos artigos de Mestrados, mesmo que tenham sido escritos em coautoria com seus orientadores.

Os textos enviados na seção de Artigos devem ser inéditos, bilíngues ou escritos em uma das seguintes línguas: portuguesa, inglesa ou espanhola, e estar de acordo com a linha editorial da Revista Científica/FAP. Os textos devem conter no mínimo 16 e no máximo 22 páginas, incluindo referências e folha de rosto. Serão também aceitos textos expandidos e atualizados, originalmente apresentados em anais de congresso, desde que haja menção em nota de rodapé na primeira página.

RESENHAS

O periódico publica resenhas de livros, documentários e outros formatos na área de Artes. O texto deve ter de 2 a 4 páginas (máximo 2000 palavras).

ENTREVISTAS

As entrevistas devem ter no máximo 10 páginas, contendo um cabeçalho na primeira página com informações sobre a pessoa entrevistada, o enfoque, a data e o local. Deve constar o nome e um breve currículo em nota de rodapé sobre o entrevistador.

FORMATAÇÃO

O artigo deve iniciar com folha de rosto contendo:

- Título em negrito (com ou sem subtítulo);
- Resumo em língua vernácula (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);

- Palavras-chave em língua vernácula, separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado. Exemplos: Vocabulário Controlado USP; VCB das Bibliotecas do Congresso Nacional, BNDigital da Biblioteca Nacional.

- Título em língua estrangeira (com ou sem subtítulo)

- Resumo em língua estrangeira (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);

- Palavras-chave em língua estrangeira separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado.

Os trabalhos devem ser digitados em Word e devem seguir as diretrizes abaixo:

- Texto escrito em fonte Arial, tamanho 12, justificado e em entrelinhamento de 1,5 cm;

- Notas de rodapé, quando necessário, fonte em tamanho 10, justificado e com entrelinhamento simples;

- Parágrafos com recuo;

- Espaço duplo entre partes do texto;

- Páginas configuradas no formato A4, com numeração.

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO

Nas citações de até três linhas, feitas dentro do texto, o nome do autor deve ser citado entre parênteses, pelo sobrenome, em letras maiúsculas e separado da data da publicação, por vírgula. A especificação da(s) página(s) deverá seguir a sequência de data, separada por vírgula e precedida de “p.”, como em (SILVA, 2000, p. 100), por exemplo. Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses, “como Silva (2000, p. 100) assinala...”. As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento, (SILVA, 2000a, p. 25). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos os nomes poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000, p. 17); quando houver mais de três autores, indica-se o primeiro seguido de et al.

(SILVA et al., 2000, p. 155). As citações com mais de cinco linhas devem ser destacadas, ou seja, apresentadas em bloco, em fonte tamanho 10, espaço simples e com recuo de parágrafo de 4 cm.

REFERÊNCIAS

As referências devem conter informações de todos os autores, sites, imagens, textos sem autoria, notícias entre outros materiais utilizados/citados na pesquisa, para que o material utilizado como embasamento da pesquisa seja identificado por quem leia o artigo no site de periódicos da UNESPAR.

ILUSTRAÇÕES

As imagens devem ser enviadas em formato JPEG, PNG ou GIF, diagramadas no arquivo do texto e enviadas em arquivos separados, como documento suplementar, durante o processo de submissão do artigo. Cada arquivo de imagem deve ter no mínimo 100 e no máximo 300 dpi.

O uso de imagens em geral tem que ser acompanhado de uma legenda constando fonte, nome do autor, local (no caso de fotografias) e data.

PRODUTOS AUDIO VISUAIS

Os arquivos audiovisuais podem ser submetidos como documentos suplementares nos formatos MP3, MP4 ou AVI. Recomenda-se, também, o uso de materiais disponíveis no depósito dos arquivos de vídeo, no portal Internet Archive, de sons, no portal Petrucci Music Library, e de arquivos diversos em Domínio Público.

ÉTICA DA PESQUISA

No caso da pesquisa envolver algum tipo de conflito de interesse, o autor deve fazer uma nota final, declarando que não foram omitidas ligações com órgãos de financiamento. Da mesma forma, deve-se citar a(as) instituição(ões) de vinculação do(s) autor(es). Sugere-se, para artigos resultantes de pesquisas envolvendo seres humanos, informar os procedimentos éticos estabelecidos que tenham passado por Comitê de Ética em Pesquisa. Essa informação deve ser indicada em nota de rodapé.

AVALIAÇÃO

Os artigos recebidos serão previamente avaliados pelo Editor da Revista. Aqueles que estiverem fora dos critérios editoriais serão devolvidos e os demais, encaminhados aos pareceristas para avaliação. A análise será realizada sob a forma de parecer formal. Todo processo é feito dentro do regime de anonimato, ou seja, sem que autores e pareceristas tenham ciência um do outro. Feita a análise, a equipe editorial entrará em contato com o autor por e-mail para comunicar se o seu artigo foi aceito ou recusado. No caso de haver modificações sugeridas pelo parecerista, o autor deverá atendê-las, tendo um prazo máximo de 15 dias para retornar o trabalho por e-mail.

Os trabalhos serão avaliados quanto aos conteúdos teórico e empírico, à coerência e ao domínio a partir da literatura científica. Também pela contribuição para área específica, atualidade do tema, estrutura do texto, metodologia e qualidade da edição. A Comissão Editorial poderá solicitar reformulações e dar sugestões. E uma vez reformulado, haverá uma conferência realizada pelo editor que emitirá um parecer final.

DIREITOS AUTORAIS

Os autores detém os direitos autorais, ao licenciar sua produção na Revista Científica / FAP, que está licenciada sob uma licença Creative Commons. Ao enviar o artigo, e mediante o aceite, o autor cede seus direitos autorais para a publicação na revista.

Os leitores podem transferir, imprimir e utilizar os artigos publicados na revista, desde que haja sempre menção explícita ao(s) autor (es) e à Revista Científica / FAP não sendo permitida qualquer alteração no trabalho original. Ao submeter um artigo à Revista Científica / FAP e após seu aceite para publicação os autores permitem, sem remuneração, passar os seguintes direitos à Revista: os direitos de primeira edição e a autorização para que a equipe editorial repasse, conforme seu julgamento, esse artigo e seus meta dados aos serviços de indexação e referência.

POLÍTICA DE PRIVACIDADE

Os dados cadastrais, referentes a nomes, endereços e outros dados presentes no sistema de periódicos, serão utilizados exclusivamente para a publicação e não serão disponibilizados para outros fins ou a terceiros.