

Ministério da Cultura apresenta  
Banco do Brasil apresenta e patrocina

# VETORES

artes  
visuais  
em  
debate

# VETORES

artes  
visuais  
em  
debate

## PALESTRANTES

Gaudêncio Fidelis

Marília Panitz

Marisa Mokarzel

Paulo Herkenhoff

Raul Antelo

Rejane Cintrão

## CURADORIA

Fernando Lindote

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam **VETORES: artes visuais em debate**, ciclo de seis palestras que discutem questões do circuito brasileiro de artes visuais na atualidade.

O desafio de discutir políticas culturais que lidem com a diversidade da arte produzida no país e que dialoguem com a crescente demanda de um público em formação tem um peso bastante grande no atual pensamento da arte.

Com curadoria do artista plástico e orientador em artes visuais Fernando Lindote, as palestras trazem profissionais de diferentes regiões do país com atuação nas áreas da crítica de arte, curadoria e ensino para propor o intercâmbio de conhecimentos e um diverso painel de abordagem, a partir de suas reflexões e de experiências em locais distintos do país.

O Centro Cultural Banco do Brasil sempre teve a preocupação de contribuir com o pensamento crítico e com a formação de público para a arte. E, com o registro das palestras do ciclo **VETORES: artes visuais em debate**, realizada em setembro de 2015, contribui para amplificar e democratizar a discussão sobre as estruturas da arte e possíveis alternativas.

**Centro Cultural Banco do Brasil**

Pensar a produção de artes visuais no Brasil, as circunstâncias estruturais que determinam muitos de seus desdobramentos e as possibilidades de circulação dessa produção pelo país constitui uma demanda longe do esgotamento. Seja por injunções históricas que derivam em práticas de acomodação dos repertórios visuais, seja por políticas culturais excludentes, as artes visuais no país ainda evidenciam, no resultado do que se vê no circuito, uma distância entre o rico e diversificado acervo da produção de arte realizada no país e a normativa redutora representada pelos modos de circulação de arte entre nós.

O projeto **VETORES: artes visuais em debate** contribui para a ampliação do entendimento da diversidade da produção artística atual no Brasil ao promover o encontro com curadores e críticos que atuam em várias regiões do país e que têm abordagens específicas acerca da produção de arte e práticas realizadas a partir de pontos de vista, locais e instituições muito diferenciados. O projeto **VETORES: artes visuais em debate** objetiva apresentar parte do pensamento sobre arte no Brasil, na visão de seus construtores.

**Fernando Lindote**, curador do projeto



## SUMÁRIO

- 7 **A PROTOSSEMELHANÇA FOTOGRÁFICA:  
TRABALHO DE LUTO**  
Raul Antelo
- 21 **ARTE CONTEMPORÂNEA: CURADORIA PARA  
NOVOS PÚBLICOS**  
Rejane Cintrão
- 33 **COLECIONISMO NO MAR, UM MUSEU PARA  
EDUCAÇÃO**  
Paulo Herkenhoff
- 51 **MODELOS CURATORIAIS DE EXPOSIÇÕES DA  
PRODUÇÃO ARTÍSTICA DA AMÉRICA LATINA**  
Gaudêncio Fidelis
- 69 **PERCURSOS DESCONTÍNUOS DE UMA ARTE  
EM PROCESSO: BELÉM ANOS 2000**  
Marisa Mokarzel
- 83 **O CENTRO FORA DO CENTRO: REFLEXÕES  
SOBRE UM CIRCUITO EM CONSTRUÇÃO**  
Marília Panitz



## **Raul Antelo** (Santa Catarina)

*É graduado em Letras Modernas pela Universidad de Buenos Aires e em Língua Portuguesa pelo Instituto Superior del Profesorado de Lenguas Vivas, com mestrado e doutorado em Literatura Brasileira pela USP. Atualmente é professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina. Publicou os livros Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos, A ficção pós-significante, Transgressão & modernidade, Potências da imagem, Crítica acéfala, entre outros.*

Para receber o pdf da palestra, envie um e-mail para:  
vetoresagendamento@gmail.com

# A PROTOSSEMELHANÇA FOTOGRÁFICA:

## TRABALHO DE LUTO

**Raul Antelo:** Boa noite. Quando fui convidado para abrir essa série de encontros, achei que a fotografia podia ser um bom tema de início, porque acho que a fotografia coloca uma série de problemas: ela abre um campo de reflexões para a estética, na medida em que coloca o problema de ler o que nunca foi escrito, isto é, o trabalho de uma arquivologia, uma vez que algo contingente, como uma mancha ou uma sombra, torna-se nela uma reflexão sobre o tempo. A fotografia, como prótese perspectivista, abre assim uma nova dimensão à arte, colaborando para o incipiente domínio do museu, mesmo que imaginário, à maneira de Malraux, porque todo museu, no fundo, não deixa de ser um museu de fotografia. Diríamos até que, pelo contrário, na suspensão da percepção, Bataille ou Blanchot já apontaram no museu, conseguiríamos captar o espectro de uma destinação, o museu como câmara de reclusão e confinamento da imagem.

Em sua origem, enquanto *imago*, a imagem arrebatava um rosto da morte, tira e retira essa imagem do aniquilamento e a restitui enfim à vida. Dela se obterá um molde para nele despejar cera quente, para assim obter uma tiragem, e, quando, no futuro, os novos membros da família evocarem suas imagens ancestrais, poderão ainda retirar novas cópias a fim de que a imagem, assim reproduzida, garanta sua função de transmissão genealógica e honorífica. A imagem, nesse sentido, é tanto um objeto de culto privado, voltado aos ancestrais, à morte e à família, quanto um objeto de culto público, o “direito de imagem”, as pompas fúnebres, os rituais de enterro. A imagem, como nos mostram os trabalhos de Didi-Huberman, institui a questão da semelhança para além de toda a esfera artística, pois ela aparece mais como um objeto do *corpo privado* (o rosto daquele cuja imagem é fabricada) que retorna por essa via à esfera do direito público. Vou tentar mostrar o caminho

de dois precursores latino-americanos desse debate, Victor Delhez e Sílvio da Cunha, não apenas nas suas experiências fotográficas, como também nas ponderações críticas deles a respeito das imagens. E assim poderemos melhor captar, como um eco desdobrado dessas imagens e reflexões, a sombra de dois modernistas: Borges e Drummond.

Começamos, de início, pelo caso de Victor Delhez. Amigo de Fernand Berckelaers (Michel Seuphor), o fundador, com Torres García, do *Cercle et carré*, e tornado mais tarde teórico da arte concreta, aquele mesmo que fornece a Clarice Lispector a chave compositiva de *Água viva* (“Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”), Delhez nasceu numa próspera família da Antuérpia e estudou na Real Academia de Belas Artes daquela cidade. Começou sua carreira como gravurista em madeira. Em 1922, o amigo Seuphor assina o prefácio de *Tien vlaamse koppen (Dez cabeças flamencas)*, obra em colaboração com Maurits Lambrechts, editada pela revista construtivista *Het Overzicht (1921-1925)*.<sup>1</sup> Seuphor (cujo nome é anagrama de Orpheus) foi seu guia, nas noites de Montparnasse, apresentando-lhe Picasso, Soupault, Mondrian e muitos outros. Premido, porém, por questões econômicas, agravadas pela morte, num acidente de carro, de seus pais, Delhez vem para a América Latina em 1926; mora inicialmente em Buenos Aires, onde passa a trabalhar como decorador e ganha seu sustento como representante de *L'Esprit Nouveau*. Expõe, em 1930, suas imagens surrealistas, abstratas, colagens refotografadas, montagens e raioogramas, na *Asociación Amigos del Arte*, no Primeiro Salão Internacional de Arte



Fotográfica de Buenos Aires. Um periódico local recolhe suas ideias:

La buena máquina fotográfica es un ojo magnífico que nunca se equivoca ni quiere engañar. Está dotado de psicología robusta y sincera, de una sola pieza, donde actúan correctamente todos los elementos físicos que la constituyen. Es, entre otras cosas, un buen detective. Cuando interpreta lo hace por leyes inamovibles, que pueden conducir a resultados infinitamente variables. Los fotogramas son el primitivismo inconsciente del arte fotográfico.<sup>2</sup>

Voltaremos à ideia da fotografia como detetive. Digamos, no entanto, que, ainda em Buenos Aires, Delhez conhece alguns artistas locais, como o conterrâneo Julio Perceval.<sup>3</sup> Em 1931 e 1932, ilustra *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire, que também apresenta, em Amigos del Arte, na primavera de 1933.<sup>4</sup> Em seguida, acompanhando imaginariamente os passos de um amigo parisiense, St. Marcel, ou mesmo na trilha de A. O. Barnabooth, a personagem de Larbaud, instala-se na finca Cocaraya, entre Sipe-Sipe e Suticollo, na região de Cochabamba, na Bolívia, onde permanece até 1937. Ali ilustra os *Evangelhos* e os *Contos de um Sonhador* de Lord Dunsany. Entre 1937 e 1938, continua ilustrando os *Evangelhos* em Santiago de Chile, tarefa que prossegue, de 1938 a 1940, em El Totoral, na Argentina, cidade onde Rafael Alberti e Neruda costumavam passar férias, trabalho esse que só seria publicado por Kraft, em Buenos Aires, em 1944. Ali, em Córdoba, começa um tríptico, *Dança Macabra*, em homenagem ao poeta Horacio Schiavo, de quem ilustra, além do mais, *Construcción de Buenos Aires* (Buenos Aires Ediciones Católicas, 1936). Cabe citar ainda seu trabalho como ilustrador nas edições de *Las mil y una noches argentinas* de Juan Draghi Lucero (Buenos Aires, Kraft, 1953); *El canto de la sirena* de Miguel Cané (Buenos Aires, Sociedad de los Bibliófilos de Argentina, 1966); *El libro de los misterios* de Fernando Diez de Medina (La Paz, 1951); *Crime e castigo* de Dostoievsky, *Parva* de Fernández Moreno (Buenos Aires, Kraft, 1948). Em 1940, Delhez fixa residência em Mendoza, nas Chacras de Coria, onde morre em 1985. Não teve maior fortuna crítica, e seu trabalho é mais evocado em termos de gravura do que de fotografia. Mas sua obra é

amplamente ilustrativa do debate estético de entreguerras.

Com efeito, Georges Bataille, ao pensar o homem moderno como sujeito acéfalo, julgava poder exprimir mitologicamente a soberania votada à destruição, e nesse ponto a ideia confundia-se com a do super-humano de Nietzsche, já que a universalidade de Deus, longe de ser pacífica, torna-se uma fonte de inquietude, e o tão desejado apaziguamento só se produz se a divindade permanecer no isolamento mais imóvel. Essa existência universal, eternamente inacabada, em um mundo semelhante a uma ferida que sangra, criando e destruindo os seres particulares finitos, é o que conhecemos como morte de Deus. Delhez, como Seuphor, pertencia ao círculo fortemente influenciado por Jacques Maritain, como Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Muriilo Mendes,<sup>5</sup> e sua leitura de um Baudelaire católico coincide com a de Paul Claudel, Benjamin Fondane, Yves Bonnefoy. Vale dizer, retomando a expressão de Antoine Compagnon, Delhez seria um moderno antimoderno. Daí que, profundamente religioso e existencialista, Delhez observe, em carta ao amigo Luis Waysmann, que

Sin más allá la muerte se limita al acto de morir. Y si ese más allá fuese científicamente demostrable o filosóficamente establecido, la muerte perdería igualmente su significado, esta vez por suspensión parcial de su misterio con el traslado del foco de nuestra fe: de su plenitud de creer en lo no verificable por los sentidos.

Em grande parte, o trabalho de Delhez com a imagem, particularmente com a fotografia, traduz essa relação com um para além da finitude. Mas tomemos, para ilustrar essa questão, uma das raiografias dos anos 20, feitas à maneira de Man Ray, um autorretrato. Nela podemos captar essa ideia que nos propunha Valéry e que aqui retomaria João Cabral, o *ver-se vendo*. Tal como em *Jovem diante da morte* (1895-1896), de Cézanne, a imagem de Delhez nos mostra que não há nada a dizer, que tudo já foi dito e apagado. Nem o homem nem o crânio mostram nada escrito, desenhado. Não há necessidade de fazer nada porque já conhecemos isso que pode ser traçado: as palavras como *vanitas* e *memento mori*, como em tantas outras pinturas antigas de *vaidades*. As palavras já estão lá, silenciosamente loqua-

zes por toda uma tradição que Delhez cita e recita. Jean-Luc Nancy nos relembra que, em Cézanne, a citação e a recitação do crânio são frequentes, embora sejam mais frequentes sem a conjunção de um personagem, o que faz do quadro do jovem com o crânio uma exceção. A questão é mais recorrente em Delhez, que frequentemente apela a *vanitas*. Mas seja como for, por sua simples natureza de citação, a imagem nos dá a entender alguma coisa. Faz ressoar, já que a palavra eclesiástica *vanitas vanitatum* ecoa nos sermões, mais pronunciada que escrita, ou, antes, pronunciada em sua escrita, endereçada e lançada como uma advertência, um aviso e um apelo, como uma convocação a meditar sobre a inconsistência do mundo. Mas, ao mesmo tempo, essa ressonância repercute como um eco e, portanto, como uma voz prestes a se perder, embora se repetindo, já que ela é, de fato, a recitação tardia de uma citação muito frequente na história da pintura. A gravura de Delhez e mesmo seu raioograma fazem, portanto, também ecoar essas palavras com o sentido de “pinturas das pinturas da vaidade”. Essa recitação, que é manifesta, estabelece o termo moderno do retrato do artista, do seu autorretrato. Ele produz um contraste destacado com o arcaísmo da instalação, barroca e neerlandesa, do crânio e dos livros. Mas a figura de Delhez, assim desdobrada, não é somente moderna, ela é não nobiliárquica. É um artista, um boêmio. Ele próprio foi instalado aí, nessa cena, tanto quanto o crânio, pelo próprio artista. Ele assinala seu estar em cena e nos faz saber que, com o mesmo gesto, evoca a história da pintura. Essa *evocação* é um novo elemento de ressonância: a ela só falta a voz do pintor dizendo “eis a pintura”.<sup>6</sup> Como diz Walter Benjamin:

Incomparável linguagem da caveira: total ausência de expressão – o negro de suas órbitas oculares – unida à expressão mais selvagem – as arcadas dentárias arreganhadas.<sup>7</sup>

Essa mesma questão anacrônica aparece também nas montagens que Víctor Delhez prepara para os primeiros números de *Sur*, onde o artista pratica experiências de museu imaginário ou atlas *Mnemosyne*. Uma das mais curiosas é sua parceria com Borges. Logo no primeiro número da revista, inícios de 1931, Borges nele reedita, pela terceira vez, aliás,

*Séneca en las orillas*, um desses textos em que o escritor permite-se duvidar da existência da própria literatura e propõe, em seu lugar, a leitura. Interessa destacar desse texto que o mais relevante, a meu ver, é a leitura das imagens feita por Delhez, em estrita obediência a uma quarta dimensão, que era simultaneamente teorizada por Eisenstein como condição da montagem. Há uma frase emblemática do ensaio sobre as inscrições de carros, que Borges, aliás, encerra entre parênteses e que gostaria de citar:

(Esa posesión temporal es el infinito capital criollo, el único. A la demora la podemos exaltar a inmovilidad: posesión del espacio).<sup>8</sup>

As imagens de Delhez para as inscrições de carros, ou as hélices ou *stultíferas naves* do século XVIII, que ele capta numa exposição da indústria britânica, em Buenos Aires, são esse infinito capital que indica efetiva apropriação temporal. As comparações morfológicas entre objetos da natureza e da técnica apontam, nesse sentido, em direção a um crescente divórcio entre *physis* e *tekhné*. Inspirado, como Delhez, na tradição de Goethe, o biólogo Ernst Haeckel produzira, com *Kunstformen der Natur*, as formas artísticas da natureza, entre 1899 e 1904, uma sorte de Bíblia *Jugendstil*. Karl Blossfeldt, com *Urformen der Kunst*, as protoformas da arte (1928), desvendou aquilo que Walter Benjamin chamou de inconsciente ótico, experiência à qual não eram alheias as imagens de Albert Renger-Patzsch ou August Sander.<sup>9</sup> Benjamin argumentava que só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.

Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmara que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo. Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica. É assim que, em suas

surpreendentes fotografias de plantas, Blossfeldt mostrou no equiseto as formas mais antigas das colunas, no feto arborescente a mitra episcopal, nos brotos de castanheiras e aceráceas, aumentadas dez vezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico.<sup>10</sup>

Há nessas imagens de Blossfeldt lidas por Benjamin um vestígio da teoria romântica (Novalis, Schlegel) de que um fragmento contém todo o universo, noção ainda presente, por exemplo, na ideia de Carl Einstein de que a obra de arte seria um intervalo imaginativo fixo; mas, além do mais, essa percepção nos persuade de que a imagem, que é finita, suscita uma nova imagem, criando assim a possibilidade infinita de novas correspondências perceptivas. Ela não apenas dá a ver um objeto, mas cria um campo de possibilidades para aquele que a contempla. Mas, a rigor, caberia pensar que esses objetos naturais não imitam exatamente a natureza, embora possamos reconhecer neles elementos formais e ornamentais; ao contrário, as imagens fotográficas surgem como formas tecnológicas que preparam e produzem o visível como segunda natureza: não imitam a natureza; antes a apresentam como artifício e, nesse sentido, elas comportariam um trabalho de luto pela natureza.

Mas, em última análise, essas mesmas imagens, algumas das quais aproveitadas por Delhez em 1931 para ensaiar cortejos e comparações entre natureza e *tekhné*, conectam-se, em última análise, com as apocalípticas visões de Delhez em torno a arquitetura e nostalgia, cabendo também lembrar suas ilustrações para *As flores do mal* de Baudelaire, livro que seria assunto, nas aulas de literatura francesa, de um amigo e vizinho de Delhez em Mendoza: Júlio Cortázar. Numa das aulas sobre Baudelaire, precisamente, Cortázar detém-se, com efeito, num fragmento de *As multidões*, aquele que diz que o poeta goza do incomparável privilégio de ser ele mesmo e um outro. Como as almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, no personagem de qualquer um e só para ele tudo está vago: se certos lugares lhe parecem vedados é que, a seu ver, não valem a pena ser visitados.

Ora, poder-se-ia avaliar, portanto, essas imagens de Delhez, tão próximas do espírito *Casa tomada*, de Cortázar, como sintomas de uma peculiar relação entre arte e loucura,

porque, como sabemos, a partir das cenas de demência no teatro elisabetano, vai gradativamente se construindo, na tradição europeia, uma arquitetura dramática da qual participam, mais tarde, os sonhos e as confissões, como vetores que conduzem a ação à ilusão de verdade. São procedimentos centrais tanto do drama barroco, quanto do incipiente romance que lhe é contemporâneo, questões aliás visualmente antecipadas por Sebastian Brant ou Hieronimus Bosch.<sup>11</sup>

Havia, nesses casos das imagens de Delhez, uma clara desapropriação do espaço para o velho ou inútil. No caso do Borges, em sua leitura, que muito conserva da montagem dadaísta, há também uma crítica à apropriação do espaço, porque em última instância o próprio Sêneca, um marginal, um espanhol filosofando em latim, torna a se marginalizar, nas inscrições de carros; mas a situação de descentramento e deslocamento nos mostra também que a demora é usada para dinamizar a própria leitura, tornando-a *différance*.

O segundo caso que gostaria de evocar aqui é o de Sylvio da Cunha (1907-1995), autor de uma “pequena história da fotografia”, publicada nas páginas do *Letras e Artes* do Rio de Janeiro, em 1947, sob o título de “Os pássaros do retratista”, título que, além de remeter à loucura, foi sugerido por Carlos Drummond de Andrade, que achava que, em função de uma arte verbal rigorosa, Sylvio conseguira transportar à imagem fotográfica essa mesma exigência extrema que o distinguia na elaboração poética. E acrescenta Drummond:

Confirma desse modo a advertência de Man Ray: *Si ta main tremble trop, laisse là ton appareil et prends un pinceau*. Sylvio da Cunha (sua mão é firme) trabalha a placa sensível com a mesma inexorável segurança de que se serve para agenciar a sábia, posto que velada orquestração de seus metros poéticos. A igual distância do realismo e do lirismo, ele nos dá, não poemas, nem quadros, nem abstrações, nem documentos polêmicos: fotografias. Mas é inevitável que de cada procedimento técnico, exercido com amor e rigor, se desprenda uma poesia específica. Mais ainda no caso especial da fotografia, cujo vocabulário já participa da magia poética – a gelatina, a imagem latente, o pancromático – e cujas operações se assimilam naturalmente às da criação poética – a sensibilização pela luz, o banho revelador, o mistério da claridade implícita no opaco, da sombra representada pelo translúcido – ó Mallarmé!...

A esse coeficiente prévio de sugestão, Sylvio da Cunha acrescenta um sóbrio e poderoso sentido plástico da imagem (não privativo da pintura), imagem que ele não apenas capta, senão também seleciona e como que torna a criar, aproximando ou fundindo elementos que se ignoravam (tão múltiplas são as formas, ainda as mais singelas, da natureza, que cumpre a qualquer arte revelar-nos). Suas fotografias dão testemunho de um artista geral, sutilmente dotado, combinando imaginação e artesanato, e sabendo muito bem o que se pode tirar, em invenção, da câmara escura onde adormeceram os pássaros do retratista. E não só em invenção. Acredito que ele também fará sua esta outra palavra de Man Ray: *la Photographie qui console*.<sup>12</sup>

Houve, de fato, intenso diálogo, de 1943 a 1945, entre Sylvio e Drummond. Logo em uma das primeiras cartas que ambos trocaram, em fevereiro de 1945, o fotógrafo propõe uma definição da poesia onde retorna a imagem de Seu-phor-Clarice. Com efeito, a poesia

é o próprio pensamento jorrando como água viva [...] É a força da síntese poética que traz do caos (no sentido mais metafísico) as relações ainda não pressentidas e as faz do domínio geral do conhecimento até que passem à categoria analítica como sinais de espécie e de ordem; é ainda essa força que se renova periodicamente, quando as associações se esgotam e a expressão se torna impotente para cumprir o seu fim mais alto, que é a criação de aspectos novos do espírito: os poetas não são somente os criadores da poesia mas da própria linguagem e todas as formas artísticas, e unicamente por uma questão de situação na História, também tem sido denominados de legisladores ou profetas, Job ou Solon, porque o poeta não só percebe uma extensão maior do presente que o comum dos mortais, como pela imaginação vê o passado e o futuro. Pela imaginação habita a eternidade e o infinito e participa da divindade.<sup>13</sup>

Não custa, portanto, ver a *sombra* de Sylvio no esboço de teoria da imagem que Drummond escreve em 1949<sup>14</sup> e até mesmo em seus poemas da época, como *Consideração do poema*, *Procura da poesia*, *Resíduo* ou *Nosso tempo*. Assim definida a poesia, diríamos que os “pássaros do retratista” são determinados por uma poética dos fenômenos, mas vêm carregados, por exemplo, dos mistérios do tempo, das alegrias matinais de antigamente, dos risos e dos ani-

versários da criança que cresceu e foi depois envelhecendo nos álbuns de veludo,<sup>15</sup> ou seja, são, nem mais, nem menos, fotografias da memória da mais pura estirpe benjaminiana. A origem é montagem e todo erudito alimenta-se assim de um fantástico de biblioteca.

As fotografias da memória, imóveis ou elásticas, caprichosas ou fiéis, têm o seu lugar certo no quadrante misterioso e feito de camadas sucessivas do espírito. Não haveria máquina, por mais inteligente que fosse, capaz de colhê-las; elas são feitas de poesia e de intuição impalpáveis, de segredo apenas pressentido, de música incerta e subterrânea.<sup>16</sup>

Sylvio da Cunha chamava essas imagens de pensamento de *caprichos do olhar* e delas nos deu alguns exemplos que captam a vida das formas de Henri Focillon ou as protoformas da arte, na linha já apontada em Karl Blossfeldt e no próprio Delhez. Mais do que uma teoria da fotografia, Sylvio da Cunha ensaiava, em sua coluna, uma antropologia do sensível, sob o ponto de vista da imagem, tal como os pioneiros Alfred Stieglitz e Marius de Zayas, nas páginas de *Camera Work*, mas seu referencial, à diferença dos precursores, era basicamente poético e europeu, por isso, entrando em matéria, o autor logo evoca os primórdios dessa linguagem, não sem antes lhe apontar as sobrevivências do mundo mágico ancestral, na forma de engrimações, alambiques e caixinhas de segredo. Obedecia da Cunha, de certo modo, à poética de Rimbaud, que, segundo o autor, consistia na busca sistemática da alucinação, na procura de uma linguagem que permita traduzir os estados mais confusos da alma graças a uma evocação sensual simultânea de um complexo de tendências obscuras. Recriar a emoção no leitor, em lugar de descrevê-la. A nova linguagem poética será, então, para a antiga o que a velha fórmula mágica é para a prescrição do médico. “Eu escrevia silêncios – dizia ele – notava o inexprimível, fixava as vertigens e envaidecia-me de inventar um verbo acessível um dia a todos os sentidos”.

Ora, sem comprometer a ideia de que a arte é refúgio do comportamento mimético, Sylvio avança um argumento que, embora insinuado já por Murilo Mendes em 1936 e elaborado pouco depois por Macedonio Fernández, com o conceito de *sombrologia*, define a sombra como a primeira

representação não só do corpo humano mas também da sua alma.<sup>17</sup> Há de relembrar, por exemplo, que Leonardo da Vinci definiu a beleza como uma “gradação da sombra” e, para provar o que dissera, pôs a sua *Virgem dos Rochedos* numa gruta sombria.<sup>18</sup> Seja como for, a sombra nos coloca o problema de definir a imagem como *eidolon* ou como *eikon*.

Já no XI Canto da *Odisseia*, Ulisses evoca os mortos, as sombras, como *eidola*, o que permite a Sylvio da Cunha identificar a imagem, *eidolon*, com a representação, porque caberia esclarecer que, em grego, o conceito de *eidolon* se inscreve, com e contra o de *eikon*, na esfera da *mimese*, ao passo que *phasma*, *phantasma* ou *phantasia* pertenciam à família de *phaino*, ou seja, da imaginação e do imaginário. Muito embora tanto *eidolon* quanto *eikon* sejam gerados pela raiz *wei-*, só *eidolon* pertence ao domínio do visível, já que se formou a partir do tema mais específico, *weid-*, que sobrevive em latim, *video*, e que significa ver, ao passo que *eikon* provém do tema *weik-*, que indica uma relação de adequação ou proporção, ou seja, de *methexis*. Em suma, o *eidolon* não passaria de ser a cópia de uma aparência sensível, ao passo que o *eikon* seria a transposição de uma essência densa e desdobrada. A maior superficialidade do *eidolon* e, em compensação, a irreduzível densidade do *eikon* explicam, assim, que o ídolo tenha-se reduzido a designar uma pura aparência, ou aos deuses que só existem através da sua imagem, enquanto o ícone tenha-se aplicado às autênticas representações de Deus. Não é fortuito que na *República* de Platão a justiça na pólis seja apenas um *eidolon*, um simulacro da verdadeira justiça, que concerne, no entanto, ao regramento da alma, e, não raro, também o conceito de *eidolon* reaparece em Platão toda a vez que o filósofo quer destacar a degradação que supõe a passagem do inteligível ao sensível, ou de um a outro patamar de sensibilidade. No *Teeteto*, por exemplo, o pensamento que se manifesta graças à mediação sensível da voz não é senão um fantasma (*eidolon*) da ideia, de sorte que poderíamos concluir que, conforme a essa tradição, a fotografia registra, mas não vê.<sup>19</sup>

Coerente com sua compreensão fenomenológica, Sylvio da Cunha avança, então, uma hipótese que leríamos muito depois em Agamben, isto é, que o respeito pelo cadáver

não é um patrimônio da ética, mas nos remete a um dos estágios mais arcaicos do direito, que se confunde, a rigor, com a magia, ou seja, que se honra o corpo defunto para impedir que a alma do morto, ou antes, a sua imagem ou fantasma, permaneça, sem função, no mundo dos vivos, como presença ameaçadora (tal como a *larva* dos romanos e o *eidolon* ou o *phasma* dos gregos).<sup>20</sup>

O caos é a grande sombra e o reino das sombras é a morte. Os fotógrafos de 1850 eram manipuladores de sombras, da família de Édipo e Cassandra. Na criança e no primitivo há um medo instintivo da sombra. Facilmente ela se torna um tabu de grande poder sugestivo. Frazer assinala numerosas manifestações de medo da fotografia entre os selvagens. [...] No folclore comum ao norte da Europa, o Diabo não tem sombra, assim como tudo o que lhe pertence, e os habitantes do Inferno de Dante não projetam suas formas no chão.<sup>21</sup>

Em *Exotische Kunst*, um artigo de 1930 para a revista *Die Kunstauktion*, Carl Einstein associa o *ka* dos egípcios ao *itongo* dos africanos. A ideia se retoma numa resenha da exposição na galeria Pigalle, que Einstein publica no segundo número da *Documents* (1930):

As estátuas são, pois, duplos pelos quais se captam os espíritos, os itongo, que correspondem provavelmente ao Ka egípcio. São feitas também para que a morte retorne para a sua tribo e anule a má morte. A força do morto não está inteiramente ligada à estátua; ela pode viver no neto, um animal familiar, uma árvore, etc. na arte africana, a noção de alma-sombra ou alma-mago aparece como muito importante. Há talvez uma relação entre o estilo gráfico desta arte e a representação da alma-sombra.

Nestas pinturas ou estátuas, é o itongo que age. Este monumento animista comporta aliás um perigo de degenerescência das artes africanas. O itongo, o ndozi ou o kra podem assim passar para dentro das pedras, animais ou plantas e, desta forma, a estátua torna-se inútil (por exemplo, no caso dos *Baluba de leste*, a introdução do culto de Riamba acarretou uma iconoclastia).

A estátua é um corpo astral e é assim que pode ser designada como um cadáver vivo.

Encontram-se muitas vezes nos mitos africanos récitas segundo as quais Deus, para criar o homem, trabalhou um modelo

plástico. A coisa decisiva é menos a estátua do que o facto que ela seja habitada por um espírito e a semelhança com o espírito não consiste numa semelhança individual, mas na representação das marcas mágicas e colectivas. Quer representar as forças geradoras e é assim que acentua os órgãos genitais, que os protege do mau olhado por uma túnica ou que indica o carácter colectivo pela tatuagem.

Uma arte de tal modo encerrada na magia e na noção da morte deve tratar o motivo antes de uma maneira não naturalista. O cânone desta arte não pode ser naturalista porque a sua tarefa é a de tornar invisível.<sup>22</sup>

Embora partilhando dessa concepção, Sylvio da Cunha pensa numa genealogia europeia, que passa pelas formas angustiosas de Maupassant, Dostoievski e R. L. Stevenson (*Le Horla*, *O duplo* e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), o que explica, a seu ver, a desconfiança com que foi recebida a descoberta da fotografia.<sup>23</sup> Mas, assim fazendo, Sylvio da Cunha concentra-se naquilo que contemporaneamente atraía Benjamin para postular um inconsciente ótico, isto é, as relações de Baudelaire com a fotografia, entendida como ruptura com o universo mágico.

No seu *Salon de 1859*, Baudelaire disse coisas cruéis contra a fotografia. Hoje que o tempo já desgastou as arestas da famosa polémica entre a afirmação e a negação da arte em matéria fotográfica, às vezes revive o caso, mas apenas quando se trata de defender a fotografia ou a pintura de seus desvios de mau gosto. Depois de lamentar que a obsessão da verdade oprimisse e abafasse o gosto da beleza, sobretudo por exigências do público, que não é naturalmente artista, espontaneamente artista, mas talvez filósofo, moralista, engenheiro, amador de anedotas instrutivas, tudo o que quiser, mas que em matéria de arte não pode julgar sinteticamente, porém de maneira analítica e, em suma, parcial, Baudelaire constata que o credo da época em que escrevia era o exclusivismo da natureza, o tabu de que arte só pode ser a reprodução exata do reino natural. “Assim, a indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta”. E prossegue: “Um deus vingador atendeu os votos dessa multidão. Daguerre foi o seu messias.

E então ela se disse a si mesma: Pois que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão, a arte é fotografia. A partir desse momento a sociedade imunda se atirou, como um só Narciso, para contemplar a sua trivial imagem sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apossou desses novos adoradores do sol [...]”.

Havia também um aspecto imprevisível, que não tivera tempo de sentir o poeta das *Flores do Mal*, mas que se tornou palpável para Rimbaud, numa noite de ócio e fantasia, momento vivido e sentido depois por muitos, do misterioso encontro com a poesia dos velhos retratos abandonados: “É um vetusto armário esculpido: o carvalho sombrio, muito velho, tomou esse ar tão bom da gente antiga. Ele está aberto e derrama em sua sombra, como onda de um venerável vinho, os cheiros cativantes. Todo alheio: é um montão de velhas velharias, de linhos odorantes e amarelados, de trapos de mulheres e crianças, de rendas fanadas, de xales da vovó com desenhos aduncos. É lá que estão os medalhões, as mechas de cabelos loiros ou brancos, os retratos, as flores secas, num perfume que se mistura aos perfumes das frutas. Oh! armário de antanho, tu sabes muitas histórias! E parece que queres contar teus contos, e murmuras, quando se abrem lentamente tuas grandes portas negras!”.

A fotografia, ao ser associada ao armário, à arca, revela seu carácter de *arkhé*, ainda presente nas imagens de Niépce, de Saint-Victor, Daguerre, Talbot e Octavius Hill, mas que seriam logo substituídas pelos vulgares manejadores da câmara, capazes das maiores abominações, que provocariam a indignação de Baudelaire. E outro tanto causaria a mania do estereoscópio, surgida a serviço das abjetas inclinações obscenas que repugnavam um homem refinadíssimo como Baudelaire,<sup>24</sup> mas a partir das quais Duchamp pensaria um para além da pintura, da representação e do *eidolon*. Como se vê, Sylvio tenta equilibrar-se entre versões autonomistas da arte e outras que, como os diagramas desconexos (*abgeschnurte Dynamogramme*) de Aby Warburg, explicam que as imagens perdem sua significação originária, mas nelas sobrevive, porém algum tipo de espectro suspenso, uma

sombra. Em favor da primeira tese, diz que, de Taine a Max Dvorak, foram atribuídos às obras de arte valores históricos, intelectuais e religiosos; mas isso levava a negligenciar a autonomia da arte, axioma da crítica moderna.<sup>25</sup> Todavia, em favor da segunda tese, argumenta que Heinrich Wölfflin entendia que a história da arte é a história dos símbolos da visão, expressa através da passagem do linear para o pictorial; pelo desenvolvimento da visão de superfície em detrimento da visão de profundidade; pela substituição da forma fechada pela forma aberta; pelo abandono da unidade pela multiplicidade, e, finalmente, pela transição da clareza absoluta para a clareza relativa dos objetos.<sup>26</sup> E isso levava Sylvio da Cunha a perceber um caráter obtuso da imagem.

O movimento é a vida, mas na sucessão de seu ritmo há sempre um ponto culminante de beleza, de trágico, de comicidade ou de um interesse qualquer que ele seja. Entre muitas imagens supérfluas colhe-se a essencial. Isso se torna bem claro na obra-prima que é *Ivan, o terrível*, de Eisenstein. Excetuando o envenenamento da Tzarina, uma maravilha de cinema puro, a cena com a pesada taça lavrada que cobre os enormes olhos assustados, passando logo ao quadro seguinte do grande catafalco, impressionante pelo modo brusco da transição, o filme todo é uma sucessão de fotografias belíssimas, que temos vontade não de ver em cinema, mas num álbum, para que elas estejam sempre ao nosso alcance. Há uma superioridade da estática sobre a dinâmica fotográfica, na eletividade consciente ou inconsciente, irresistível, do nosso espírito. Explica-se o sentimento de Baudelaire odiando o movimento que desmancha a harmonia da linha. O cinema é uma aplicação da fotografia dirigida por outros caminhos, mais restrita, ilustrativa e descritiva.<sup>27</sup>

Repare-se que, assim como Benjamin nos fala em potencialidades tais como a reproduzibilidade, e não de atos concretos, como a reprodução, Sylvio da Cunha também não se refere a decisões e escolhas afetivas ou terminantes, mas a possibilidades, eletividades, que permanecem sempre num limiar. A ideia vincula-se com certas noções centrais à estética surrealista e, de resto, sintoniza com o inconsciente ótico antes captado nas imagens de Victor Delhez.

Em 1924, André Breton propôs a fabricação e o lançamento em circulação de objetos aparecidos em sonho. Segundo Breton, muitos objetos de uso corrente são de uma utilidade puramente convencional, havendo, portanto, vantagem em substituí-los por objetos surrealistas. Estes, verdadeiros *desejos solidificados*, deveriam, segundo Breton, desencadear e exaltar as potências inventivas. Dessa forma passaria a atividade onírica para a realidade. Salvador Dalí, em 1931, sugeriu a criação de uma nova categoria de objetos de função simbólica, inteiramente despidos do seu sentido concreto. Surgiu a necessidade de fundar uma *física da poesia* segundo Paul Eluard. De aspecto mágico para o profano, a exposição surrealista de 1936 em Paris fez uma tentativa que ainda não estamos em condições de apreciar e mesmo de definir, para apresentar objetos em novo sistema de conexões capazes de reagir contra o vulgar quotidiano. Ensaia-se ultrapassar as limitações da existência manifesta de um objeto, desvendando o seu simbolismo oculto esquecido, deformado, destruído, ou mesmo ainda não descoberto. Um valor banal de convenção ocultava quase sempre um poderoso peso de representação, revelador do pitoresco ou da força emotiva. Para dar lugar à realidade escondida passava a segundo plano o dado imediato. O surrealismo doutrinou a revolução total do objeto, argumentava Sylvio, desviando-o dos seus fins usuais e mesmo conferindo-lhe um nome novo. A perturbação e a deformação devidas a acidentes exteriores podiam completar o sentido, assim como o encontro casual ou a irracionalidade do objeto. Em 1943, Sérgio Milliet, diante das fotomontagens praticadas por Jorge de Lima, também observava que

A fotomontagem tem sobre a pintura, inclusive a super-realista, a vantagem de ignorar os preconceitos técnicos, de não se prender a uma tradição. A fotomontagem está para a pintura assim como a palavra em liberdade está para o verso medido. Apresenta-se livre de volumes e valores como aquela se coloca no papel sem a preocupação das cesuras e das rimas. Isso não quer dizer que não haja na fotomontagem nem volumes nem valores; na sua total liberdade a fotomontagem cria soluções próprias em obediência apenas à fantasia do artista.

Outra vantagem: enquanto a pintura, em virtude mesmo de seu longo aprendizado manual, se limita a jogar com elementos poéticos limitados, a fotomontagem, que prescinde de artesanato (no sentido que se dá atualmente ao vocábulo), joga com elementos não só ilimitados mas ainda de uma atualidade ligada à vida cotidiana, que comporta toda uma essência poética desconhecida na pintura. Tão importante é a contribuição desse elemento vivo que os melhores super-realistas o procuram ansiosamente. Salvador Dalí os explorou por vezes com felicidade, operando na pintura a mesma revolução que se operou na literatura quando dela se baniram as “palavras poéticas” para dar guarida às expressões da vida comum.<sup>28</sup>

Georges Didi-Huberman tem destacado o trabalho de Aby Warburg como uma reação do historiador das fórmulas de sensibilidade a duas experiências marcantes, não só profissionais, mas também pessoais: a loucura e a guerra. Os caprichos da montagem e das próprias imagens, que segundo Sylvio da Cunha fazem explodir um considerável potencial poético, não só traçariam uma história documental do imaginário ocidental, mas também funcionariam como uma ferramenta para captar e avaliar a violência política nas imagens da história. Através das sombras e dos rostos, das sombras sem rosto ou mesmo dos rostos-sombra, detectamos, de início, em Victor Delhez essa relação do artista com sua própria autofantasmagorização. Mais tarde, em Sylvio da Cunha, constatamos no autorretrato do próprio artista uma análise das relações entre arte e sociedade, no Brasil no imediato após-guerra, mas, ao mesmo tempo, capta-se nesses textos a aporia de um esforço em que o sujeito não acaba nunca de se conhecer por inteiro. Uma imagem do pensamento e um pensamento sem imagem. Didi-Huberman associaria esses *caprichos do olhar*, como ele os chamava, às *arrière-ressemblances*, apontadas por Mallarmé. Com efeito, em *Catolicismo* lemos:

Sem um pensamento de ofuscar o vitral de cúpula constatando elevação e transparência nisso que o rumor denomina edifício social, importaria pouco algum passo adiante. Salvo, para entrar, inaugurar e saudar uma protossemelhança com gravidades do passado, ensombrecidas na memória ou que a massa instaura.<sup>29</sup>

A *arrière-fable* que Foucault veria em Verne é a *proto-* ou *transsemelhança* prevista já por Mallarmé, que retoma uma tradição de repertórios iconológicos que nos remonta a Cesare Ripa, aos estudos sobre melancolia de Robert Burton, aos *Caprici*, de Giambattista Tiepolo, às imagens de Arcimboldo, a Jacques Callot e, fundamentalmente, a Goya. Os *caprichos do olhar* de Sylvio da Cunha revelariam, como os de Goya, um conteúdo moral não prescriptivo, só comparável com um radical questionamento antropológico a respeito das perversões da razão. Se os caprichos são intensas dramaturgias do claro-escuro é porque Goya, como homem do Iluminismo, comprometeu-se com a gaia ciência das sombras da razão. Nos *Caprichos* detectamos, com efeito, esse homem dissonante, essa subjetividade tensa e sombria que antecipa o Romantismo.<sup>30</sup> O caminho das imagens bifurca-se neste ponto: ora o vemos feito de sombras na memória, ora o avaliamos como um sinal premonitório daquilo que a massa, daí para a frente, iria instaurar como cânone.

Seja como for, repare-se que os trabalhos de Delhez ou da Cunha seguem uma bibliografia, até aquele momento, não muito farta, que passa pelas reflexões de Siegfried Kracauer (*A fotografia*, 1927), Bertolt Brecht (*Sobre a fotografia*, 1928), o ensaio de Alfred Döblin, prefaciando o catálogo de Sander ou o de Tristan Tzara, analisando as fotos de Man Ray (*La photographie à l'envers*), texto este último traduzido por Benjamin ao alemão para a revista *G-Zeitschrift für Elementare Gestaltung*, que se lê como um prototexto da sua própria pequena história da fotografia, sem nos esquecermos das ideias de Drummond a respeito da imagem. Poder-se-ia falar, portanto, nesses casos, de uma “sombra de Gradiva” atravessando a cena porque, em todos eles, caberia avaliar a fotografia como um trabalho de autêntico luto da imagem que, em última análise, prepara não só o inconsciente ótico benjaminiano, mas até mesmo a noção de *punctum* de Roland Barthes.<sup>31</sup> Era isso que eu queria lhes trazer hoje aqui, e estou à disposição para o que vocês quiserem colocar.

**Silvia Regina Cabrera:** Bom, boa noite a todos. Boa noite, Raul. Boa noite a todos os presentes. Meu nome é Silvia, e, assim, de tudo o que você foi falando aqui, que eu fui



anotando, primeiro me chamou a atenção quando você estava falando ali do Karl Blossfeldt. Não sei se pronunciei certo. Isso me lembrou muito o trabalho do artista e *designer* italiano Bruno Munari quando ele trabalha nas questões do *design*, resgaste das formas da natureza. Então, assim, primeiro me lembrou bastante aquelas fotos e aí também entrou nessa questão do luto pela natureza que o *design* também hoje, parece assim, quer trazer para dentro da casa da gente as formas da natureza. A gente cultua a forma mas destrói a natureza. Então, assim, para mim ficou esse resíduo, esse vestígio. Segundo, todo esse percurso que você foi começando aqui pelo Delhez e chegando no Sylvio da Cunha, parece, assim, que o simbolismo foi determinante na fotografia, porque toda essa questão da imagem foi passando por Mallarmé, Baudelaire, inclusive aquela decoração baseada no Poe, que foi o primeiro autor que chamou a atenção do Baudelaire. Então, se você pudesse falar um pouquinho mais sobre essa relação do simbolismo e da imagem fotográfica para a gente... Obrigada.

**Raul Antelo:** Certo. Primeiro, a relação que você observava entre natureza e técnica, a *art nouveau* detecta essa relação entre natureza e técnica, porém é pela dessemelhança que melhor se atinge a semelhança. Essa é uma ideia que vem da caricatura. Goya compreendeu-o muito bem. Os simbolistas retomam a noção de que não é por uma simples adesão mecânica ao referencial que se obtém a semelhança. A semelhança tem alguma coisa de paródico, tem alguma coisa de deforme, tem alguma coisa de exagerado, tem algo de enviesado, ou seja, que essa ideia de que é pela dessemelhança que melhor se atinge a semelhança é uma forma de obscurecer a percepção para aprofundar a experiência. Talvez essa, a meu ver, seja a premissa básica do simbolismo. Quanto mais rarefeita for a percepção, quanto mais camadas e sentido você precisar retirar e colocar, mais denso é o *eikon*, mais densa e disseminada e sutil será a relação do sujeito com a experiência. Então, nesse sentido, longe de ser uma forma antiquada, esclerosada, ultrapassada, de pensar as relações entre natureza e técnica, eu acho que o simbolismo coloca ainda umas potencialidades para pensarmos o

moderno, enormes. Se Blossfeldt percebe uma inadequação entre natureza e técnica é porque a modernidade, no fundo, passa a desenvolver um pensamento sobre a natureza quando ela já desapareceu. A ecologia é isto. Pensamento ecológico é um pensamento a partir de uma natureza que só pode ser recriada artificialmente. Então, a ideia do artifício como a maior naturalidade é a noção paradoxal de que o artifício é a maior naturalidade, talvez seja um dos legados desse simbolismo. A pergunta seria: por que nos custa tanto entender isto? A minha resposta é: porque fomos educados numa sensibilidade modernista. Então, são essas figuras que naquele momento apareciam como retardatárias, como Sylvio da Cunha, não afinadas com o mais ousado da experiência modernista, que hoje surgem com outra pungência, com outra intensidade, à nossa sensibilidade. Talvez porque a nossa própria sensibilidade hoje seja decadentista. O declínio da crença na democracia, o declínio da crença no ocidente, etc., etc., são experiências cotidianas que não nos cansamos de ter todo o santo dia ao ligar a televisão ou examinar o jornal.

**Luís Fernando:** Olá, meu nome é Luís Fernando. Houve tempo do Baudelaire fazer uma recomposição do seu pensamento em relação à fotografia? Porque ele sempre foi muito crítico, desde o surgimento, ele tem a passagem em que ele visualiza a fotografia como um recurso interessante.

**Raul Antelo:** Eu diria que não, porque fundamentalmente Baudelaire é antiprogresso. Baudelaire tinha ojeriza ao progresso. Baudelaire tinha ojeriza de compreender a modernidade como a última contribuição tecnológica. Baudelaire tinha ódio mortal de identificar a modernidade com a americanização da vida. Então, obviamente que não poderia se identificar com a fotografia como *eidolon*. Se ele aprecia a fotografia é no que ela nos traz de pervivência do *eikon*. É nesse sentido que eu prefiro retomar as suas palavras. Por outro lado, poderíamos pensar em que momento a nossa sensibilidade, no Brasil, foi mais afim a esta de Baudelaire. Nas teorias modernistas, Baudelaire pouco entra, vamos ter que esperar os anos 40, Murilo Mendes, quando evocando a

figura de um morto, mas evocando um autorretrato, a vida de artista, nas suas *Recordações de Ismael Nery*, é o primeiro a formular que o moderno se capta em dois tempos, uma parte que é efêmera, contingente, transitória, e uma outra dimensão, que é duradoura, persistente, ou seja, a memória. Então, diríamos o frêmito por entender o modernismo como americanização da vida, como progresso, como aceleração, ou seja, 22, essa comemoração de um centenário da independência, que na verdade fica ofuscado para todos os efeitos. Vinte e dois é a Semana, ninguém se lembra do centenário da independência. Surge uma outra leitura nos anos 40, quando temos que nos inventar de novo, ou seja, com o final da guerra caem as relações tradicionais com a Europa. A Europa desaparece, já não dependemos estrita e necessariamente da Grã-Bretanha, e, no entanto, aparecem os Estados Unidos em cena e aparece o mundo dos objetos, das coisas, dos carros, etc., etc., etc.

**Eduardo Sterzi:** Raul, nós vínhamos conversando antes a respeito daquela ideia de que uma imagem só ganha consistência mesmo na medida em que a montamos com outras imagens. E ouvindo a sua conferência, dá para notar que isso também é um procedimento que vale em alguma medida para o plano conceitual. Você se concentrou no *eikon* e no *eidolon*, mas eu fiquei pensando em outros conceitos de imagens que estavam implicados aí, no que você falava, e que alguma ajuda a complexificar um pouco mais a questão aí. E eu pensei até, vou dar um exemplo que eu acho que isso ajuda a pensar, que é um exemplo que tem a ver com a primeira parte da sua conferência. A gente pode pensar no conceito de *umbra*, por exemplo. Ou seja, a sombra. Você falou muito da questão da sombra, mas a sombra tem uma dialética interna, na sombra, no conceito, na formação, na protoformulação teórica dela entre os romanos, que é o fato de que a *umbra* é ao mesmo tempo a sombra, essa mancha que o corpo projeta, mas é também o reflexo, ou seja, na sombra... na *umbra* convivem, ao mesmo tempo, a gente pode dizer, a opacidade, opacidade da sombra, mas também a resplandecência do reflexo. Então, isso já está escrito ali, mas também vai aparecer no conceito que dá origem a

um conceito de *eidolon*, que é o conceito de *eidos*, ou seja, o *eidon* é a ideia. A ideia. E eu penso na ideia sobretudo tal qual como revista pelo Benjamin, no prólogo da *Origem do drama trágico alemão*, porque ali a gente vê que o *eidos* já é a imagem. Não é algo de que a imagem é uma degradação, ele em si já é uma imagem. Isso aí existe na relação com as outras imagens, basicamente que é isso que a gente vê já formulado na ideia de consolação, por exemplo, em Benjamin. Na maneira em que vai associar o *eidos* platônico com a consolação. É algo que vai aparecer também num outro conceito que é usualmente deixado de fora da reflexão sobre a imagem, que eu me lembro que vai ser recuperado no século XX, muito fortemente pelo Ernesto Grassi, no texto que vai ser citado depois, no texto dele sobre o *eikon*, o *eidolon* e a *agalma*, que é esse conceito de imagem, que é um conceito que implica justamente a dissolução das barreiras. E aí, pensando nesses conceitos que em alguma medida nos ajudam a complexificar um pouco mais essa noção de imagem, na medida em que a dialética não é mais entre um termo e outro, mas ela é interna a cada um desses termos, eu fico pensando se, em alguma medida, isso não vai aparecer muito fortemente no conto do Borges, *O Aleph*, no movimento que ele traça ali entre a morte da Beatriz Viterbo. Não sei se você lembra do início, que ele pega a primeira imagem da morte, a percepção da passagem do tempo, ou seja, a morte da Beatriz Viterbo é dada pelas imagens dos cartazes, ele vem... aliás, ele fala primeiro dos carros, dos carros de praça, justamente você mostrou as imagens, mas ele vai falar dos carros de praça e das imagens dos cartazes das bancas de revista. Ou seja, a imagem da morte, a imagem da memória, é a imagem projetada no espaço. Isso foi mudando, ou seja, o tempo estava projetado nas coisas, no externo. E a única maneira dele em alguma medida lidar com isso, lidar com essa perda, tentar criar uma nova imagem da Beatriz Viterbo é criar um dispositivo ótico também, ao se confrontar, encontrar um dispositivo ótico, inconscientemente ótico, que é o *Áleph*, ou seja, o caleidoscópio.

**Raul Antelo:** O *Aleph* se vê num porão da rua Juan de Garay. Juan de Garay é o segundo fundador de Buenos Aires.

Mas o narrador poderia ter dito um porção da Rua Pedro de Mendoza, que é o primeiro fundador. Pedro de Mendoza é a rua que beira o rio. É a rua onde descem os navios trazendo os imigrantes. É a rua liminar com a Europa. É o primeiro ponto do Pampa ou o último da Europa. Por que ele não a situou na Rua Pedro de Mendoza? Porque ele não acredita na fundação duradoura. A fundação não resistiu ao primeiro ataque dos índios, e Borges vai dizer que foi necessário fundar a cidade pela segunda vez. Ou seja, que, se houve segunda vez, haverá infinitas vezes. Eu acho que o *Aleph*, o que traz, é a ideia de que, havendo dois, não há fim.

**Pessoa não identificada 1:** Raul, eu estava lembrando da pergunta dele sobre Baudelaire e a questão da fotografia. E estava lembrando daquele ensaio sobre a *Ótica moral do brinquito*, em que ele está numa casa, o menino está na casa, ele sobe no quarto e tem uns objetos, um estereoscópio, não é? E ele começa a se deleitar com esses objetos, e fiquei pensando: talvez seja um outro jeito da imagem, digamos.

**Raul Antelo:** Do *hobby*. Os ingleses chamam de *hobby horse*, o cavalinho que vai para a frente e para trás.

**Pessoa não identificada 1:** Isso. Exatamente. O *hobby horse*.

**Raul Antelo:** O *hobby* é justamente o sabático de Agamben, quer dizer, a ideia de que sempre tem que haver um núcleo vazio para que o sistema funcione. Para que o sistema funcione, sempre há uma parte da sociedade em que a lei não se aplica. Essa parte da sociedade em que a lei não se aplica é o ponto em que o *hobby horse* se balança para a frente e para trás. Voltando à tua questão, estão aí implicadas duas teorias do tempo, o tempo *chronos* e o tempo *áion*. E normalmente quando pensamos no tempo *áion* é a dimensão do eterno que está envolvida. O avô, que daí vem a palavra. Nem sempre nos lembramos que, para os gregos, *áion* é a vida como fluxo, e esse fluxo são todos os fluxos. *As Lágrimas de Eros*. O *áion* remete à ideia de fluxo, do que não para, do que não tem limite, isto é, do infinito, a eternidade diria Rimbaud, referindo-se à poesia, é isso o que conta.

Eu agradeço a todos a presença. Muitíssimo obrigado.

## NOTAS

1 SEUPHOR, Michel – “Rétrospection” in *Het Overzicht. Collection complète 1921-1925*. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1976.

2 Apud DIEZ DE MEDINA, Fernando – *El arte nocturno de Victor Delhez*. Biografía poética con 64 grabados del artista. Buenos Aires, Losada, 1938, p. 69.

3 Julio Perceval (1903-1963) chega a Buenos Aires no mesmo ano de Delhez. Compôs a ópera bufa *Polifemo* (1947), com libreto de Leopoldo Marechal e, nesse mesmo ano, fez a trilha de *El jugador*, filme de León Klimovsky, baseado na obra de Fiódor Dostoievsky. É autor, entre outros, do *Hino a Virgem da Carrodilla* (1943), com texto de Daniel Devoto; da *Cantata del Cuarto Centenario de la Primera Fundación de Buenos Aires* (1934-35), com texto de Horacio Schiavo; e de *El Canto de San Martín* (1949-50), com texto de Leopoldo Marechal. A soprano Jane Bathori apresentou suas *Six chansons* baseadas em textos de Joseph Delteil, em Amigos del Arte (Buenos Aires, ago. 1932). Fez muitas orquestrações e transcrições para órgão, entre outras, de peças de Villa-Lobos.

4 Expõe “El monje malo”, “Al lector”, “Don Juan en los infiernos”, “Armonía de la noche”, “Los gatos”, “Sepultura”, “Spleen (i)”, “El vino del solitario”, “Una mártir”, “Viaje a Citeres”, “Renegación de San Pedro”, “Spleen (ii)”, “Los ciegos”, “Crepúsculo de la mañana”, “El viaje (ii)”, “Los ojos de Bertha”, “El rebelde”, “La muerte de los pobres”, “La muerte de los amantes” e “La muerte de artistas”. A resenha de *La Nación* é consagratória: “Las xilografías de Víctor Delhez nos llegan con todos los caracteres de lo excepcional. Nada se vió aquí, como conjunto, de pareja calidad. Estos grabados lo serían de excepción en los centros de mayor cultura de Europa. Pocas veces la ciencia de un artista se unió a tan cálida onda emotiva; refleja el mundo interior de un gran poeta; sus figuraciones viven en una atmósfera irreal. Obra compleja, inspirada, poco frecuente en nuestros días. Técnicamente se opone a la práctica tradicional ampliándola; no le bastan los valores esquemáticos de blanco y negro, por lo cual añade una tercera dimensión; la media tinta y más aún: los muchos colores contenidos entre los dos colores extremos. Víctor Delhez es uno de los grabadores más representativos de nuestra época”, p. 87. Só para historiar as exposições portenhas, digamos que Delhez apresentou seus trabalhos na Asociación Amigos del Arte (Buenos Aires, jun. 1926 e set. 1928); Convivio de Cursos Católicos (Buenos Aires, out. 1928); Amigos del Arte (Buenos Aires, ago. 1929; Convivio (Buenos Aires, set. 1929); e Amigos del Arte (Buenos Aires, out. 1932 e jun. 1933).

5 Bandeira, por exemplo, recupera três definições de poesia dos escritos de Maritain. São elas: “Poesia é ontologia, de certo, e até, segundo a grande definição de Boccaccio, poesia é teologia”; “O conhecimento poético é um conhecimento *por conaturalidade afetiva* de tipo operativo ou que tende a se exprimir numa obra” e “A poesia é conhecimento, incomparavelmente: conhecimento-experiência e conhecimento-emoção, conhecimento existencial, conhecimento germe de uma obra (e que não tem consciência de si e não é feito *para* conhecer)”. BANDEIRA, Manuel – “Antologia de definições de poesia”, *Letras e Artes: A Manhã*, 14 jul. 1946.

6 NANCY, Jean-Luc – “Imagem, mimesis & méthesis” in ALLOA, Emmanuel (ed.) – *Pensar a imagem*. Belo Horizonte, Autêntica, 2015, p. 55-73.

7 BENJAMIN, Walter – *Rua de mão única*, v. 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 36.

8 BORGES, Jorge Luis – “Sêneca en las orillas”, *Sur*, n. 1, verão 1931, p. 175.

9 BLOSSFELDT, Karl – *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*. Intr. K. Nierendorf. Berlin, Ernst Wasmuth, 1928; RENGER-PATZSCH, Albert – *Die Welt ist schön*. Munich, Kurt Wolff, 1928; SANDER, August – *Antlitz der Zeit*. Pref. A. Döblin. Munich, Langen, 1929.

10 BENJAMIN, Walter – “Pequena história da fotografia” in *Magia e técnica; arte e política*. Trad. S. P. Rouanet. 7. ed. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 94-95 (Obras escolhidas, v. 1).

11 Em *Maladie mentale et psychologie* (1962), Foucault diz: “A la Danse macabre figurée

au cimetière des Innocents, au *Triomphe de la mort* chanté sur les murs du Campo Santo de Pise, font suite les innombrables danses et fêtes des Fous que l'Europe célébrera si volontiers tout au long de la Renaissance. Il y a les réjouissances populaires autour des spectacles donnés par les «associations de fous», comme le Navire bleu, en Flandre; il y a toute une iconographie qui va de *La nef des fous* de Bosch, à Breughel et à *Margot la Folle*; il y a aussi les textes savants, les ouvrages de philosophie ou de critique morale, comme la *Stultifera Navis* de Brant ou l'*Eloge de la folie* d'Érasme. Il y aura, enfin, toute la littérature de folie: les scènes de démente dans le théâtre élizabéthain et dans le théâtre français préclassique font partie de l'architecture dramatique, comme les songes et, un peu plus tard, les scènes d'aveu: elles conduisent le drame de l'illusion à la vérité, de la fausse solution au vrai dénouement. Elles sont un des ressorts essentiels de ce théâtre baroque, comme des romans qui lui sont contemporains: les grandes aventures des récits de chevalerie deviennent volontiers les extravagances d'esprits qui ne maîtrisent plus leurs chimères. Shakespeare et Cervantès à la fin de la Renaissance témoignent des grands prestiges de cette folie dont Brant et Jérôme Bosch, cent ans plus tôt, avaient annoncé le prochain règne". FOUCAULT, Michel – *Maladie mentale et psychologie*. Paris Presses Universitaires de France, 1962, p. 79. Pouco depois, em janeiro de 1963, numa emissão radiofônica (hoje reunida em *La belle étrangère*), diz: "Le tragique de don Quichotte, il n'habite pas la folie même du personnage, il n'est pas la force profonde de son langage. Le tragique dans *Don Quichotte*, il se situe dans le petit espace vide, dans cette distance, parfois imperceptible, qui permet non seulement aux lecteurs, mais aux autres personnages, mais à Sancho, mais à don Quichotte lui-même finalement, d'avoir conscience de cette folie. Et alors, ce scintillement, inquiétant et pâle, qui offre à don Quichotte et puis lui retire en même temps une lumière sur la folie, il est très différent de la souffrance du roi Lear qui du fond de sa folie, lui, savait qu'il était en train d'y tomber, et d'y tomber d'une chute qui ne devait pas s'arrêter avant la mort. [...] : c'est que maintenant la folie et la conscience de la folie sont comme la vie et la mort. L'une tue l'autre. La sagesse peut bien parler de la folie, mais elle en parlera comme d'un cadavre. La folie, elle, en face, va rester muette, pur objet pour un regard amusé. Et pendant toute l'époque classique, les fous vont faire partie d'un paysage social, d'un paysage social pittoresque qui sert tout au plus à relancer une inquiétude sceptique : après tout, je pourrais moi-même être fou, mais je n'en sais rien puisque la folie est inconsciente et que tous les autres étant fous, je n'ai point de repère pour savoir si je le suis ou non. Mais ce sont là jeux de prince et exercices d'esprits subtils ou retards. Ce qui m'intéresse dans cet âge classique, c'est un fait massif, un fait historique, sourd, qui est resté longtemps silencieux. Peut-être n'est-il pas très important pour l'histoire des historiens. À moi, il me paraît d'un grand poids pour qui veut faire l'histoire d'une culture. Le voici. Un jour d'avril 1657, on a arrêté à Paris à peu près six mille personnes. Six mille personnes dans le Paris du XVIIe siècle, c'est à peu près un centième de la population. C'est comme si, par exemple, si vous voulez, on arrêtait actuellement, dans le Paris d'aujourd'hui, quelque chose comme quarante mille personnes. Cela fait beaucoup et on en entendrait parler. Ces gens, on les emmenait à l'Hôpital général. Pourquoi ? Oh bien, parce qu'ils étaient chômeurs, ils étaient mendiants, ils étaient inutiles, c'étaient des libertins, c'étaient des excentriques, c'étaient aussi des homosexuels, des fous, des insensés. Et on les envoyait à l'Hôpital général sans qu'on ait pris à aucun moment contre eux une mesure juridique précise. C'était une simple précaution de police, un ordre du roi ou encore, ce qui est plus grave à mon sens, une simple supplique de la famille qui suffisait à envoyer tout ce beau monde à l'hôpital, et à l'hôpital pour la vie". FOUCAULT, Michel – *La grande étrangère*. À propos de littérature. Édité et présenté par Philippe Arières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville et Judith Revel. Paris, Ed. EHEES, 2013, p. 32-36.

12 DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos – "O poeta e a fotografia", *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1947, mais tarde reproduzido em *Passaios no ilha*. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1952, p. 204-205. Sobre a fotografia, Man Ray escreveu "La Photographie qui console" (com quatro desenhos dele) na revista de Gualtieri di San Lazzaro, *XXe Siècle*, I, n. 2, Paris, 1938, bem como "Sur le réalisme photographique" (*Cahiers d'art*, X, n. 5-6, Paris, 1935) e a plaquette *La photographie n'est pas l'art* (Pref. André Breton, Paris, G.L.M., 1937).

13 CUNHA, Sylvio da – "Carta a Carlos Drummond de Andrade" (Petrópolis, 4 fev. 1945). Depositada no Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa.

14 M.P. (pseudônimo de Carlos Drummond de Andrade) – "Retratos do artista quando menino", *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, nov. 1949. O título arremeda o texto de Joyce que fora oportunamente resenhado por Drummond na *Revista Acadêmica* (a. 12, n. 68, Rio de Janeiro, jul. 1947).

15 CUNHA, Sylvio da – "Os pássaros do retratista", *Letras e Artes*, n. 37, Rio de Janeiro, 6 abr. 1947, p. 10.

16 Idem – "Fotografias da memória", *Letras e Artes*, n. 86, Rio de Janeiro, 25 maio 1948, p. 11.

17 Idem – "A fotografia, arte burguesa", *Letras e Artes*, n. 43, Rio de Janeiro, 1 jun. 1947, p. 13.

18 Idem – "Nadar", *Letras e Artes*, n. 41, 11 maio 1947, p. 11.

19 Como conclui Suzanne Saïd: "L'idole fait du visible, qui est tout son être, une fin en soi. Elle arrête le regard qui s'abîme en elle et lui interdit d'aller plus loin. L'icône au contraire porte en elle son propre dépassement. Elle ne fait que convoquer le souvenir de Dieu et n'est jamais qu'un moyen de lui témoigner l'affection qu'on lui porte". SAÏD, Suzanne – "Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône" in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 131e année, n. 2, 1987, p. 309-330.

20 AGAMBEN, Giorgio – *Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone* (Homo sacer III). Turim, Bollati Boringhieri, 1998, p. 73.

21 CUNHA, Sylvio da – "O medo da sombra", *Letras e Artes*, n. 38, 13 abr. 1947, p. 11.

22 EINSTEIN, Carl – "A propósito da Exposição da Galerie Pigalle", *Caleidoscópio*. Revista de Comunicação e Cultura. Carl Einstein – Reflexões sobre arte e estética. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 11/12, 2012, p. 139.

23 CUNHA, Sylvio da – "O medo da sombra", *Letras e Artes*, n. 38, 13 abr. 1947, p. 11.

24 Idem – "Baudelaire e a fotografia", *Letras e Artes*, n. 39, Rio de Janeiro, 27 abr. 1947, p. 13.

25 Idem – "Visão", *Letras e Artes*, n. 46, Rio de Janeiro, 29 jun. 1947, p. 6.

26 Idem – *Ibidem*.

27 Idem – "Jean Manzon", *Letras e Artes*, n. 53, Rio de Janeiro, 31 ago. 1947, p. 6. Sylvio destaca também a estilização da maquiagem, que lembra figuras bizantinas, observação que seria retomada por Barthes mais adiante para pensar o *obtusio*. Sylvio da Cunha, ao destacar a superioridade da estática em relação à dinâmica fotográfica e não descartar o trabalho do inconsciente, prepara, portanto, esse conceito.

28 MILLIET, Sérgio – *Diário crítico*, v. 1. Intr. Antonio Cândido. 2. ed. São Paulo, Martins, EDUSP, 1981, p. 232-233.

29 MALLARMÉ, Stéphane – *Divagações*. Trad. F. Scheibe, Florianópolis, Editora da UFSC, 2010, p. 198.

30 DIDI-HUBERMAN, Georges – *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2010, p. 84-85.

31 Como resume André Gunthert, "Si l'on rapproche la démarche de Benjamin de celle d'un Roland Barthes, bien des années plus tard, il semble bien qu'il faille formuler l'hypothèse d'un lien étroit de la photographie avec cette forme du deuil que Freud nomme mélancolie. À la différence de Proust, dont l'expérience demeure enclose dans le champ de sa propre mémoire, Benjamin comme Barthes *utilisent* leur propre intimité pour approcher et comprendre l'image et y insuffler du récit. Sans aller jusqu'à parler d'une méthode ou d'une heuristique mélancolique, on doit admettre que ce *Fort-da* temporel, ce jeu de la mise à distance pour la plus grande proximité ("unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-elle") témoigne d'une remarquable efficacité". GUNTHER, André – "Archéologie de la 'Petite histoire de la photographie'" in CARERI, Giovanni e DIDI-HUBERMAN, Georges – *L'Histoire de l'art depuis Walter Benjamin*. Paris, Mimesis, 2015, p. 151.



## **Rejane Cintrão** (São Paulo)

*Atuou como curadora executiva do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Idealizou as curadorias do Espaço Cultural do Complexo Hospitalar Edmundo Vasconcelos e da Torre Santander em São Paulo. Realizou o projeto Novos Curadores. Atualmente é diretora da empresa Isso é Arte e coordenadora do Instituto Figueiredo Ferraz em Ribeirão Preto.*

Para receber o pdf da palestra, envie um e-mail para:  
[vetoresagendamento@gmail.com](mailto:vetoresagendamento@gmail.com)

# ARTE CONTEMPORÂNEA: CURADORIA PARA NOVOS PÚBLICOS

**Rejane Cintrão:** Bem, eu vim aqui hoje falar para vocês das minhas últimas experiências com curadoria. Eu trabalhei trinta anos em instituições, no MAC de 1984 a 1991, no MAM de 1993 a 2005, e nas Bienais de São Paulo de 1983 e 1993. Há dez anos abri a minha empresa que se chama “Isso é Arte”.

Comecei a me dedicar aos meus próprios projetos no início de 2006, logo que deixei o MAM, e foi muito bacana, porque eu descobri um mundo incrível fora das instituições. E foi muito bom esse desafio, porque eu tive que pensar projetos para um público que não está acostumado a frequentar museus ou galerias, ou seja, um novo público. É um pouco difícil mostrar a arte contemporânea, que é um assunto bastante complexo, para pessoas não acostumadas ao assunto. Arte contemporânea não é fácil, não adianta a gente falar que é fácil, porque não é para um público que não está acostumado com isso, que tem, inclusive, preconceito em relação ao assunto (é só você dizer que trabalha com arte para as pessoas comentarem: “ah, eu não entendo nada de arte”). Esses projetos, para mim, foram muito bacanas, porque eu consegui romper essa barreira nesses locais onde eu os desenvolvi. Eu trouxe aqui três exemplos para vocês. O primeiro sobre o qual vou falar é o que eu desenvolvi para a Torre Santander, aqui em São Paulo, que foi destinado principalmente para os funcionários locais. A Torre tem cerca de seis mil funcionários, e eles têm uma área no térreo onde foram realizadas algumas mostras com minha curadoria.

Quando cheguei lá, eles tinham uma exposição com obras da coleção. Eles têm uma coleção bastante grande de arte moderna, parte da qual estava exposta no projeto *Convivendo com Arte*, que foi criado pela coordenadora do acervo. Todas as obras da coleção ficam expostas pelos escritórios e acessíveis aos funcionários. Eu achei isso muito bacana,

porque, ao invés de ficarem guardadas na reserva técnica (os museólogos que me perdoem), elas ficam à mostra para que os funcionários possam conviver com elas diariamente. Paralelamente a essa grande mostra do acervo do prédio, havia uma área no térreo que era de passagem a qual foi ocupada para exposições temporárias de arte. Além disso, o edifício possui em cada andar (21 andares) *lounges* para os funcionários tomarem um café, descansar, discutir. Coube a mim também o desafio de levar exposições para esses 21 *lounges*. Então vou mostrar para vocês um pouco do que a gente fez e como que eu fui pensando cada projeto, com o objetivo de ir envolvendo as pessoas que transitavam por esses locais.

Além do Santander, tem um projeto que desenvolvi para um hospital que é o que eu mais amo e que acredito ter sido pioneiro no mundo, sem falsa modéstia. E, por último, eu vou mostrar uma exposição que está atualmente em cartaz no Instituto Figueiredo Ferraz, em Ribeirão Preto, para a qual fiz a curadoria a partir da coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz.

## O projeto na Torre Santander

O projeto teve início em março de 2011. O espaço expositivo no térreo é uma área em “L”, que possui duas entradas. Na verdade, é uma área de passagem de uma entrada do edifício para a outra. Como eles estavam acostumados com as obras de arte moderna da coleção, a primeira exposição que eu pensei em fazer foi uma transição do moderno para o contemporâneo. E aí eu escolhi cinco obras da coleção com temas recorrentes na arte: uma natureza morta, uma paisagem, uma cena do Rio de Janeiro, uma marinha, etc.,

e selecionei obras de artistas contemporâneos cedidas por diversas galerias da cidade, que também tratavam desses temas, obviamente contextualizadas para a produção atual. Desta forma, obras dos artistas modernos José Pancetti, Manabu Mabe, Francisco Rebolo, Manoel Santiago e Arcangelo Lanelli passaram a conviver com trabalhos de Sandra Cinto, Paulo Climachauska, Albano Afonso, Claudia Jaguaribe, Chiara Banfi, Sonia Guggisberg, Vania Mignone, Wagner Malta Tavares, Caio Reisewitz, Fernanda Rappa e a jovem Flora Assumpção. Então foi uma passagem, uma introdução à arte contemporânea. Pensei também num título que fosse claro: *Entre o Moderno e o Contemporâneo*. Para esta mostra desenvolvemos textos didáticos divididos em três questões: “Quem é?”, onde colocávamos fatos que pudessem interessar as pessoas, sei lá, por exemplo, o Rebolo, que fez a logomarca do Corinthians, ou um artista que estudou engenharia, aí você percebe que na obra há alguma relação com a formação do artista, enfim, informações relevantes para a compreensão da obra, e não o *curriculum* do artista. A outra pergunta era “O que é?”, e aqui falávamos sobre a técnica da obra, a composição, etc. A última pergunta era “Por que está aqui?”, e este texto tratava da contextualização daquela obra naquela exposição, ou seja, a curadoria da exposição: porque que ela estava lá, qual era o diálogo dela com outras obras, e aí, por meio do texto, a gente ia convidando as pessoas a fazerem essas relações. Na entrada colocamos uma grande escultura da Chiara Banfi, uma espécie de um jardim suspenso, visando que justamente um diálogo com as paisagens, ou seja, como um artista pensa a paisagem hoje. E ao mesmo tempo convidando as pessoas a entrarem na área expositiva.

Cada exposição tinha um *designer* gráfico que desenvolvia toda a parte de legenda e comunicação visual. E é importante a gente lembrar que estamos dentro de um banco, então vocês percebem que o espaço é complicado, a iluminação é difícil, e como os painéis estavam localizados nas laterais da sala as obras pareciam “papéis de parede”.

Para a segunda exposição, então, propus uma mudança no espaço (o que não é fácil dentro do mundo corporativo). Conseguimos, então, colocar alguns painéis na área central do espaço e optamos por um tema mais contemporâneo:

*Pintura além do Pincel*. Pensei na questão da pintura porque é um tipo de técnica que as pessoas têm mais familiaridade, só que no contexto contemporâneo da pintura: além de telas, selecionei vídeos, vídeos/performances, objetos, fotografias onde o tema pictórico estava presente. Pinturas de Janaina Tschape, Ana Elisa Egreja, Paulo Whitaker, Luiz Zerbini, Alessandra Duarte e Pedro Varela dialogavam com vídeos de Ricardo Carioba, Katia Maciel, Fernando Velázquez, performance/vídeo de Ricardo de Castro, esculturas em crochê de Camila Pontes, esculturas/flores de Jardineiro e fotografias/objetos de Valentino Fialdini. Os textos tratavam da questão da cor, da composição do plano e de uma pintura que transcendia a tela. Falamos da cor e de como o pictorialismo pode estar presente em técnicas que não apenas a pintura. Note-se que nesta mostra introduzimos diversos jovens artistas, ao lado de outros já reconhecidos. Algo que não esperávamos aconteceu: o Santander adquiriu uma das obras da exposição, e a grande pintura de Janaina Tschape passou a fazer parte da coleção Santander, iniciando, assim, uma nova fase no acervo.

Durante todo ao ano de 2011, 88 obras de 40 artistas do Ateliê Fidalga ocuparam os 21 *lounges* do edifício no projeto *Conhecendo Artistas*. No final do ano, logramos publicar um pequeno catálogo sobre este projeto inédito, encabeçado por Sandra Cinto e Albano Afonso, criadores e coordenadores do Ateliê Fidalga.

Para a terceira mostra, que abriu o ano de 2012, conseguimos construir novos painéis, desenhados especialmente para o espaço pelo Gerardo Villaseca. Foi uma grande conquista, mas, por outro lado, fomos obrigados a “engolir” um carpete vermelho horrível, sugerido pela equipe de *marketing*. São negociações que temos que fazer em espaços corporativos...

A mostra, intitulada *Caminhos da Fotografia*, foi uma das mais apreciadas pelos funcionários e reuniu obras de Vik Muniz, Caio Reisewitz, Claudia Jaguaribe, Marcos Chaves, Tuca Reinés, Vicente de Mello, Cassio Vasconcelos e Luiz Braga, e dos jovens Felipe Berndt, Bruno Vieira, Ding Musa e Fernanda Rappa. Desta mostra foram adquiridas diversas obras pelo Santander.

Pela primeira vez, também introduzimos uma atividade educativa na exposição, organizada pela Superbacana e coordenada pelos educadores Carlos Barmak e Zá Spiegel. Fizemos a abertura com a atividade na hora do almoço, momento em que todos os funcionários transitam no local. Em lugar de coquetel, oferecemos brigadeiro e água, porque até nisso o curador tem que pensar. E aí as pessoas começaram a entrar e circular no espaço, e assim convidávamos para as atividades, que, basicamente, eram usar elementos para serem fotografados com câmaras profissionais que levamos, ou mesmo pelos celulares das próprias pessoas. Por exemplo, havia uma “maquetinha” que as pessoas podiam fotografar para entender como que o Vik Muniz realiza o trabalho dele. Tinham caleidoscópios para as pessoas olharem os trabalhos, enfim, diversas atividades com o objetivo de levar as pessoas a olharem verdadeiramente as obras. E não apenas passarem por elas. Obviamente o que mais “rolou” foram os *selfies* em frente às obras, mas faz parte. O Banco criou um canal interno para as pessoas postarem suas fotos e foi bastante interativo.

Então vocês estão percebendo que nós começamos falando do moderno ao contemporâneo, começamos a falar da questão da pintura contemporânea que vai além da tinta sobre tela, e sobre a fotografia contemporânea, que também foi bastante utilizada pelos artistas a partir dos anos 2000, depois do surgimento das câmeras digitais. Tudo isso, acompanhado de textos didáticos, fôlderes e atividades educativas, além de vídeos com entrevistas com artistas, que ficavam disponíveis no YouTube para quem quisesse saber mais sobre a obra, o artista, etc.

Passamos, depois, a desenvolver pequenos brindes nas atividades educativas para as pessoas levarem com elas: biscoitinho da sorte com frases de arte dentro, fitas do Senhor do Bonfim com questões sobre arte e os trabalhos na exposição, pôsteres com palavras que remetessem a trabalhos expostos, etc. Entramos com mais esse elemento, e foi muito bacana porque muitos funcionários começaram a colocar esses objetos na estação de trabalho deles, ou seja, eles mesmos divulgavam a exposição dentro do espaço. Além disso, começamos a introduzir uma “Linha do Tempo”

tratando da história da fotografia, da arte e de como a arte está contextualizada em seu tempo.

Durante todo o ano de 2012, no projeto Conhecendo Artistas, mostramos 88 fotografias de diversos fotógrafos nos 21 *lounges*, selecionados por nós juntamente com os coordenadores da Fotospot, apresentando uma nova proposta: incentivar os funcionários a iniciarem suas coleções por meio de aquisições via *site*. Infelizmente nenhuma foto foi adquirida pelos funcionários, mas o Santander comprou diversas delas, que passaram a fazer parte da coleção do Banco.

Em 2013 iniciamos o ano com a exposição *Nova Pintura*, visando mostrar a nova geração de artistas que retomou a pintura figurativa, tendo imagens de fotografias tiradas a partir de câmeras de celulares, de câmaras de segurança e da internet. E o Banco deu continuidade às aquisições realizadas diretamente com as galerias. O próprio Vagner, que está aqui, emprestou obra para a gente. E foi muito importante, porque hoje em dia para o curador é muito difícil você conseguir obra direto do artista. Todo artista é representado por uma galeria. Para esta mostra convidei os jovens pintores Ana Elisa Igreja, Eduardo Berliner, Camila Macedo, Flávia Metzler, Mariana Palma, Rafael Carneiro, Paulo Almeida, Renata de Bonis e Rodrigo Bivar.

É importante frisar aqui que o curador tem que ter muitos contatos, tem que estar permanentemente visitando as galerias, mesmo os ateliês dos artistas, para poder conseguir as obras para seus projetos. Elas não caem do céu.

O curador também precisa entender de espaço e saber conversar com um arquiteto sobre o que quer para sua exposição. É aqui que entra um novo elemento no projeto: o projeto expográfico, que passou a fazer parte das mostras em 2013. Para tal, convidei Felipe Tassara, que é fera em *design* de espaço, e falei: “Olha, Felipe, a gente quer fazer uma exposição com esse assunto e com estas obras, mas quero que você mude a cara do espaço”. O título da mostra era *O Cotidiano na Arte* e ele me propôs um projeto superousado, usando os mesmos painéis que a gente tinha no espaço, utilizando pequenos novos elementos, que mudaram completamente a cara da sala de exposição. E ele criou uma espécie de flecha, e lá dentro tinha um outro



espaço criando duas áreas expositivas, e foi muito bacana, porque mudou totalmente o espaço. Aí ele sugeriu um vermelho “amor” para pintar a área externa dos painéis, e eu fiquei bastante preocupada, mas aceitei a proposta, e deu certo. Convidei artistas que se apropriam de objetos do cotidiano e os descontextualizam, criando um novo olhar sobre eles. E foi muito bacana, porque o pessoal do Banco começou a entender que tudo que nos cerca pode ser apropriado, pode ser visto de uma outra maneira. E também fizemos uma atividade educativa com eles (é interessante que a cada exposição eles começaram a participar mais e mais). E, como falei, cada exposição contava com a “Linha do Tempo”, então, por exemplo, no caso da pintura, no caso da fotografia, a gente colocou uma linha do tempo focando no assunto. Aqui era a questão do cotidiano, obviamente, e a gente começou com Picasso, Duchamp e foi traçando essa linha do tempo até hoje. Então, por exemplo, alguns artistas que não estavam na exposição, tipo Nelson Leirner, eram citados nessa linha do tempo.

E para a última exposição, que foi mais ou menos uma continuidade da mostra *O Cotidiano na Arte*, eu quis levar a questão do *design*, mas o *design* do lado avesso, não aquele *design* que as pessoas entendem como um *design* sofisticado, caro; ao contrário. Minha ideia foi mostrar como os artistas se apropriam de objetos, também do cotidiano, mas que têm um *design* funcional, bem resolvido, e criam um outro contexto para ele. Então, por exemplo, no trabalho do Reginaldo Pereira, ele se apropria de facas Tramontina para a obra *Alvo*, da série *Risca Faca*. Em outras palavras, não são facas caras, de *design*, mas elas têm um *design* super bem resolvido, o que as torna um utilitário bastante usado no dia a dia. O Eduardo Coimbra, por exemplo, se apropria de lâmpadas fluorescentes e as embala com um filme em forma de nuvens, como se fosse um céu iluminado. De novo, a lâmpada fluorescente tem um *superdesign*, é super bem resolvida, é usada até hoje, e a gente nunca pensa nisso. A Nazaré Pacheco, por exemplo, participou com o vestido de Gillette. A Superbacana juntamente com o Educativo criaram uns pôsteres com palavras que se relacionavam aos ob-

jetos utilizados pelos artistas. Por exemplo: “Faca”, “Janela”, etc., que eram distribuídos gratuitamente durante a ação educativa. O objetivo era que as pessoas colocassem nas suas estações de trabalho ou em casa.

Para os 21 *lounges*, em 2013 convidamos a artista Monica Nador para apresentar obras desenvolvidas no JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube), um projeto comunitário, que visa levar cultura e arte para áreas menos privilegiadas da cidade. Além das gravuras e tecidos desenvolvidos pela comunidade juntamente com a artista, duas paredes foram pintadas com estampas feitas por meio de estênceis.

Ao longo de três anos realizamos seis exposições no térreo e três grandes mostras nos 21 *lounges*, apresentando os mais diversos trabalhos realizados por artistas contemporâneos brasileiros presentes nas mais importantes mostras nacionais e internacionais. As exposições apresentadas entre 2011 e 2013 na Sala de Arte reuniram mais de 150 obras realizadas por 70 artistas de diferentes gerações. Nos *lounges* foram mais de 250 obras realizadas por cerca de 100 artistas e fotógrafos.

O objetivo foi trazer para o ambiente de trabalho o que de mais novo tem sido produzido na arte nacional, não apenas informando quem passava por esses espaços, mas, principalmente, estimulando novas ideias por meio da arte. Nossa meta foi criar um lugar de formação de novos pensamentos e mostrar o poder transformador da arte.

### **Os projetos de *site specific* no Complexo Hospitalar Edmundo Vasconcelos**

Este projeto foi desenvolvido por mim e pela Paula Amaral a partir de um convite da agência de comunicação do Hospital. O prédio foi desenhado pelo Niemeyer, mas está totalmente descaracterizado hoje. O jardim era originalmente do Burle Marx, mas não é mais, infelizmente. Dentro do edifício há dois painéis em pastilhas do Di Cavalcanti. E a área que nos foi destinada estava localizada na entrada para a internação, que é totalmente envidraçada e arredondada. Enfim, um espaço bastante difícil. Pensei com a Paula: aqui

só são possíveis projetos pensados especialmente para este espaço. Tem que ser *site specific*. Bem, aí é que o desafio teve início, porque se trata de uma entrada de um hospital, que funciona 24 horas por dia, onde não pode ter barulho, sujeira, etc. As pessoas estão esperando para serem internadas ou para visitarem entes queridos, enfim, nada fácil. Pensamos então num tipo de montagem que fosse viável, fácil de aplicar, e que não fizesse sujeira: adesivos. E obviamente a primeira artista que nos veio à cabeça foi a Regina Silveira. E ela é sensacional! Fui até o ateliê dela, conversamos, e ela topou na hora. Foi maravilhoso começar o projeto com ela. E também foi muito bacana porque o hospital pertence à Fundação Bradesco, que pagou um ótimo cachê a todos os artistas participantes, além de viabilizar as obras.

Regina Silveira criou uma linda instalação com a palavra “Luz” escrita em diferentes tons de azul e em diversas fontes, o que gerava um efeito muito bonito das palavras refletindo no piso e nas paredes. Os diretores do hospital ficaram muito felizes, porque esse hospital era de endocrinologia e depois passou a ser um hospital geral. E foi a primeira vez que uma pessoa deu à luz nesse hospital enquanto esse projeto estava lá. Foi bem mágico!

Em seguida convidamos a Sonia Guggisberg, que criou uma instalação como se fosse uma piscina. E as pessoas realmente se sentiam dentro de uma piscina.

Sandra Cinto foi convidada para o próximo projeto pensando na questão do pôr do sol, que era bem presente na sala. E também introduziu objetos lúdicos no espaço e uma mesinha com cadeira. Sobre a mesa tinham papéis e canetas coloridas, convidando as pessoas a fazerem um desenho no local. Além disso, havia envelopes selados para que as pessoas pudessem enviar esses desenhos para quem quisessem. Na verdade, com este projeto muito poético, ela convidava as pessoas a retomarem dois hábitos que perdemos: o de desenhar e o de enviar cartas pelo correio. E foi muito bacana porque tanto os visitantes quanto os hospitalizados adoraram e participaram, principalmente as crianças.

O pessoal do hospital ficou tão animado que, além daquela área, resolveram nos disponibilizar o outro lado da

entrada do edifício também. Então o Albano Afonso, que foi o próximo convidado, teve que pensar dois projetos, um para cada lateral da entrada, e mais as portas dos elevadores, espaço sugerido pela diretoria do hospital. O Albano desenvolveu esse projeto em cima da arquitetura e da paisagem do prédio. Para a área de baixo ele criou uma espécie de floresta, e por meio de elementos vazados você via também o jardim, criando um diálogo interior-exterior. Na área superior eram formas geométricas que tinham a ver com a fachada do prédio. E para as montagens do outro lado criamos uma estrutura com uma grande lona, que pudesse ser trocada a cada projeto. Então o artista criava tudo no computador, e a empresa de adesivos imprimia e instalava tanto os adesivos nas janelas quanto a lona no outro lado da recepção e nas portas dos elevadores. Enfim, foram dez artistas que participaram deste projeto, de 2010 a 2013: Regina Silveira, Sonia Guggisberg, Sandra Cinto, Albano Afonso, Pazé, Pedro Varela, Daniel Cabalero, Claudia Jaguaribe, Flavia Junqueira e André Feliciano Jardineiro.

**Wagner Lungov:** Uma pergunta: eles descobriam na hora da abertura?

**Rejane Cintrão:** Não, não. Na verdade, os artistas faziam os projetos a partir da planta e projeção do espaço. Nós apresentávamos para a diretoria, e eles aprovavam com antecedência. O mesmo acontecia no Santander. Sempre apresentávamos um projeto com a ideia da curadoria e as obras que íamos apresentar, com um ano de antecedência.

### **A curadoria a partir de uma coleção privada no Instituto Figueiredo Ferraz**

O último projeto que fiz é a exposição que está em cartaz até o dia 20 de dezembro deste ano no Instituto Figueiredo Ferraz, em Ribeirão Preto.

O primeiro projeto sobre o qual falamos aqui era destinado ao público de um banco (que está sempre na correria), o segundo para um público de hospital (que está sempre na espera), e este terceiro para um público totalmente leigo, que é o público jovem, principalmente alunos de escolas de

Ribeirão Preto e região, que, muitas vezes, nunca tiveram contato com a arte contemporânea.

A coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz, que é abrigada pelo Instituto, é um privilégio para a região. Pensei então numa curadoria voltada para esse público de estudantes, a partir dessa coleção incrível. O título da mostra é *O Espírito de Cada Época* e é uma exposição cronológica. Cada segmento trata de uma década, iniciando pela década de 80, que é quando os colecionadores começaram a adquirir obras. O casal iniciou sua coleção adquirindo obras de artistas da época e continua adquirindo obras até hoje, o que possibilita uma ótima revisão da produção brasileira dos anos 80 até o presente.

Como a ideia da curadoria era apresentar uma espécie de retrospectiva da coleção, iniciando pelos anos 80, além do fato de ter o público estudantil como meta, decidi fazer uma curadoria compartilhada, com a participação do colecionador e do Educativo. Além disso, convidei Joana Tuttuilmondo, que já fazia as cronologias para os meus projetos no Santander, para realizar uma cronologia incluindo fatos políticos, sociais, tecnológicos e arte, contextualizando a produção artística em cada década.

Por exemplo, sobre os anos 80, anos pós-ditadura, enfatizamos o fato de a liberdade de expressão ter sido um dos fatores mais importantes. Foi uma década de comemoração, retorno da pintura, muitas bandas de música, a exemplo da Blitz, Ira, Paralamas do Sucesso, Titãs, enfim, todos esses fatos, além de fatos políticos e sociais estão citados no folder. Já os 90 são enfatizados pelo surgimento da AIDS, que matou jovens, artistas, e que se reflete na produção artística, a qual se torna mais sombria, questionando a identidade, o corpo, etc. Já na década de 2000 a fotografia tem um boom, os artistas começam a se apropriar desse meio de uma maneira muito ampla, graças ao surgimento da fotografia digital, da facilidade em ampliar fotos em grandes dimensões e em poder “contaminar” (utilizando um termo do Tadeu Chiarelli) a fotografia de várias maneiras, via computador e outros meios. A última década, a qual estamos vivendo ainda e que, por isso, não temos o distanciamento necessá-

rio para analisá-la, tem início nos anos 2010, quando surge uma geração de novos pintores que buscam nas imagens fotográficas vindas de câmeras de celulares, câmeras de segurança e da internet uma nova forma de discutir a pintura, em grande parte figurativa. Obviamente a coleção também abriga obras de uma outra produção do nosso tempo, que trata do território, da questão da segurança, com obras mais engajadas politicamente. Estas também se encontram na exposição.

O que torna a coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz excepcional, além do fato de eles a colocarem à disposição do público, é que eles adquirem obras sistematicamente, acompanhando a produção tanto de artistas já renomados como Paulo Pasta, Fabio Miguez, Nuno Ramos, Iole de Freitas e tantos outros, quanto da produção jovem. Digamos que fazer uma curadoria com essa coleção é extremamente fácil, porque se pode pensar em diversas questões, temas, meios de expressão, tendo sempre algum trabalho bastante representativo para selecionar. O setor Educativo do Instituto Figueiredo Ferraz, coordenado pela Vera Barros, assim como a equipe de museologia e projetos, assim como eu, temos a oportunidade não apenas de conviver com essa importante coleção, mas também de acompanhar o seu crescimento, por meio de novas obras que chegam a cada semana. É realmente um privilégio! Por isso acredito ser fundamental a qualquer profissional da área não apenas uma, mas várias visitas ao Instituto Figueiredo Ferraz em Ribeirão Preto.

**Luciano Ruas:** É sempre irônico o trabalho de arte em qualquer espaço que a gente faça, principalmente nesses espaços onde, nesse caso, no banco, há muito poder financeiro. Levar um pouco de arte para sensibilizar é sempre importante. Mas a minha pergunta, que eu queria fazer, é: você presta... (eu queria entender essa questão da curadoria) você presta serviço de curadoria para essas instituições, você não necessariamente está ligada a essas instituições. Por exemplo, você não trabalha para o Santander.

**Rejane Cintrão:** Não, eu sou terceirizada. Eu falo sempre que o meu cliente é o artista porque sem ele não teríamos as obras e, conseqüentemente, não teríamos os museus, as coleções, o mercado de arte, enfim, o artista é o principal profissional na nossa área e merece sempre todo o respeito. O resto, ou seja, os museus, as galerias, os espaços culturais e os patrocinadores são o meio para divulgar a produção do artista e torná-la acessível ao público. Essa é a nossa missão, porque sem o artista nenhum de nós estaria aqui hoje. Voltando à pergunta, eu tenho uma empresa, a Isso é Arte, por meio da qual faço os projetos, as curadorias, dou aulas, enfim, mas sempre trabalho como terceirizada, inclusive no Instituto Figueiredo Ferraz, onde sou coordenadora.

**Silvia Regina Cabrera:** Você falou das dificuldades e eu queria saber se esses espaços, por exemplo, no caso do Santander, se ele é aberto ao público que não trabalha no Banco.

**Rejane Cintrão:** Na verdade, o prédio do Santander (que fica em frente ao Shopping JK) é teoricamente aberto ao público, mas a gente não pode fazer nenhum tipo de divulgação fora do prédio. Então, na verdade, as pessoas podem visitar só as exposições do térreo (as dos *lounges* são exclusivas dos funcionários), mas só quem está expondo ou quem passa pelo espaço fica sabendo que ali existe uma exposição. De qualquer forma, é bom lembrarmos que, além dos seis mil funcionários que frequentam a Torre, eles recebem cerca de mil e quinhentas a duas mil pessoas, que vão diariamente para reuniões no prédio, que vêm de fora, de outras instituições ou de diversas agencias do Santander pelo Brasil. Então é um público razoável, de mais ou menos, ou pelo menos, 10 mil pessoas por mês. Outro dado negativo é que a Torre fica fechada nos fins de semana e feriados, o que significa que o espaço expositivo também. Por isso, não podemos usar os projetos de lei para esse projeto especificamente porque todas as leis exigem que o espaço esteja aberto ao público e que haja ampla divulgação. No caso do Santander, a verba destinada aos projetos que realizamos lá vieram diretamente da área de *marketing*.

**Luciano Ruas:** A minha última pergunta é... essa questão da formação do novo público realmente é muito importante. Você deve ter livros para as pessoas deixarem seus comentários, suas impressões, mas minha pergunta é: você já foi procurada por uma dessas pessoas que trabalham nessas instituições para te dar um *feedback*, assim, para você ou por e-mail, assim, para a sua empresa?

**Rejane Cintrão:** Em geral, quando as pessoas me procuram é porque querem expor no lugar. Mas no caso do Hospital tivemos um *feedback* bem bacana sim. As pessoas se emocionavam, as crianças adoravam, e esse *feedback* ao vivo não tem preço. É muito legal!

**Silvia Regina Cabrera:** Então... boa noite, Rejane. Boa noite a todos. Meu nome é Sílvia, ontem eu já fiz uma perguntinha, se alguém estava aqui. É assim: eu queria saber, já que você está falando de abrir essas exposições de arte para novos públicos em espaços que até então não eram pensados para a arte, então, se você pudesse falar um pouquinho mais para a gente, assim, sobre como você pensa esse público-alvo, como que você trabalha essas questões para levar para esse público leigo. Você faz um estudo do público-alvo, do espaço, do uso, do fluxo de pessoas, assim, para a gente? Mais ou menos, como que você cria até depois essas abordagens, de como levar essa informação de arte também para a pessoa?

**Rejane Cintrão:** Na verdade, muita coisa vem da experiência. Eu trabalho na área há mais de trinta anos, então a gente acaba conhecendo um pouco de tudo. Nunca fiz uma pesquisa de público, é uma coisa meio natural, que se percebe observando o público. E um bom curador, a meu ver, tem que ser não apenas um ótimo observador de arte, mas também de público. Ele tem que pensar em para quem ele está fazendo a exposição. Por exemplo, em Ribeirão Preto, grande parte das pessoas não tem acesso à arte contemporânea. As escolas que frequentam lá menos ainda, porque grande parte são escolas públicas. Então, na verdade, a gente tem uma ideia mais ou menos do público. Agora, por exemplo, no

Hospital eu não sabia como ia ser o público lá, qual que ia ser a reação deles, mas minha intuição dizia que seria bem bacana. De qualquer forma, colocamos textos e um vídeo com entrevista com o artista falando sobre o trabalho justamente com o objetivo de aproximar o visitante da obra ali exposta. No Banco foi mais fácil de prever, porque lá a gente sabia, a própria equipe do Banco sabe a idade média dos funcionários, o perfil (trinta e poucos anos, jovens que ganham relativamente bem, etc.). Por isso no Banco a gente tentava fazer um projeto mais ousado, mas que também incentivasse as pessoas a investir em arte, um pouco dentro da ideia de um banco... No Hospital não, no Hospital era um projeto onde a pessoa pudesse descansar, pensar em outras coisas. Na verdade, dependendo do lugar, você já imagina mais ou menos, mas é óbvio que todos esses trabalhos são sempre feitos em colaboração com os artistas. Então, por exemplo, no Hospital os artistas iam comigo lá, conheciam o espaço, viam como era, então muito da sensibilidade do artista conta nessa hora. Eu até acho que meu trabalho no Hospital não era nem de curadoria; eu idealizei o projeto, mas eram os artistas que desenvolviam o projeto para lá. E aí tem essa sensibilidade do artista que é muito natural e importante.

**Silvia Regina Cabrera:** Porque eu acho assim, que hoje em dia o maior desafio é assim, você conseguir sensibilizar e atingir a pessoa de uma maneira positiva, sem que se sinta invadida nem agredida, não é?

**Rejane Cintrão:** O mais importante é fazer com que o visitante não se sinta idiota. Títulos e textos complexos só afastam as pessoas. Essa é a pior forma de agredir o visitante. Ele se sente burro. Arte é complexa? É! Então vamos fornecer dados para que as pessoas possam ter um acesso mais fácil a ela. Isso não significa banalizar. Significa dar meios: textos claros, vídeos com artistas falando sobre as obras, visitas com educadores que não “viajem na maionese”, são formas possíveis. O que não dá é o curador ou o educador querer desenvolver uma tese acadêmica visando o público leigo. Tudo tem seu lugar e hora. E o mais importante na exposição é sempre a obra, não o curador.

**Silvia Regina Cabrera:** A obra.

**Rejane Cintrão:** É, a obra. Enfim, eu acho que a nossa parte é oferecer informação. Você dá o subsídio, e aí quem quiser tem acesso. É como projeto educativo. Você não pode impor uma visita guiada; às vezes a pessoa vai no espaço: “ah, você quer uma visita? Não, não quero, eu quero ver sozinho”. Aí depende da pessoa. Mas a gente tem que dar subsídios para quem quiser ter mais informação. Com ou sem Educativo.

**Pessoa não identificada 1:** Oi, tudo bem? Eu tenho uma curiosidade grande. Como é feito o contato com os artistas? Para se montar um..., eu sei que é muito óbvio, através das galerias, através dos colecionadores, mas o que eu sempre ouço assim, de pesquisas, que você tem que se aproximar dos artistas...

**Rejane Cintrão:** Tem.

**Pessoa não identificada 1:** Tem que entender os artistas, tem que conhecer os artistas. Eu acho assim, eu conheço muita gente, mas como é que é essa coisa de “vou chegar para um artista e ‘oi, tudo bem?’”. Eu sinto muito essa dificuldade, assim...

**Rejane Cintrão:** Eu dou muita aula e sempre comento com meus alunos, primeiro, sobre essa aura que ficou em torno do curador, que é totalmente equivocada. Gente, a nossa área tem milhões de possibilidades. Eu, por exemplo, não trabalho só com curadoria, eu faço um monte de coisas, faço produção, dou aula, enfim... Em primeiro lugar, você tem que conhecer as galerias, os museus, os espaços alternativos... Gente, existe tanta coisa acontecendo em São Paulo! Aí você começa a travar conhecimento com as pessoas da área: conversa com o educador, com o cara que trabalha na galeria, com os galeristas, e também com o artista. E pode também começar com um trabalho voluntário em alguma instituição. Eu comecei como monitora da XVII Bienal de São Paulo, na equipe da Daisy Peccinnini, minha professora de história da arte da FAAP. O Walter Zanini era o curador. E trabalhei lado a lado com ele. Foi assim que iniciei minha carreira. Ou seja: frequentar exposições, galerias,

ir nas vernissages, faz com que você conheça as pessoas, se aproxime delas, é uma coisa que acontece naturalmente, a partir do momento em que você começa a conhecer as pessoas você vai se sentindo mais à vontade. Sei lá, os artistas são meus amigos hoje, grande parte dos meus amigos são artistas, porque eu vivi a minha vida toda trabalhando nisso, então acaba sendo uma coisa natural. E é muito importante, na hora de você fazer uma exposição, que você conheça as pessoas, porque na hora de pedir um trabalho tanto para um artista, um galerista ou mesmo um colecionador, é importante que a pessoa sabe quem você é, entendeu? O Paulo Herkenhoff, por exemplo, que é um supercurador, acompanha os artistas desde sempre, desde que ele começou a trabalhar, na década de 70/80. Ele tem caderninhos onde ele faz anotações sobre cada artista. Isso desde aquela época. Eu também comecei com produção de exposição, entendeu? O Ricardo Resende começou no Educativo, o Felipe Chaimovich escrevia para a Folha, o Cauê Alves começou escrevendo textos para as obras que a gente expunha no MAM. Enfim, você tem que começar trabalhando nessa área e ir se ambientando. Aí acontece naturalmente.

**Pessoa não identificada 1:** Você dá aula onde?

**Rejane Cintrão:** Eu já dei aula na Santa Marcelina, na pós da PUC, e atualmente leciono no curso da pós da Belas Artes. Mas também dou vários cursos no SESC, são os que eu mais gosto porque os alunos são ultrainteressados, e isso proporciona uma troca. Estou sempre aprendendo com eles.

**Pessoa não identificada 2:** A minha pergunta foi quase igual à dela, mas justamente, do lado oposto, assim: qual é a melhor forma do artista mostrar a obra dele, para que ela possa ser melhor adequada por um curador? É uma foto, é um registro em vídeo, etc.?

**Rejane Cintrão:** Com o artista é diferente, porque o artista tem um trabalho muito solitário. Muitos artistas falam isso para mim, que é um trabalho solitário, de ateliê e tal. Agora, a melhor forma de um artista divulgar o trabalho dele é

se inscrever em salões porque os salões têm sempre júris formados por curadores, e grande parte dos artistas que se tornaram conhecidos da década de 80 e 90, começaram expondo em salões, a exemplo do Leonilson. Eu acho que essa é a melhor forma de tornar o seu trabalho conhecido. Agora, também é importante você saber como mandar um projeto ao salão, porque é muito importante que seja um projeto objetivo, que tenha boas imagens, que seja claro. Tem gente que manda tese de mestrado, oitocentas páginas... Não façam isso. E existem lugares como, por exemplo, o Ateliê Fidalga, onde os artistas se encontram para discutir o trabalho, um fala do trabalho do outro, eles orientam como fazer um projeto para salão, etc. Então, hoje a gente tem muito mais possibilidades e espaços para fazer isso do que, sei lá, nos anos 80, por exemplo. Quando comecei a trabalhar no MAC, nos anos 80, não existiam empresas de transporte especializado, montadores, iluminadores, *designers* de exposição, nada! Me lembro que eu mesma, como estagiária na época, fui embalar e retirar obras do Ismael Nery no meu carro. Isso seria impensável hoje.

**Pessoa não identificada 3:** Impensável.

**Rejane Cintrão:** O Luiz Sacilotto me contou por ocasião de uma entrevista que fiz com ele, que para a exposição do Ruptura no MAM, na década de 50, ele pegou o ônibus com as pinturas embrulhadas em jornal para levá-las até o Museu. Hoje veja quantos profissionais especializados são envolvidos numa exposição: o produtor, o curador, o montador, o iluminador, o *designer* gráfico, o arquiteto/*designer* expográfico, o assessor de imprensa, e por aí vai. Na época em que trabalhei no MAC/USP, nos anos 80, a iluminação era a luz fria do teto, os painéis eram aglomerados aproveitados das Bienais, não tinha ar condicionado, não tinha nada disso, gente. O chefe de montagem, Sr. Hirone, um verdadeiro herói que fazia tudo, de montar painel, pintura, a montar os trabalhos mais loucos dos artistas, tinha uma Kombi com a qual ele subia a rampa que dava acesso ao Museu, atravessava a área expositiva e estacionava ela no final do Museu. Tinha até uma vaguinha especial para a Kombi. Era assim, gente!

**Silvia Regina Cabrera:** Então, Rejane, acho que é só a gente lembrar a história da 2ª Bienal de São Paulo, em 1953. Que o *Guernica* subiu do porto de Santos até São Paulo em um caminhão com uma lona em cima. O *Guernica* subiu desse jeito, não foi?

**Rejane Cintrão:** É, e era assim, eles transportaram a coleção do MAC, Kandinsky, Picasso, Matisse, tudo em cima da Kombi do Sr. Hirone com um cobertor como proteção, era isso.

**Pessoa não identificada 4:** Eu queria te perguntar se você está achando muito difícil os jovens começarem com coleções de arte moderna agora, comprar e começar a coleção.

**Rejane Cintrão:** Não. Difícil?

**Pessoa não identificada 4:** É que eles não estão fazendo isso, que não é normal, eu estou falando.

**Rejane Cintrão:** Não, eu acho que é ao contrário. Acho que nunca se vendeu tanta arte no Brasil e acho que tem muito público jovem investindo nas feiras de arte. Acredito que as feiras de arte são muito legais para divulgação da arte porque as pessoas as vezes não se sentem à vontade em uma Bienal, por exemplo... muita gente reclamou da curadoria da última Bienal. Foi uma Bienal difícil para o público leigo. Mas eu acho que ela foi muito bacana, por outro lado, porque a arte sempre reflete o espírito da nossa época, e ela mostrou bem isso. Uma feira de arte, por outro lado, e não esquecendo que as pessoas estão acostumadas com shopping centers (não adianta a gente querer ter uma visão purista da arte), é uma maneira delas começarem a se aproximar da arte, vão criando uma familiaridade com aquilo e daqui a pouco elas começam a ir aos museus, às galerias, elas vão se sentindo mais à vontade, então eu acho que as feiras são muito positivas nesse sentido.

**Pessoa não identificada 4:** Porque eu fiquei surpresa quando você falou do Santander, que ninguém comprou.

**Rejane Cintrão:** Então, mas aí é diferente de quando o cara vai à feira para comprar. No Santander o cara está traba-

lhando, ele passa sempre correndo, chegando atrasado, saindo para uma reunião, e eu não sei qual é a relação do cara que trabalha no banco com o próprio banco. Pode ser que ele odeie o banco, não sei. Agora, uma pessoa que vai em uma feira de arte, em primeiro lugar, as pessoas vão para serem vistas. Se elas comprarem, elas vão querer que os outros saibam que elas compraram, e aí começa aquela coisa: um compra, aí aquele amigo também vai querer fazer parte. Mas acho que o Wagner Lungov deve saber melhor sobre. Está bom o mercado, não está, de arte? O Wagner é dono da Galeria Central e ele vai saber dizer para a gente.

**Wagner Lungov:** Não. Existe mesmo um movimento, assim, de interesse em artes plásticas para um público que, eu diria assim, começa lá pelos 25 anos de idade. Mas o principal é quem tem 35, 45, que estão começando a comprar, para usufruir mesmo, para olhar, para ver, para conhecer o artista, para acompanhar. Eles gostam que a gente mande os artigos que saem nas revistas sobre o artista, “olha, é o seu artista e tal”. E eles acham, *é o meu artista*. Então existe mesmo esse tipo de movimento.

**Rejane Cintrão:** É, eu acho que é isso. Os colecionadores começam a ter uma relação, eu digo isso pelo João Carlos de Figueiredo Ferraz, muito afetiva com os artistas e com as obras que adquirem, e isso, na verdade, vai gerando até um vício de comprar obra. Acho que colecionador é meio viciado, um vício muito positivo!

**Wagner Lungov:** Eles dizem que é difícil parar.

**Rejane Cintrão:** É difícil parar. É que nem mulher com sapatos. Não consegue parar de comprar mesmo que já tenha vários.

**Jorge Luiz Alves:** Boa noite, Rejane. Meu nome é Jorge, eu sou estudante do curso de Crítica e Curadoria da PUC e eu queria fazer uma pergunta para você, que é a seguinte: eu acho que o sistema de arte no Brasil, em geral, com a grande interferência das empresas, principalmente com Lei Rouanet, Lei de Fomento, principalmente com a Lei Rouanet, há uma

presença muito forte do departamento de *marketing* nas definições dos projetos, e eu acho que isso acaba causando uma deturpação. E como você trabalha muito com empresa, há muita interferência? Porque eu achei assim, no caso do Banco, você diz que apresenta três projetos, e eles escolhem um.

**Rejane Cintrão:** Não, não. No Banco, não. No Hospital.

**Jorge Luiz Alves:** No Hospital...

**Rejane Cintrão:** O Hospital até eu entendo porque tinha a questão operacional que eles tinham que ver para a montagem, se não ia incomodar os doentes. No Banco, não. No Banco eu fiz tudo, apresentei, eu tinha que apresentar antes em “pdf”, falando o que ia ser o projeto, eu mostrava as obras que a gente apresenta lá, mas não tive nenhum problema de interferência, quer seja com os temas, com os artistas ou com as obras. É obvio que eu já pensava numa curadoria viável para um espaço de uma empresa.

**Jorge Luiz Alves:** Não teve nenhuma interferência na definição dos projetos?

**Rejane Cintrão:** Não. É lógico que quando você pensa um projeto em um espaço desses, você não vai pensar um trabalho, assim, muito ousado ou muito sexualizado, que pode dar problema. Você não está em uma instituição de arte, é isso que a gente tem que pensar, cada coisa tem o seu espaço. É o que eu digo a respeito de texto crítico, por exemplo: tudo tem o seu lugar, texto crítico é destinado a um público especializado. Escrever um texto de parede complexo para uma exposição, me desculpe, eu sou contra. O texto crítico tem seu lugar, que é num catálogo, num livro, numa resenha, não sei...

**Jorge Luiz Alves:** Outra coisa que eu fiquei curioso: essas obras que foram apresentadas no Banco não eram porque alguns bancos passaram a fazer uma carteira de investimento em arte, não é? Mas essas obras, não tinha nada a ver com isso?

**Rejane Cintrão:** Não, na verdade a gente começou fazendo isso, a coordenadora me convidou porque o projeto era

justamente incentivar, tornar o trabalho no Banco mais agradável, porque trabalhar em banco é difícil, pesado. Mas felizmente, além de proporcionar o contato com arte para os funcionários, o Banco se interessou em comprar algumas obras, foi uma coisa natural deles. Obviamente eu não entro nessa parte, eles negociam direto com as galerias. Mas aí a gente começou a ver que podia também ser uma forma de envolver os funcionários, porque quem trabalha em banco entende de investimento, negócios, de investir, e a gente achou que seria uma oportunidade para incentivar o colecionismo. Nem tanto investir em arte, mas mostrar para eles que eles podiam fazer um tipo de investimento que eles poderiam também apreciar em casa, mas a gente não conseguiu. Não sei se o *approach*, foi discreto demais, a gente só punha na parede “Que tal investir em arte?”, enfim. Era só uma ideia, não teve uma ação incentivando, não teve nada disso.

Sobre as leis de incentivo, eu penso o seguinte: eu comecei a trabalhar antes da Lei Rouanet e, se não fosse a Lei Rouanet, apesar de todos os problemas nela que deveriam ser revistos, a gente não teria nada do que a gente tem hoje, como o Centro Cultural do Banco do Brasil, Itaú Cultural, nem patrocínio, nem museu, nem livros, nem feiras, nem mercado de arte. Antes dela e do PROAC, que é a lei de incentivo Estadual, era muito difícil você conseguir fazer uma exposição do porte que a gente faz hoje, com custos elevados... seria impossível. Por exemplo, o Centro Cultural do Banco do Brasil tem uma programação muito legal, como a exposição que está sendo mostrada atualmente. As leis de incentivo viabilizam isso. Vida longa a elas!





## **Paulo Herkenhoff** (Rio de Janeiro)

*Crítico de arte, foi curador adjunto do MoMA (Nova York) entre 1999 e 2002 e consultor da Coleção Cisneros (Caracas) e da IX Documenta de Kassel em 1991. Curador-chefe do MAM/RJ de 1985 a 1990, dirigiu o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro entre 2003 e 2006. Fez a curadoria geral da XXIV Bienal de São Paulo em 1998, conhecida como a Bienal da Antropofagia. É diretor cultural do Museu de Arte do Rio – MAR desde sua fundação, em 2012.*

# COLECIONISMO NO MAR, UM MUSEU PARA EDUCAÇÃO

**Paulo Herkenhoff:** Boa noite. Vocês, que estão chegando, já vão chegando e falando. Vocês não querem se apresentar? Você. Quem é?

**Izabel Mingardi:** Izabel.

**Paulo Herkenhoff:** Izabel. E você faz o quê?

**Izabel Mingardi:** Eu faço arte: história, crítica e curadoria na PUC.

**Paulo Herkenhoff:** Você?

**Pessoa não identificada 1:** Eu sou mãe dela. Eu não sou estudante.

**Paulo Herkenhoff:** Você é a própria curadora, não é? Você é?

**Wagner Lungov:** Eu sou o Wagner. Sou galerista.

**Pessoa não identificada 2:** Eu não sei se a gente já pode partir para a definição da Valdísia Russo de que o museu é um espaço privilegiado, em que você tem a relação entre a obra ou o objeto e um observador num ambiente que propicia uma interação, uma fruição; enfim, não é qualquer lugar. Essa obra ou objeto é retirado de um uso convencional para estar em um ambiente que tem valor diferenciado e que propicia essa interação, não é?

**Paulo Herkenhoff:** Como primeira noção, ela trazia o básico. Você, evidentemente, trabalha com museu e tem a consciência dessa relação. Talvez algumas funções pudessem ser ampliadas, mas a primeira coisa que você mencionou é que o museu reúne bens culturais, o museu coleciona. Você trabalha em quê?

**Pessoa não identificada 3:** Eu trabalho num espaço de cultura. Com oficinas.

**Paulo Herkenhoff:** É um centro cultural?

**Pessoa não identificada 3:** É um espaço que se pode dizer que sim.

**Paulo Herkenhoff:** Quem mais aqui trabalha em centro cultural? Então o único que trabalha com museu é você, não é? Um critério de diferenciação entre museu e centro cultural: no sentido mais amplo, museu é um centro cultural, mas, no sentido mais restrito, os centros culturais, em princípio, não colecionam. Eles são espaços de exposição, debate; enfim, exercem uma função importante na sociedade, mas não assumem aquilo que de uma forma capital designa o que é um museu, que é a reunião de bens culturais segundo alguns critérios. Você depois falou de registrar, de saber que objeto é esse, de conhecer esse objeto, medi-lo, documentá-lo, para que ele esteja fisicamente situado dentro de um contexto; precisa ser descrito. Você tem a imagem; assim, se ele desaparecer por algum motivo, se for roubado, você tem o registro e, quando você o recebe, você também tem um estado de conservação. Você, que chegou por último, que está na internet, qual o seu nome?

**Mario Miranda Rezende:** Mario.

**Paulo Herkenhoff:** Mario, por que você veio até aqui, a esse centro tão distante de onde você mora, às sete da tarde?

**Mario Miranda Rezende:** O que me trouxe aqui?

**Paulo Herkenhoff:** É.

**Mario Miranda Rezende:** Eu estudo história da arte com o meu colega e hoje à tarde eu estava fazendo um trabalho quando ele me falou que iria ter uma palestra. Eu resolvi vir junto.

**Paulo Herkenhoff:** Você é?

**Lucas Goulart:** Lucas.

**Paulo Herkenhoff:** Lucas. E por que você trouxe ele? Não queria vir sozinho, achou que eu ia ser chato?

**Lucas Goulart:** Não. Foi porque eu sabia que ele iria se interessar também e eu avisei os meus amigos.

**Paulo Herkenhoff:** E você faz o quê?

**Lucas Goulart:** História da arte.

**Paulo Herkenhoff:** História da arte. Você também está na mesma escola?

**Marcelo Igo de Carvalho:** Sim.

**Paulo Herkenhoff:** Que é?

**Marcelo Igo de Carvalho:** A UNIFESP. Eu me chamo Marcelo e a escola é a UNIFESP.

**Paulo Herkenhoff:** Nós estávamos, então, tentando nos aproximar de um conceito de museu e já tínhamos chegado à conclusão de que o museu reúne obras de arte, mas, sobretudo, bens simbólicos, que podem ser instrumentos científicos, *memorabilia* de uma pessoa, enfim, e obras de arte. Mas a ideia é de que eles simbolizem algo para uma sociedade, para um indivíduo, que eles possam ser compartilhados pela sociedade. Depois falamos que esses objetos reunidos no museu precisam de um registro, precisam ser conhecidos fisicamente, diagnosticados, descritos e documentados. E você logo abriu para a terceira etapa, que seria?

**Pessoa não identificada 4:** A divulgação desses objetos.

**Paulo Herkenhoff:** Não. Antes disso você falou de outra coisa: pesquisa.

**Pessoa não identificada 4:** A pesquisa, claro!

**Paulo Herkenhoff:** Os objetos estão ali não para serem postos num mausoléu, arquivados. Segundo Derrida, o mau do arquivo, a febre de arquivos da modernidade é

uma forma de esquecer. Você consigna a existência, está registrado, existe. Então, ao declararem existentes esses objetos, frequentemente os arquivos os sepultam, decretam o seu esquecimento. E o museu deveria ser o oposto disso. Embora, muitas vezes, os museus tenham centenas de milhares de peças, o museu deve estudar. É uma instituição para o conhecimento, para a preservação para as gerações futuras, mas temos que ser depositários fiéis dos bens que recebemos para as outras gerações e ao mesmo tempo ter um compromisso de entregar uma situação melhor do que a que recebemos, no caso dos museus já existentes. E o estudo é o que traz sentido para essa reunião de objetos: entender as suas correlações, as suas trocas de significados, como eles se alimentam mutuamente. Agora nós podemos chegar ao ponto que você mencionou, que foi?

**Pessoa não identificada 4:** A divulgação, a exposição.

**Paulo Herkenhoff:** E como é que se divulga no museu?

**Pessoa não identificada 4:** Com mostras.

**Paulo Herkenhoff:** Com exposições, com mostras.

**Pessoa não identificada 4:** Com debates, encontros acerca do tema discutido.

**Paulo Herkenhoff:** Talvez pudesse colocar mais perto, fazer uma ponte do conhecimento, não é? Mas sem dúvida você está falando de um tipo de circulação de conhecimento que em geral se dá através do catálogo de debates gravados, etc. O que mais nós poderíamos considerar?

**Pessoa não identificada 5:** O educativo, não é?

**Paulo Herkenhoff:** O educativo; ou seja, ao darmos publicidade à existência desses objetos, ao produzirmos uma devolução à sociedade – porque numa sociedade como a brasileira, talvez 95%, 99% dos museus sejam financiados pelo Estado com verbas diretas ou com renúncia fiscal – realizamos um processo de divulgação que é a dimensão da recepção. E educação nós poderíamos entender de múltiplas maneiras. Nós podemos pensar na tradição do monitor que

recebe a criança, faz a visita guiada, aquela educação boazinha, mas também nós podemos pensar que o processo de educação é um processo permanente do sujeito. Todo sujeito que esteja aberto estará continuamente buscando cultivar-se, que é o que chamamos de educação. E na hipótese de um museu é muito fácil haver uma hierarquização dos saberes, e quando esses saberes se cristalizam num sistema de poder, o saber como poder, o saber de uma curadoria como poder de informação ou de produção de significado, nós temos uma espécie de morte do objeto, uma espécie de canibalização do objeto, porque na verdade nós matamos a possibilidade de que o outro possa absorver, projetar sentido. Creio que é importante entendermos o que é a arte em termos de processo comunicacional e de recepção, e aí cada um escolhe a sua linha de pensamento, o seu modo de estruturar quem trabalha com a arte, com a exposição de arte. Eu, particularmente, considero que a arte é um significante, e nisso eu sigo Giulio Carlo Argan, um pensador italiano da arte: o objeto de arte é um significante comunicado, ou seja, divulgado. Eu acho que a questão da comunicação talvez seja mais exata em termos daquilo que é hoje: o que é comunicado à espera da projeção de significado pelo outro. Então, essa relação de ativação do outro é que eu acho que produz possibilidades mais ativas de educação como processo coletivo, como processo de trocas. Entender que cada um de nós não é uma unidade de percepção acabada, mas em processo de experimentação, de experiência daquilo que nos chega como significante à espera de significados. Porque se já vier com significados embrulhados e passados a limpo, não precisa da nossa compreensão; basta a leitura da receita para significá-lo. Bom, eu acho que já chegou todo mundo que viria, não é isso? É mais ou menos isso que tem vindo, não é? Então vamos acreditar que numa sexta-feira isso é muita gente. Então a contribuição da audiência é um pouco aquilo que eu acho que os museus numa cidade contemporânea precisam, que é reunir também os atores de uma sociedade para trabalhar o que é essa instituição social. Que lugar deve ocupar o museu numa sociedade? Ele deveria ser o centro da vida simbólica ou o centro da vida simbólica nas comunidades deveria ser a escola? Se

considerarmos que a escola deveria ser o centro principal do universo simbólico de uma sociedade e que se esse centro simbólico está hoje esgarçado pelos novos sistemas de comunicação, pela internet, pelo sistema de consumo, pelo sistema político, pelos processos de alienação, pelas grandes corporações da comunicação, a própria sociedade se esgarça, porque é o que lhe daria coesão – e quando eu falo coesão, não é um comportamento assentado de coincidência de opiniões, mas coesão de que nós temos um centro simbólico em torno do qual devemos lutar para projetar significados, para buscar sentidos, para conformar aquilo que é uma sociedade com todas as suas diferenças, contradições, símbolos em comum, conflitos, etc. Se nós estamos de acordo que um museu possa simbolizar uma sociedade, eu perguntaria, por exemplo, que museus simbolizariam a cidade de São Paulo?

**Pessoa não identificada 4:** Ah, são vários, não é?

**Paulo Herkenhoff:** Mas e se você perguntar para uma pessoa na rua?

**Pessoa não identificada 2:** É o MASP.

**Paulo Herkenhoff:** MASP. Por quê?

**Pessoa não identificada 2:** Primeiro porque ele está todo centralizado. Na minha visão, ele já é uma obra de arte em si, e eu poderia usá-lo como referência de São Paulo.

**Paulo Herkenhoff:** Ele simboliza interna ou externamente?

**Pessoa não identificada 2:** Internamente.

**Paulo Herkenhoff:** Ele não simboliza a cidade pelo seu acervo?

**Pessoa não identificada 2:** Não.

**Paulo Herkenhoff:** É pelo prédio. E aí, ele é pintado de vermelho, porque ele não era vermelho. Ele passa a ser uma arquitetura que oficializa a sua função simbólica, quase como se com o vermelho virasse uma espécie de chapa branca da identificação; ou seja, os museus exercem

funções simbólicas, sim. Está espantado com isso? Os museus exercem, sim, uma função simbólica e é muito bom que uma cidade possa ter um museu como símbolo gráfico dela, mesmo que a população não tenha acesso a ele ou não o busque, não esteja identificada, não é? Aí começam as questões, digamos, da inscrição social de um museu. Para falar do MAR, que é um museu onde eu trabalhei, teria que considerar essas questões que eu estava levantando inicialmente. O Rio de Janeiro é uma cidade onde a cultura museológica vive uma grande decadência. Desde o incêndio do Museu de Arte Moderna em 1978, existe uma descrença da sociedade no MAM, nas instituições museológicas, porque ela acha que aquilo vai ser roubado, vai ser maltratado, o que vai ser corroborado quando a diretora que estava no incêndio do MAM passa a dirigir o Museu Nacional de Belas Artes; ou seja, a situação é de permanência de uma inflexão complexa. Alguns museus pegaram fogo, mas há outros exemplos: o Museu da Imagem e do Som pegou fogo e nada foi perdido porque os profissionais estavam treinados em termos de segurança. Então, essa responsabilidade de receber uma coleção e de constituir ou ampliar implica muitas vertentes de desafios. Agora numa situação dessa em que nós sabemos que o centro da sociedade simbólica está em crise porque a escola está em crise, a escola só piora em vez de melhorar, não é? A escola precisa de um novo currículo que seja mais adaptado à realidade. A escola, por mais que sejam heroicos os esforços da maioria dos professores, não dá conta daquilo que são as necessidades. Paulo Freire afirma com frequência que a escola tem uma economia bancária, no sentido de acumulação, isto é, o aluno vai aprendendo tabuada, vai aprendendo isto, vai aprendendo aquilo, vai acumulando sem que as informações se transformem em conhecimento ativador de um processo de emancipação que passa por várias camadas do desafio emancipatório que cada um de nós tenta obter em nossas vidas, que é a emancipação subjetiva no contexto da família, dos amigos; afirmar-se, buscar se informar, escolher o seu caminho, etc. Mas também existe a questão da classe social, da exclusão social, da origem, do racismo, não é? Então, há várias formas em que a emancipação é algo

muito forte, e numa sociedade como a que vivemos, todos nós somos educados como racistas, porque a sociedade é racista. Se não formos atentos permanentemente, nós incorreremos em formas de racismo. O que isso tem a ver com o museu? Emancipação, racismo, crise da educação. A crise da educação como crise do centro simbólico apresenta ao museu uma questão. O que o museu fará para buscar fazer a sua parte nesse processo de restauro de uma sociedade que tenha símbolos fortes de centralidade simbólica com aquilo que incrusta valores, valores no sentido axiológico, no sentido filosófico do termo, incrusta valores numa sociedade que possam ser compartilhados de novo, discutidos, haver o dissenso, claro. Bom, o Museu de Arte do Rio, para contextualizar o museu que eu represento e que justificou o convite a vir falar com vocês, é uma instituição da prefeitura municipal. O Rio de Janeiro era a maior cidade brasileira sem um museu municipal. São Paulo tem o Centro Cultural São Paulo, que é um museu, apesar do nome, tem uma coleção, uma coleção-informação, enfim, tem um comportamento museológico completo. São Paulo, Belo Horizonte e Brasília também não tinham, mas o Rio é maior que Brasília. Estou falando da maior cidade brasileira sem que a comunidade assumisse um compromisso com a arte – porque o museu é o lugar em que a sociedade se compromete com a arte, não é? Se a gente pensar no Museu de Arte Contemporânea da USP – que para mim é um grande museu de arte, apesar dos seus problemas –, ele é um modelo porque cumpre tudo isso que nós discutimos aqui, cumpre com excelência, diretor pode ser melhor do que outro, mas existe uma assiduidade com relação aos compromissos básicos, aos valores básicos que conformam uma instituição museológica. Então o MAR surge por iniciativa da prefeitura do Rio de Janeiro no processo de recuperação do centro da cidade, que mesmo com toda a sua decadência nunca morreu totalmente. É um centro extremamente amplo, extremamente diversificado em termos sociais, porque tanto pode ser sede de uma escola de samba como do maior escândalo de toda a história brasileira, o Mensalão da Petrobras; está tudo ali misturado, não é? Mas o que eu queria dizer é que na zona do porto do Rio de Janeiro, por causa das transformações pelas quais passou o

transporte marítimo nas últimas décadas, o processo faz-se muito mais nos portos secos, nos grandes contêineres, que já não necessitam de um sistema de armazenamento de embarque onde as mercadorias sejam acumuladas na orla. Isso resultou numa decadência muito grande da região do porto do Rio de Janeiro e dos morros adjacentes. É a região do Rio com o maior índice de desemprego e foi ferida, quase que mortalmente, por um grande elevado semelhante ao... como se chama?

**Pessoa não identificada 3:** Minhocão.

**Paulo Herkenhoff:** Ao Minhocão, não é? No Rio foi pior do que aqui, porque acabou com toda a possibilidade de você usar aquela região, a não ser por carro. Tornou-se perigosa, de usos inadequados socialmente. Nesse processo, está uma legislação, um arranjo legislativo que permite a modernização da sociedade brasileira. Uma delas, por exemplo, é o sistema de PPP, parceria público-privada por meio da qual determinada zona de uma cidade ou de uma região pode ser desenvolvida quando o Estado, portanto a dimensão pública da propriedade, põe à disposição do capital privado a execução de certas obras. No caso do porto do Rio, foi o aumento do gabarito que foi posto à disposição. Muitos armazéns foram vendidos, e a venda desse espaço aéreo construído – eu estou falando de um termo do direito urbanístico – financia obras, no caso do Rio de Janeiro, a Praça Mauá, que foi aberta no domingo retrasado e ficou esplêndida. É algo que eu não via há 50 anos. Ontem à noite, havia famílias andando na praça com carrinho de criança; enfim, a cidade recuperou aquele lugar. Mas também novos edifícios estão sendo construídos, museus, etc. Enfim, há um desenvolvimento. Houve no início um debate sobre gentrificação, que é o processo pelo qual certas áreas de uma cidade são apropriadas por construtoras. O que há é uma política antigentrificação, de estímulo a que os moradores paguem menos impostos e continuem morando na área. Então o que vai acontecer, na verdade, é o enriquecimento da malha urbana, humana, dessa região, e já está acontecendo, não é? Esse museu surge dentro do que é, digamos, para quem não conhece a geografia do Rio, ponto

de convergência: temos o porto e toda a sua área de apoio e do outro lado o centro da cidade, e a Praça Mauá é justamente o ponto de conexão e giro. O prefeito entendeu que esse lugar deveria ter uma espécie de portal, formado de um lado pelo Museu de Arte do Rio, o museu ligado ao sensível, e do outro lado pelo Museu do Amanhã, que é um museu que discute as questões, as indagações, as divagações, as dúvidas, as cogitações da ciência contemporânea a respeito da vida, a respeito do futuro da humanidade, do planeta, levantando hipóteses. É esse contexto que o visitante vai ter, que é a ciência agora. Isso exige a vinculação do Museu do Amanhã a grandes instituições científicas do Brasil. São duas ou três em São Paulo e no mundo para formular essas grandes cogitações do mundo contemporâneo sobre o racional, sobre a racionalidade. Eu acho muito interessante essa correlação em um espaço de 200 metros entre dois prédios que são muito marcantes no contexto da cidade: de um lado o sensível e do outro lado o racional. O projeto do MAR é da dupla Bernardes e Jacobsen (o Bernardes é neto do Sérgio Bernardes) e o Museu do Amanhã é do Santiago Calatrava. Existe um terceiro museu, construído na praia de Copacabana, que é o Museu da Imagem e do Som, cujo projeto é da dupla Diller e Scofidio, que está fazendo um novo prédio do MOMA. O que eu quero dizer falando desses arquitetos, retomando o que você disse sobre o prédio do MASP ser em si a obra, é que o porte estético desse museu em si é uma obra de arte respeitável, e que isso é uma tradição do Brasil. A gente pega o MAM do Rio de Janeiro, como este aqui construído em ponte, e que eu acho que de certa maneira inspirou a Lina Bo Bardi porque é anterior, mas são dois desafios iguais. São dois museus construídos em prédios públicos que precisavam criar uma estrutura que desse passagem permanente à população para deslocamento e mesmo para ver o mirante. É isso que ocorre e daí a solução em ponte que os dois museus têm. Mas nós podemos pensar no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no Museu Oscar Niemeyer, na Fundação Iberê Camargo, no MAM de São Paulo, de Lina Bo Bardi. Nós temos no Brasil uma tradição de que o edifício museológico deve ser em si uma afirmação da capacidade de gênio de criar o

ambiente no qual a arte vai ser exposta e que esse ambiente não será agressivo, mas instigador. Eu ainda cito aqui o Cais das Artes em Vitória do Espírito Santo, de Paulo Mendes da Rocha. O Paulo Mendes também tem o Museu da Escultura Brasileira, enfim. Então nós estamos falando de uma tradição brasileira mesmo de pensar que o museu começa com o seu edifício. Então o Museu de Arte do Rio, cujo nome tem certa inspiração porque fala de mar, de Rio de Janeiro, é muito poético em termos gerais, desde o início foi contra a ideia de ser um museu apenas para apresentar coleções particulares. Algumas pessoas começam a discutir: “não, tem que ser um museu que colecionem”. Colecionar no Rio de Janeiro é algo dramático neste momento porque as melhores aquisições do Museu Nacional de Belas Artes foram feitas no Império e no século XX na República Velha. Na modernidade, Getúlio colecionou melhor do que Juscelino, as aquisições da ditadura foram melhores que as da democracia e as de Lula, melhores do que as de Fernando Henrique. É para pensar como esse museu, que deveria ser a história da arte brasileira, porque ela é colecionada ali há 200 anos, empacou. Não dá conta mais desse desafio. O MAM do Rio, depois do incêndio, entra numa situação de impasse. Hoje tem a coleção Chateaubriand, que são alguns milhares de obras de arte, uma coleção de 10 mil, 12 mil obras de arte, uma coleção realmente magnífica, mas que não está doada, está emprestada. Gilberto tem herdeiros. Então, pelas gerações, vai se esgarçando esse compromisso de uma coleção vir para a cidade. Essa coleção não está nem prometida e muito menos doada. O magnífico Museu de Arte Contemporânea de Niterói recebeu a coleção Sattamini, que é extraordinária para a segunda metade do século XX, são quase três mil peças, mas não está prometida e muito menos doada. Então o Rio de Janeiro vive uma crise imensa de colecionismo da arte brasileira. Esse é o desafio que o MAR vai abraçar, que é compor a trajetória colecionista da cidade como uma ação coletiva. Então, se o Rio de Janeiro não tinha uma tapeçaria do Eckhout, Pernambuco tem seis, o MASP tem cinco, a Fundação Oscar Americano tem quatro ou cinco. O Rio precisava de pelo menos uma. O Rio de Janeiro não tinha um Aleijadinho numa coleção pública. Em São

Paulo, nós temos uma magnífica na Nossa Senhora das Dores, no Museu de Arte Sacra, temos outra peça importante do Itaú, mas no Rio não havia. Do maior artista colonial do Rio, que é o mestre Valentim, não há nada no Museu de Arte do Rio; existem duas peças modestas no Museu Histórico. Então como pensar o museu para o Rio? Não é um museu de arte do Rio no sentido de arte carioca, mas é um museu de arte do Rio no sentido de que é um museu para a comunidade. Então, no mundo que se globaliza, nós temos, às vezes, os novos-ricos que querem mais estar nas bordas dos museus estrangeiros do que nos museus nacionais, porque isso dá prestígio, *social climbing*. Colecionar, para uma cidade que tem vivido crises historicamente e que precisa se reinventar permanentemente, tem que ter esse sentido de colecionar para a comunidade, porque se for bem para a comunidade será bem para todos, porque a comunidade vai querer mostrar esse museu a seus visitantes. Então colecionar para o MAR é colecionar para o museu local; nós não somos internacionalistas. O MAR é um museu local, local. Essa expressão, na cena internacional hoje, soa desprezível. Nós somos um museu local, local. O nosso foco é que o nosso cidadão, que paga os impostos, se aproprie do museu. Então, nós não compramos, por exemplo, endereço para o nosso *site*; devem ser 120 os seguidores orgânicos. Isso é importante para saber que nós somos um museu suburbano. Suburbano tanto no sentido periférico quanto no sentido complexo com que esse conceito se desenvolve na França no século XIX, que é a urbanidade, o urbanismo. Porque antes disso, em Portugal e no Brasil, pensar a cidade era pensar no arruamento; arruar era planejar a cidade, que era a ideia de rua, enfim, que levava às fontes de água, etc. Então pensar o urbano e o suburbano tem que subentender que todo aquele que não mora no centro é suburbano. Pode ser na Vieira Souto como pode ser no morro. Isso também já estabelece uma confusão benéfica, produtiva na população. Esse museu suburbano foi reconhecido historicamente por nossas pesquisas no ano passado. A Folha pesquisou o MAR no ano passado e 68% da população do Rio já ouviu falar do MAR. Acima de nós está o CCBB, e mais acima estão a biblioteca, com 84%, 16 pontos acima de nós, e a

Biblioteca Nacional e o Teatro Municipal, com 98%, que são duas instituições grandiosas, com edifícios muito visíveis. Mas o visitante da zona sul, o visitante que viaja, frequenta arte, considera que nós somos um museu sério, que temos um programa de exposições interessante e um programa de educação muito significativo. E a população que nunca tinha ido ao museu, que vem da periferia, considera que esse museu é deles, foi feito para eles, se sentem representados e é simples. Então isso não decorre de um automatismo porque eles dizem que é suburbano, decorre de estratégias museológicas de representação. Por isso que nós não somos um museu de arte apenas; nós somos um museu de arte e cultura visual. O visual é virtual e é a cidade, é o que se vê no museu, mas o visual também passa por entendermos tragicamente que a crise da educação ensina muito sobre a crise dos museus, porque uma criança está entre quatro paredes mas a cabeça está na rede. No museu também, no MAR também. Nós somos, infelizmente, um museu do século XIX. O que fazer diante disso? Esse é o nosso desafio, não é? Então o desafio é extraterritorializar. O museu não pode ser um edifício na Praça Mauá, se de Santa Cruz, que é a região de mais baixo IDH, de mais baixo IDEP, que é o desenvolvimento da educação, vêm mais crianças do que das escolas públicas de Ipanema, Leblon, Copacabana; ou seja, que fome é essa? Alguém falou aqui que é amigo do MC Marechal, pois é: eu fui há duas semanas a Campo Grande, que é longe “para burro”, uma hora e meia. No final, iam ser distribuídos livros, era uma feira literária nas comunidades. Quando ele falou: “vou distribuir livro”, um menino que vende Coca-Cola, não sei o que ele fez, pulou e estava na frente já, o primeiro da fila. O que é isso? O MC Marechal é um MC que tem uma particularidade, porque ele acha que a música pode ser um processo de formação de cidadania crítica. Ele não quer domesticar as pessoas, ele quer torná-las mentes críticas. O que nós fazemos é de dois em dois meses com ele, antes era uma vez por mês, agora é um mês com ele e outro não, mas todo mês nós temos um festival de *hip hop* que é uma batalha de conhecimento que discute os conceitos de nossas exposições. Esse processo já sai um pouco das quatro paredes, já vai para outro caminho.

São 1.500 jovens que vão assistir, vão às exposições, vão debater, enfim. Mas nós já sentimos isso, é a nossa avaliação, que há certo machismo na resposta aos desafios. Então o sucesso do MC Marechal agora traz um segundo desafio, que é o racismo e o preconceito e como trabalhar sobre essas questões. Eu estou mencionando essas questões antes de falar de acervo porque aquilo ali não é um disco voador que baixou na Praça Mauá. Aquilo ali é algo que tem que surgir enraizado nas contradições da sociedade. Da mesma maneira que um dia o governador Sérgio Cabral, sob a pressão das ruas, foi visitar o museu e veio um grupo de manifestantes e fomos discutir com eles e com a polícia para não haver conflito, e em seguida chegaram os Black Blocs, coloquei 10 pessoas do MAR e disse para a polícia: “tem 10 pessoas do MAR aqui dentro para cassetete, gás de pimenta”. Eu, na minha vida, já tive isso nos anos 60 para 70, então isso para mim não é novidade, eu sobrevivi, não é? E resultou numa coisa impressionante de conversa com os Black Blocs, com os manifestantes. Eu lembro de dizer, no Rio, que naquela multidão teriam me levado tudo, sapato, tudo. Eu estava com telefone em um bolso, carteira no outro, minha carteira de documento de cartões de crédito no outro. Em nenhum momento os Black Blocs me assediaram na rua, em nenhum momento. Então que experiência é essa para um museu? Quebraram o nosso vidro no primeiro dia, nós não fomos para a imprensa denunciar, a gente não sabia o que era aquilo. Não nos portamos como vítimas, mas de tarde os vidros já estavam repostos. Foram cobertos à oito da manhã e de noite já estavam repostos. Por quê? Por que essa agilidade? Porque o museu é gerido por uma OS. Organizações sociais são formas de modernizar a administração pública brasileira. Isso é conversa fiada que é privatização, isso é conversa de oposição sem programa. Oposição não do partido A, B ou C, não. Oposição ao governante que está governando bem. Então isso foi possível porque OS é uma organização social sem fins lucrativos, com todos os deveres de transparência do direito administrativo. Eu falo muito de direito porque eu me formei em direito, fiz mestrado em direito, então eu acho que a sociedade se baseia no estado de direito, e uma ditadura é a ausência desse estado



de direito, não é? Tem todas as questões de transparência, fiscalização pelo Ministério Público, etc. Só que tem mais agilidade administrativa, é isso que nos permitiu. O Paulo Niemeyer Filho, que é um grande especialista em cérebro, filho do Paulo Niemeyer, irmão do Oscar, que foi o primeiro grande especialista em cérebro no Brasil, aceitou criar um hospital público de excelência no Rio para traumatismo craniano desde que fosse com OS. Nas últimas eleições, um candidato disse que a saúde estava sendo privatizada porque um médico eminente estava dirigindo um hospital. Meu Deus, esse médico eminente estava se colocando à disposição da sociedade, porque ele não precisa de um hospital, ele já tem o seu. Ele não precisa de clientes que não paguem, porque os seus lhe pagam regamente, não é? Mas ele levou esse hospital público a ser considerado de excelência em termos internacionais, para a população pobre. Por que na OS? Ele disse: “eu não vou entrar numa roubada de ter que esperar seis meses para chegar uma lâmpada de um aparelho de pesquisa médica”. Enfim, eu acho que a gente pensar muito em termos de palavras de ordem não conduz a sociedade. Eu acho que o que conduz a sociedade é a reflexão sobre o que é o melhor para a sociedade. Nosso museu foi muito atacado no início, disseram que as nossas paredes de vidro eram uma espécie de muro de Berlim que impedia a população de entrar. Não! Nós recebemos 500 crianças por dia, esse era o projeto inicial. Alguma mãe vai autorizar – a criança só vem se for autorizada pela mãe – o filho a ir a um museu do qual ele pode escapar? Ou ser molestado, fugir e atravessar uma rua movimentada, se perder? Existe alguma escola sem muro? Algum pai é doido de colocar um filho pequeno numa escola sem muros? Quem for ao MAR amanhã às dez horas verá de 200 a 250 crianças chegando. Às duas horas é a mesma coisa. É para proteger essas crianças. Nossos guardas não falam com crianças, são os nossos educadores. Eles só falam se uma criança estiver saindo sozinha, se ela estiver numa situação perigosa, querendo mexer num aparelho elétrico. Então são questões muito detalhadas. Da mesma maneira eu evito que o MAR se coloque dentro de uma linha político-partidária até com relação ao prefeito. Não falta “puxa-saco” que ligue para o

prefeito e diga assim: “vi uma foto sua lá por um artista que botou um ‘chifrinho’ na sua cabeça”. O prefeito finalmente entendeu que ou é um museu com liberdade de expressão ou é um museu chapa-branca. E hoje a gente não tem mais problemas com o prefeito. Foi educado pelo museu. Portanto, é um museu onde há críticas ao prefeito. Há crítica à prefeitura. É um espaço de liberdade e isso eu acho que é a função da escola, da universidade, a gente sabe disso. Bom, então dentro desse processo o museu coleciona arte e cultura visual. O MAR tem cinco bonecas Barbie vestidas de Ipanema. A Barbie, o Ken, o Kevin, seu namorado, todos vestidinhos de Ipanema, enfim. Nós temos uma coleção de modos de simbolização do Brasil. O Fernando Lindote vai fazer uma exposição em que ele mistura formas de simbolização do Brasil, inclusive o Zé Carioca. Nós temos uma coleção de Zé Carioca; ao lado de Aleijadinho, tem Zé Carioca. Por quê? Porque durante a guerra, quando Getúlio flertava como o nazismo, dois personagens foram inventados para simbolizar o Brasil. No campo infantil o Zé Carioca e no adulto a Carmem Miranda. O que nós estamos colocando em discussão são os modos de simbolizar o Brasil, ao lado de Macunaíma, que é parte do projeto do Fernando; ou seja, como este país se autorrepresenta ou é representado por fora? Que formas ideológicas são projetadas? Eu gosto sempre de citar os exemplos de animais que foram usados como alegoria da América. Quando o mundo é finalmente dominado pela Europa, pensava-se que eram quatro os continentes e se estabeleceram parâmetros, as alegorias dos quatro continentes. A América é representada – sempre por índios vestidos como tupinambá – por quatro animais. O primeiro grupo são os jacarés e serpentes, o grupo dos répteis, que saem inesperadamente, inconfiáveis. Depois a América é representada pelo tatu. O que é o tatu? Qual a característica do tatu senão esconder-se quando há perigo? Depois, pelos macacos, sem racionalidade, sem intencionalidade, e pelos papagaios, que falam sem significar. Isso remete ao Zé Carioca, vêm as formas de representação pelas quais somos sempre comparados a estados de uma catatonia política e cultural; moral, muitas vezes. Bom, então esse museu coleciona isso mas também tem uma bela coleção

de arte colonial, tem uma coleção amazônica que é hoje a maior coleção de arte amazônica. Eu costumo dizer que a nossa coleção é melhor até mesmo que a de Belém. Já são quase 600 itens na coleção Pororoca, porque estamos interessados em formar uma hiperbrasileira e uma cartografia do Brasil que comece não por aquilo que tem *status* e um assentamento no mercado, mas por aquilo que tem valor cultural. Então colecionar a Amazônia foi a nossa primeira estratégia. Temos também a maior coleção doada pela Funarte num concurso de arte de coletivo de São Paulo. Nem o museu de São Paulo tem o que nós temos, porque a ideia é sempre ir seguindo essas cartografias e com isso criamos uma estrutura para, quando vierem certas obras, já encontrarem ali um berço. Então é um museu que coleciona de duas formas. Uma é pela origem, pelas muitas doações privadas, e o doador define os caminhos do museu. Num dia, nós tivemos três fatos. Um casal chegou perguntando se o MAR queria uma coroa que havia sido oferecida por um cacique; um antiquário tinha há 50 anos três cestas indígenas e o Museu do Índio nos procurou dizendo que vinham uns índios baniuas que queriam visitar o MAR. Aí começou a coleção indígena. Os baniuas traziam presentes para oferecer para as pessoas e, para o MAR, escolheram duas flautas presenteadas sob a condição que eles pudessem cantar, tocar as flautas e dançar na galeria de arte. E assim começa a coleção. Ou seja, esse centro simbólico se constrói por atos simbólicos, não é? Você constrói um museu com mais responsabilidade na medida em que ele reflita os interesses da sociedade. Claro que a gente não vai aceitar uma coleção que não tenha um sentido cultural importante. Hoje já são mais de 100, 150 doadores que doam uma ou duas peças. Nós temos 80 fundos, que são as decisões de doarem 20 ou mais peças no período que cada um decide. Tem gente que já doou 800, tem gente que doou duas porque doou uma por ano. Mas a ideia é de que você construa a sua coleção no museu. Essa é uma forma, então, de colecionar a partir da origem. Uma vez dentro do museu, nós então reparamos em núcleos virtuais eventuais, que são os núcleos significativos. Esses núcleos significativos podem ser, por exemplo, questões mais simples: arte afro-brasileira dentro

de um museu geral. Em São Paulo há um magnífico Museu de Arte Afro-Brasileira, fantástico, mas não há no Brasil muitos museus que colecionam com foco em arte afro-brasileira, colecionando de tudo. Então esse é um foco do museu. Da mesma maneira, nós temos uma coleção judaica, nós temos a nossa islâmica – estou falando de grupos culturais. A coleção afro-brasileira se desenha sobre três pilares: 1) a contribuição dos afrodescendentes, ou mais do que a contribuição, a conformação social do Brasil a partir da presença de africanos e afrodescendentes; 2) a escravidão e 3) aquilo que o poeta Sedar Senghor, nos anos 1960, chamava de negritude. Hoje alguns não gostam muito desse termo, mas escravo não é sinônimo de negro, negro não é sinônimo de africano, africano não é sinônimo de escravo. É preciso criar essa clareza do objeto simbólico nesse processo de repensar o africano no contexto de um país escravocrata, em que na região onde estava o maior porto de escravos do mundo o grande achado arqueológico da escravidão nas Américas é o cemitério com 50 mil corpos de escravos. Também ali perto é o Morro da Providência, a primeira favela do Brasil, a Pedra do Sal, onde nasceu o samba; o Morro do Livramento, onde nasceu Machado de Assis. É uma região que hoje ganha o nome de Pequena África por sua historicidade afro-brasileira, mas também foi o porto que mais recebeu judeus durante o holocausto no Brasil. Os que não eram absorvidos no Rio eram então encaminhados para São Paulo, como a família Lerner, a família Mirovski e outros, e alguns eram mandados para Minas, para o Espírito Santo. Esse museu deveria ser o lugar de pensar essa cidade, nas suas dores, nas suas contradições, nos seus feitos. Estamos formando uma coleção de arte feita por mulheres; nós temos alguma coisa importante do século XIX. Também pensamos que as favelas do Rio têm a sua história e as suas particularidades. Então nós começamos, por exemplo, com o Complexo da Maré: mapas feitos na favela para os correios, livros, placas de rua que são especiais lá, um conjunto de fotografias de fotógrafos locais. Ou seja, que universo simbólico – e isso foi discutido com a comunidade – nós vamos trazer para representar esse lugar, que é parte, que conforma o Rio de Janeiro. Nós também temos uma

coleção de zeros, de infinitos, que são conceitos da filosofia moderna, da matemática, e a pergunta é: “isso é um museu de arte numa escola ou isso é uma escola num museu de arte?”. Essa dúvida foi cunhada propositadamente, embora falaciosa, porque na verdade isso é um museu. Divide-se entre o espaço expositivo e o espaço educacional do museu. Mas essa dúvida anima as pessoas, e doar para uma área é doar para a educação. Hoje eu considero que o sistema de arte-educação – se estiver aqui algum arte-educador que discorde, por favor, se manifeste – *grosso modo* no Brasil está dividido em três níveis. O primeiro, vigente em São Paulo, considera arte como signo, um pouco como concretismo paulistano. A questão da autonomia da forma, da autonomia da arte, da autonomia da relação da arte-educação no contexto de um processo educacional, porque a questão principal é a alfabetização visual. Refletindo a crise entre os grupos de arte geométrica, de abstração geométrica aqui de São Paulo, se aqui a arte era signo, era objetividade, no Rio, por terem trabalhado no hospital psiquiátrico, a arte era objetividade: arte construtiva e objetividade, mas era necessário resgatar o sujeito. Daí o bicho que você mexe, a molécula que você veste, o livro da criação que você desdobra, porque é o resgate do outro. E a arte não é signo, a arte é símbolo. Essa mudança de significado – a arte está vinculada à vida, a arte é experiência – vai se refletir em interesses na arte-educação, que é o caso principal do Guilherme Vergara, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, que considera que a questão da arte-educação tem que estar vinculada à subjetividade, à vida. O terceiro nível, que eu vejo mais desenvolvido em Pernambuco – há coisas importantes acontecendo sempre no Nordeste –, está ligado a uma pesquisa no Nordeste que concluiu que uma criança pobre conhece a metade do vocabulário de uma criança de classe média. Isso não quer dizer nada para um museu, essa informação pode passar despercebida, mas quando uma escola decide acelerar a aquisição do vocabulário, ampliar o vocabulário dos seus alunos, o resultado é maior e melhor horizontalmente em todas as disciplinas. Isso para o MAR traz algumas consequências. O que pode a arte nessas situações? Essa é a pergunta básica do processo de circulação

do MAR, das exposições. O que pode a arte nas casas de custódia, onde são abrigados menores abusados, menores abandonados, maiores abandonados? São cerca de doze casas no Rio de Janeiro onde estão as pessoas que são o refugio da sociedade. A gente não sabe o que fazer com o *crack*. Se alguém souber, é muito bem-vindo. Já fiz de tudo para entender o processo. A gente não sabe o que fazer, mas ali está cheio de dependentes. Em São Paulo há extraordinários projetos em arte-educação. O MAC-USP tem um projeto muito interessante para cegos. Na Bienal que eu fiz de 1998, sobre antropofagia, recebi tetraplégicos. A Pinacoteca tem vários projetos, entre eles um que lida com aquela população que vocês conhecem melhor do que eu, ao redor do prédio, na região. O que pode a arte? Que instituição é esta, o museu, diante do malogro da civilização, daquilo que nos frustra como cidadãos com sede de justiça? O que pode a arte? A arte pode fazer alguma coisa pela aquisição do vocabulário? A arte pode fazer alguma coisa pela autoestima de uma criança numa escola pública de baixa qualidade? Então, por exemplo, a coleção de zeros – é muito engraçado, nós temos uma coleção de zeros e infinitos, mas não é para servir a educação, porque não é a coleção no seu contexto final, ela é uma versão virtual de reunião de coisas. E aí pode ser uma obra do Hélio Oiticica, que é uma fita de Moebius para duas pessoas, que medem a sua mão e conversam. Pode ser um artista suíço que pega uma fita métrica e transforma numa fita de Moebius. Pode ser o Aleph do Morris. Então há infinitas formas de trabalhar essas questões. Eu não sou de horóscopo, mas hoje quando eu estava esperando o avião, o voo muito atrasado, depois de ter visto o jornal todo, já tinha lido até a programação de tevê e só faltavam os quadrinhos, eu olho meu horóscopo: “tem que mexer naquilo que já está pronto”, ou qualquer coisa ligada a isso, “não dá para parar com o sucesso”... Quando um museu se satisfaz com o que tem, com o que faz, ele começa a se estagnar, porque o museu tem que ser uma célula viva, tem que ser poroso à sociedade. O Rio de Janeiro tem 1.400 escolas públicas municipais. É a maior rede da América Latina, em decorrência de várias questões: a população mais pobre precisa mais de escolas públicas; São Paulo tem o

mesmo número de favelados e é 50% mais populosa que o Rio de Janeiro, então isso cria o dever de a prefeitura criar mais escolas. Foi capital federal, foi estado, então disso decorreu uma grande rede municipal de ensino: 1.400 escolas, 40 mil professores, dos quais cerca de 8 mil dedicados às artes, e 600 mil alunos, além do projeto de que as Olimpíadas deixem entre 30% e 40% das crianças em tempo integral na escola. Foi inaugurada essa semana a segunda fábrica de escolas do Rio, a primeira foram os “brizolões”. O que o museu, financiado pela prefeitura, pode fazer pela educação fundamental? Essa é a nossa pergunta principal. Nós trabalhamos um mês com a secretária de Educação do Rio, que na época era Cláudia Costin, aqui de São Paulo, uma pessoa muito capaz na área da educação e que nos apoiou muito nesse processo. Então o MAR hoje recebe entre 200 e 250 crianças de manhã, outras tantas à tarde, mas é o máximo que a prefeitura pode gastar nesse processo. Trabalhamos oferecendo cursos, seminários, palestras, para algo entre 1.500 e 2.500 professoras da rede municipal. Enfim, a gente entende que educação democrática não se dá por amostras, tem que ter abrangência. Por isso não adianta fazer aulinha para vinte por ano. A pergunta mais devastadora que a gente se faz no museu é: “isso é bom para você ou é bom para o outro?”. Quem se beneficia de fato é o seu sentimento de bondade ou a necessidade do outro de receber o que tem que receber por dever do Estado? Então é essa situação de porosidade por um lado e de viver num incômodo permanente com as perguntas que são desconfortáveis: estar no século XIX, isso é bom, isso traz resultado? É isso que nos move. E sendo uma OS, não andou na linha, sai; não adere ao projeto com empenho, sai. Não há funcionalismo público, não há parente, não há nepotismo de nenhuma forma, porque tem que trazer resultados, porque o sistema de OS implica uma responsabilidade, há um contrato, as prefeituras se comprometem, como aqui na Pinacoteca o Estado se compromete a encaminhar uma soma X por ano. Na OS há deveres, objetivos mensuráveis a cumprir: receber tantas crianças, fazer tantas exposições, editar tantas páginas de livro. Enfim, é uma série de compromissos mensuráveis. O que não se pode mensurar muito é o

que as pessoas acham, mas nós temos um sentimento muito forte de que nossos educadores estão construindo um processo de recepção forte. Dentro daquilo que nós chamamos de o “Arco da Educação Básica”, em que numa base está o ensino fundamental indo até a fase de pré-alfabetização, porque a pergunta que nós fazemos é: “em que momento da vida uma criança pode ser engajada numa experiência museológica?”, temos agora Mulheres Modernas, com uma sessão da Clarice Lispector onde estão os seus livros e, perto de cada livro, uma porcelana que o ilustra. Mas são porcelanas de Meissen, boas porcelanas, porque a gente acha que uma criança de 4 anos também já merece a arte; ela vai dizer piu-piu e vai gostar de vir com a mãe. Enfim, da mesma maneira que nessa exposição Mulheres Modernas nós trabalhamos com a questão da biopolítica, da escultura do corpo da mulher pela sociedade como processo de dominação contra a sua emancipação, a praia oferece uma visão extraordinária disso. A roupa do homem mudou muito pouco, mas a mulher foi levada a consumir, a valorizar o corpo, a esculpir, e o ponto máximo, o triunfo, é a gravidez de Leila Diniz de biquíni na praia de Ipanema, mas antes disso há muitas questões. A partir dos anos 1950 e início dos anos 1960, a indústria fonográfica percebe que o cantor tem que ser uma estrela, com rosto visível, porque agora existe a televisão. E aí a capa de disco vai ocupar um espaço fundamental. A capa do disco, até o surgimento da televisão, não tinha essa função. Então nesse processo de biopolítica, da escultura do corpo pela sociedade, pela economia, nós vamos escolher uma cantora moderna. Escolhemos a Alcione. Alcione foi a mulatinha catita, ela foi a malandra carioca, ela foi a afro-brasileira, ela foi tantas mulheres diferentes nas capas de seus discos, desenhadas pela indústria fonográfica para ser permanentemente novidade adaptada às discussões sociais, até que ela se torna a grande cantora de ópera Jessye Norman. Vai vestida como Jessye Norman, uma diva fantástica. Aí a gente entende por que aquela família, que vem do subúrbio, quando olha aquela mulher ali, que é tudo aquilo com que eles conviveram na vida, começa a discutir: “vó, quando você tinha aquela foto não sei onde”, “mãe, esse vestido fica bem em você”, isso é um processo

pelo qual nós dizemos: “o MAR é um museu para todos, tem que ser um museu para todos”. E para ser para todos tem que ser também um museu de excelência para todos. Então o que nós chamamos de o “Arco da Educação” no MAR tem, num ponto, como base o ensino fundamental, tomando o professor como nosso destino principal. Não são as crianças, são os professores, porque se o professor adere à importância da arte, as crianças estão incluídas. Então valorizar isso, levar as crianças a aplaudirem o professor, a professora que as trouxe é muito importante nessas estratégias de convite, de convívio, de dizer: “olha, isso aqui é de vocês. Essa professora trouxe vocês, ela está dando isso a vocês, agradeçam a ela, não a mim. Eu sou funcionário de vocês”. Bom, mas o museu não é um serviço social. Museu é um espaço de reflexão, é um espaço de reflexão crítica, de emancipação, um espaço de fusão da sociedade com as suas contradições, com as suas necessidades. Então no outro ponto nós temos a excelência do ensino: nós fazemos 14 seminários por ano. Sobretudo com o excesso de pós-graduação no Rio, não só de arte, mas de cinema, trouxemos Rancière, Farocki, Jorge Diogo Hermano, Andreas Hossmann, Raul Antelo, que esteve aqui com vocês. Quando na vida se pensava que uma instituição do Rio fosse um espaço para a USP pensar como os cariocas, isso nos honrou muito evidentemente, nós somos um museu brasileiro, nós queremos trabalhar. Então se, por exemplo, a nossa coleção Pororoca da Amazônia tem um centro de referência básico, sem prejuízo para os outros, que a história da violência na Amazônia – a violência contra o índio, a violência contra a natureza, a violência contra os quilombos, a violência do racismo, etc. –, se na Amazônia nós estamos tentando capturar centralmente, eu repito, sem prejuízo de outra cultura, de São Paulo nós queremos a excelência. Porque é um centro de excelência. A excelência que eu sinto na Amazônia é uma arte, uma coragem de enfrentar a violência sem hesitação, sem tentar limpar a barra do Pará ou de Belém. Aqui é violento e a violência é assim. Não há lixo embaixo do tapete, é esse confronto. Da mesma maneira que do Nordeste, em todas as outras questões, nos interessa muito a cultura da diversidade. Pensar o modernismo de Guimarães Rosa,

Minas, Nordeste. Pensar *Vidas Secas*, Raquel de Queiroz. Pensar Glauber. É uma cultura que sempre lidou com o árido da vida. A necessidade de criar do árido um símbolo de um país profundo. Mas também no Nordeste há outra tradição cultural, em contrapartida a certas teorias do Rio e de São Paulo, de um Caio Prado Júnior, extraordinário, que é uma busca de, a partir de certas teorias, encaixar o Brasil. Espero não estar simplificando demais, porque são autores muito complexos. Mas eu sinto que no Nordeste existe uma inversão. Quando Celso Furtado escreve *A Teoria do Subdesenvolvimento*, ele quer entender o subdesenvolvimento, e não entender o Brasil a partir de uma adaptação da teoria marxista, de outra teoria. Quando Josué de Castro escreve *A Geografia da Fome*, ele quer entender sociológica e historicamente a fome no Brasil, o seu processo econômico, os processos de produção da fome, da mesma maneira que Milton Santos pensa o espaço social a partir dessa realidade. Então o pensamento de um Paulo Freire, o pensamento desses escritores, desses cientistas sociais, é algo que distingue o Nordeste dessa diversidade, contra certa projeção de uma estrutura ética preconceituosa, de preguiça, de inoperância, quando, na verdade, muito mais dura é a fome. É vir desse fundo na fome. Enfim, talvez o MAR soe às vezes um pouco utópico, às vezes excessivamente político, às vezes pensando quase como uma culpa de ser arte, isso também já nos disseram. Porque qual é a função de um museu diante dessas casas de custódia? Qual é a função da arte? O que pode a arte diante da necessidade de adquirir vocabulário? Então o museu é poroso a essas coisas, à crítica, mas o que eu acho mais perigoso para o MAR é aquietar-se. Eu não sei se cobri toda a pauta, estou saindo do papel, porque se eu tivesse lido, teria só um terço das pessoas. Eu contei aqui no início a história de quando comecei a dar aula na universidade. Era muito jovem, tinha acabado de me formar na universidade e me deram a primeira aula na segunda-feira às 8 da manhã e a última aula na sexta-feira à noite. Vocês imaginam o que era isso? Daí eu senti aquele mal-estar, isso eu estou falando dos anos 1970... Aí na segunda aula no dia seguinte eu falei: “quem quer prestar atenção fica aqui na frente, quem quer conversar vai para o fundo da sala, mas, por favor, fale baixo,

porque o meio é para quem vai dormir”. Porque não há tatu que aguento uma aula às 8 da manhã na segunda-feira ou às 8 da noite numa sexta. O pior de tudo foi quando eu estava aqui na Bienal de São Paulo e me chamaram para apresentar a Bienal na ARCO, que é a Feira de Arte de Madri. Eu marquei para chegar no mesmo dia em que iria falar. Bom, o auditório era um pouco maior do que esse, plano, com uma mesa na frente muito suntuosa, muito à la espanhola, e com uma cadeira de espaldar alto e braços. Aí eu ponho meus papéis sobre a mesa e apagam-se as luzes. Ficou só a luz sobre os papéis, tudo que não podia acontecer. E eu com meu papelzinho. Comecei a ler e depois a achar que estava ficando bêbado – alguns de vocês já estão assim. “Não sei se vou conseguir ir até o final. Tenho que reagir.” Aí comecei a pensar: “tem que ser algo mente a mente”. Então eu vi uma luz e era o contato absoluto da interlocução. Perfeito! Até que eu escuto aquela gargalhada e levanto os olhos: eu tinha dormido na minha própria fala... Dito isso, então a gente pode abrir para conversas e observações que vocês acharem necessário. A senhora faz o quê?

**Pessoa não identificada 6:** Eu estou passeando aqui na casa do meu filho, não moro aqui, sou natural de Florianópolis, Santa Catarina.

**Paulo Herkenhoff:** Como os organizadores. Meu pai era de Santa Catarina, era de Joinville.

**Pessoa não identificada 6:** E então, estou aposentada, estou aqui passeando, e vim assistir à palestra.

**Paulo Herkenhoff:** Então daqui a pouco a senhora vai, seus filhos vão levar a senhora para ver o MAR. O museu lá do Rio. Vamos? Nós viemos para ver a exposição do Fernando Lindote, que é um artista que mora na ilha. A senhora é da ilha? De Florianópolis?

**Pessoa não identificada 6:** Não. Moro no continente, próximo.

**Paulo Herkenhoff:** Muito bem. Obrigado pela presença. Já tinha assistido a uma fala sobre museu dessa natureza?

**Pessoa não identificada 6:** Olha, mais ou menos. Mas hoje estou gostando mais.

**Paulo Herkenhoff:** Bom, obrigado. Ali, fale o nome e o que faz.

**Maurely Pires Silva:** Boa noite. Meu nome é Maurely. Sou professora do ensino fundamental e hoje vim buscar um pouco da estratégia para fazer o encantamento.

**Paulo Herkenhoff:** Um bom nome...

**Maurely Pires Silva:** E através desse encantamento trazer o aluno. Eu acho que a arte pode nos humanizar e nos abrir portas. Eu tive algumas experiências com os meninos, levando-os para museus aqui em São Paulo, e hoje eu vim olhar as estratégias do Rio de Janeiro e fiquei bastante encantada porque – pelo menos para mim, que sou professora da periferia, que estou lá no fundão de São Paulo, e que vim quando vi que teria esse ciclo de palestras, cheguei aqui um pouquinho atrasada, para poder buscar esse olhar diferenciado, como é que eu consigo fazer esse encantamento, como é que eu consigo trazer o meu aluno e como é que eu consigo ter esse despertar – a sua palestra não foi exatamente aquilo que eu imaginei que seria. O seu olhar, o olhar que eu peguei aqui, é para como encantar o professor, e isso foi bem interessante porque eu vim para tentar encantar o meu aluno, e na verdade tive outro olhar de como preparar isso. Esse foi um olhar que me surpreendeu. Então se o senhor puder me dar uma luz de como encantar os meus alunos neste caminho... Então foi isso que eu vim buscar nesta noite e digo que estou saindo daqui encantada. É isso.

**Paulo Herkenhoff:** O que eu queria dizer para a senhora é que São Paulo tem muitas respostas. Eu tive o privilégio de ser curador da Bienal de São Paulo em 1998 e foi uma experiência muito rica. Eu brigo muito com São Paulo em função de algumas coisas ligadas ao colonialismo interno, imperial, central, mas reconheço essa excelência e não sou bobo de não aproveitá-la, de não aprender com ela. Eu me lembro que na Bienal havia um quadro de Tiradentes esquartejado que está no museu de Juiz de Fora, pintado pelo Pedro Amé-

rico. Eu olhava para aquilo e só via os pedaços de Tiradentes. Me impactava muito aquele sangue, aquela carnalidade toda, e era um assunto que eu estava estudando. Até que veio um menino de periferia e disse: “ih, o mapa do Brasil”. E não é que era! Como foi pintado na década de 1890, faltava o estado do Acre, aquela fração das fronteiras do Brasil que o Barão do Rio Branco fez no começo da República. O quadro foi pintado antes, mas o menino sentiu o Brasil naquilo, com 5 anos, 6 anos de idade. Quando o artista Malevich pinta um quadrado branco sobre o branco, que é a luz sobre a luz, isso tem a ver com os ícones russos na presença do divino, mas também com um mundo em que o branco sobre o branco permite criar algum relevo e alguma diferença, porque o mundo sem diferença é o mundo do invisível. Se tudo for só luz, nós não veremos nada, ficaremos cegados pela luz. É como olhar para o sol. Mas se tudo for só obscuridade, a escuridão mais absurda, nós também não veremos sombra alguma porque falta luz. Então são as luzes que nos permitem ver os relevos do mundo. E o branco sobre o branco era o quê? Luz sobre luz mostrando que na pequena diferença entre luzes, entre as matérias, um plano tinha um pouquinho mais de matéria do que o fundo. A sala tinha várias coisas brancas, e consigo ouvir de um ator de televisão: “ah, tudo igual. Qualquer um faz isso”. Quinze dias depois, vêm dois garotos e um diz: “ih, esse aqui é macio, esse aqui é duro”. Estava discutindo Manzoni, um artista de vanguarda, os *achromes*, que são brancos. Um era feito de algodão, o outro era pedra pintada. E assim o menino foi interpretando as diferenças. Até que ele chegou e disse assim: “olha eu aqui na pintura”. Era uma tela totalmente branca do Rauschenberg feita para o visitante projetar-se na pintura, e o moleque faz e percebe exatamente o que o artista queria. Então a gente aprende todos os dias com o outro. A senhora não sabe que aprende com seus alunos?

**Maurely Pires Silva:** Sem dúvida.

**Paulo Herkenhoff:** Então eu acho que o segredo com relação a tudo isso é primeiro o respeito. Todo mundo deve se respeitar. Segundo é acreditar que cada um de nós é um ser completo. Você não precisa ser outro para chegar à arte.

Essa porção de aproximação cabe ao museu, através do seu trabalho educativo, sem paternalismo, sem se considerar hierarquicamente superior ao outro que não tem intimidade com aquilo, mas sempre tendo a crença de que o outro pode. Além disso, é colocar-se à disposição. O que uma obra de arte me solicita que eu dê a ela e dela receba mais? Que fenômeno é esse que se apresenta para mim? Então isso eu acho que é um segredo, porque cada um de nós é dotado de possibilidades. Acreditar sempre não na onipotência nem na impotência, mas na potência, na possibilidade de estar junto. Estar junto da obra de arte, perguntar sobre a personalidade do artista, trocar. Eu acho que se as crianças entram nesse processo, são engajadas nesse processo, começa a ocorrer uma transformação na autoestima. Todos os dias eu converso com as crianças, e fiquei pasmo com uma menina de 8 anos. Perguntei para ela: “do que você gostou?”. Ela falou para mim. “E do que você não gostou?”. Ela falou assim: “eu não gostei da Dilma, porque ela mentiu para a minha mãe e agora está faltando comida lá em casa”. Três frases. Eu não sei se isso é justo, se é injusto, não estou falando da Dilma, estou falando dessa criança. Essa criança foi capaz de sintetizar em três frases o que muitas vezes um jornalista não consegue em uma página inteira: ela não foi correta, porque disse que ia ficar tudo bem. Minha mãe votou nela na expectativa e agora como resultado está uma crise por isso, por isso... Eu estou falando da capacidade de síntese dessa criança. Não estou falando da Dilma, de jeito nenhum, porque eu acho que o problema é outro. Mas ela percebeu do ponto de vista dela aquilo que está ocorrendo na sua casa. Então essa crença de que o outro sempre pode nos dar algo e de que uma criança assim sempre pode extrair algo e dar algo para a obra de arte é acreditar na potência da arte. A senhora trouxe um assunto que é o seguinte: nós estamos lidando com potências, a potência do artista, a potência da educação, a potência do professor ou professora, a potência do aluno, a potência da arte. Vindo aqui hoje, por engano ou não, a senhora buscou melhorar a sociedade, não é verdade? Eu acho que o dar à sociedade tem um lado que é decisão. De que lado estamos? Decisão. Eu acho que também existe uma enorme afetividade com seus alunos,

com seus estudantes. Uma enorme afetividade. Vir numa sexta-feira à noite atrás de informação...

**Maurely Pires Silva:** Depois de duas escolas...

**Paulo Herkenhoff:** Então vamos dar uma salva de palmas para essa professora. O CCBB está cumprindo a sua função. Para a Denise, que organizou e trouxe gente de todo o Brasil. Isso é muito raro. Nós estamos falando de um país que é uno e múltiplo. Que é um e muitos. E museu é sempre uma relação com a comunidade. Eu acho importantíssimo viajar, vou para o Louvre, mas eu sei que aquilo é uma realidade que não se repetirá. Aconteceu num momento da França, com servos, impérios. Era outro momento. Aqui e agora, por que a arte é importante para uma nação? Na sua opinião.

**Maurely Pires Silva:** Eu sou professora de português e um dos *links* que consigo fazer para chegar até meu aluno é quando eu trabalho com arte, quando eu ligo literatura, pintura e até mesmo dança. Quando eu estabeleço esse *link*, consigo quebrar, dentro do meu trabalho, a separação entre a professora e o aluno. Nós viramos simplesmente gente que está aprendendo junto, porque esse é um processo de pesquisa muito intenso. Às vezes, como diz o senhor, com o advento da internet, num minuto eles acessam e resolvem uma situação que a gente não preparou ali na aula. Quando eles se encantam, eles vão além dos limites do muro da escola. E como professora, um *link* que eu consegui estabelecer com eles foi através da arte. Então isso facilita a minha vida. Eu moro na periferia com Diadema. A gente não tem nenhum tipo de acesso lá, então tem que trazer os meninos para cá. E é uma dificuldade. É um ponto dificultador. Como o senhor disse, São Paulo é muito centralizada na questão da cultura. Mas quando eles descobrem que a separação, que o gueto não é para eles, que o mundo é deles, a gente consegue fazer um avanço na questão da humanidade, uma quebra mesmo. Eles descobrem que eles não precisam ficar presos na periferia. Que São Paulo é deles, que a cultura é deles. Eu trabalho com ensino fundamental, então eles são muito imaturos. Mas quando eles conseguem quebrar essa parede, não é demagogia, a gente

avança no sentido da humanização. Então eu não consegui outra forma até hoje. Talvez tenha, tem gente que sabe muito mais do que eu, mas eu ainda não consegui. Então todas as vezes que a gente tem a oportunidade de estabelecer esse *link*, pelo menos com os meus alunos, a gente consegue conviver melhor. A gente quebra um monte de barreiras quando eles se encantam, quando eles se apaixonam e quando eles vão atrás. A gente vive mesmo, é um discurso que, enfim, não é nem meu, é público. A gente vê aquele indicador de caminho. Quando você os vê caminhando – de verdade viu, gente? –, dá um orgulho tão grande. A gente se sente gente. A gente sente que está no planeta e de verdade faz a diferença na vida de alguém. Faz a gente se sentir bem orgulhosa. Eu não sou modesta não. Você se sente bastante orgulhosa porque fez aquilo que tinha que fazer e fez o seu melhor. O sono vem e a gente dorme tranquila, a despeito de todos os problemas da educação. Então eu acho que esse é o *link*. Pelo menos para mim.

**Paulo Herkenhoff:** Muito bem.

**Maurely Pires Silva:** Então é isso.

**Pessoa não identificada 7:** Bom, na verdade eu queria fazer um comentário. Em 1998 eu estava nessa Bienal da qual você foi curador e me lembro de um vídeo que assisti, acho que no terceiro andar, em que você aparecia pulando com a pasta. Isso me marcou muito: “nossa, esse curador, ele é tão irreverente!”. Eu tinha uma imagem – estava em formação, na graduação – tão sisuda. A gente teve uma formação tão dura. Então a nossa educação é tão espinhenta que nos afasta mesmo de uma percepção mais sensível da realidade. E naquele momento, aquilo ali foi uma quebra, eu descobri que é possível fazer conexões importantes na arte e ao mesmo tempo ter uma posição mais relaxada, menos sisuda da vida, sem deixar de ser sério e comprometido com o que se está fazendo. Eu vejo que você, lá no MAR, consegue desenvolver muito bem esse conceito do quanto o MAR está voltado para o local, está em comunhão com a comunidade, construindo um acervo nesse diálogo com o seu entorno. Eu vejo que ainda existem muitos



museus que não conseguem sair de suas quatro paredes, não conseguem criar esse diálogo externo com a comunidade, estão longe ainda das periferias. Por que não ter esse tipo de modelo do MAR em outros locais que não sejam, por exemplo, pontos referenciais da cidade? É tão importante ter museus em comunidades, ter experiências museológicas dentro de comunidades, sejam casas-museus ou outra categoria de museu, e o quanto é importante essa posição do MAR de formação dos professores. Eu vejo que isso é muito importante porque eles estão realmente num ponto estratégico de formação de sensibilidade, de formação de pessoas pensantes. E vejo o quanto é importante ainda o papel do museu na nossa sociedade, inclusive de desconstruir esse nome que é, às vezes, tão assustador e que afasta as pessoas de buscarem conhecimento no museu. Quando eu vou assistir a uma mostra, às vezes eu fico imerso cinco horas assistindo a uma exposição de arte, vendo vídeos e voltando para rever uma peça, e o quanto também essas grandes mostras reduzem essa percepção. Por exemplo, na exposição do Picasso, que foi ótima, aqui no CCBB, o processo de estar na exposição era muito pequeno, porque existia uma necessidade muito grande de rotatividade. Então eu vejo que existem grandes desafios ainda para nós que trabalhamos com museu, com arte, e como o MAR nos traz alguns modelos para serem repensados, no meu caso, no museu onde eu trabalho, mas também o quanto nós temos que aprender com novos processos de conhecimento. Na verdade, eu queria agradecer por esse encontro tão humano e por te conhecer pessoalmente. Era isso. Era um comentário, não uma pergunta.

**Paulo Herkenhoff:** Eu queria comentar duas questões que vocês apresentaram e que eu julgo importantes. A primeira é fazer. Você pode criar um museu na sua escola. Não um museu com apresentações, mas um museu onde objetos tragam significados. Vocês podem fazer isso? Vão gostar muito. Museu das coisinhas que eu gosto. Cada um traz uma coisinha que gosta. Eu acho que a gente tem no MAR o privilégio de contar com a Clarissa Diniz, com a Janaína Melo na escola, com a Gleice Heitor e com outras pesso-

as que trabalham com a gente nesse processo, a Heloísa Buarque de Holanda, muito próxima, enfim, mas os museus, muitas vezes pela falta de condições, ficam muito angustiados com o seu ambiente e isso afasta as possibilidades. Eu acho que a gente não pode considerar o museu como autor dessa dificuldade não. Acho que tem de tudo. Cada museu vive uma situação importante. Eu me lembro nos anos 1980 em Caxias do Sul que o museu municipal fez uma exposição em que as pessoas levavam suas fotos e deixavam lá. Um arquivo municipal. Podiam deixar para criar uma memória coletiva. Ah, não tem espaço? Vamos começar a pedir caixas de sapato nas sapatarias. Começaram a classificar. Foram à luta. Eu tinha uma família muito grande, eu comecei a dar aula aos 14 anos de idade no interior. Mas era uma família muito grande e se bastava e nós tínhamos uma cidade. Cada casa era um bairro, cada quarto era uma rua, cada cama era uma casa. Então tinha correio, tinha cinema, a gente tentava repetir a vida de uma cidade dentro da casa da família. Aí teve uma exposição em que cada um tinha que abordar um estado do Brasil. Era por sorteio e para mim caiu a Paraíba. Aí eu já olhei a bandeira da Paraíba: “vai ser fácil fazer”. Cheguei no meu pai: “me ajuda?”. Ele: “o que você vê aqui?”. Respondi: “nego” [com “e” fechado]. Meu pai disse: “não, é nego” [com “e” aberto]. Vocês viram como aquela bandeira, que era uma obra da exposição, me ensinou. Aí me explicou o que era e eu comecei a ilustrar a Paraíba, a fazer o mapa – decalquei o mapa, consegui desenhar o escudo –, a ilustrar os produtos, o algodão – fui à farmácia, cortei um chumaço de algodão – e assim fui e cheguei no jumento. Tentei desenhar o jumento e não tinha jeito. Não conseguia desenhar o jumento, e não encontrava o jumento, até que me lembrei de uma coisa. Eu subi numa estante de livros, peguei uma caixinha e tirei o jumento do presépio. A minha primeira curadoria foi aos 6 anos de idade. Ou seja, eu fiz o que pude. Bom, mas eu acho que curadoria é isso, é projeção de significados, projeção de sentidos, que não são definitivos, que se dispersam, vão para um lado, vão para o outro. Quando você fala do lugar do museu no contexto de uma formação social concreta, de uma sociedade concreta, você está falando também daquilo que impede, não é?

Fala muito de acessibilidade. A mais comum é a acessibilidade física para as pessoas que têm algum tipo de impedimento, algum tipo de problema físico, algum limite. Isso é uma forma de inclusão. Existe outra: a inclusão conceitual, intelectual. Eu faço curadoria para quem? Existem incompatibilidades? Fazer uma curadoria para a criança, para a senhora que veio de uma favela, mulata, e que adorou ver a Alcione ou para o professor de pós-graduação? Para todo mundo. A filha de 7 anos da contadora do museu adora a Alcione. Criança, não é? As mulheres que têm uma autoestima na sua maneira de se vestir se veem ali refletidas. E o professor universitário vai discutir biopolítica, como o capital fonográfico determina. Cada um encontra no objeto aquilo que o inclui, que o encanta, como a senhora disse. A outra questão é geográfica, que a senhora também aponta. A geografia é excludente. Quando eu fiz aqui a Bienal de São Paulo, nós apuramos que mais de 40% dos visitantes nunca tinham entrado em um museu, em uma exposição de arte. O que significa dar esse passo? Aqui, da rua para dentro, para a pessoa que nunca entrou, isso é um salto imenso com um abismo embaixo nas diferenças de classe, no modo como há privilégios que são facilmente atribuídos a uns e dificilmente disponíveis para outros. Então pensar nisso também é muito importante. A inclusão social. Porque o museu sempre deve ser uma instituição que abriga e recebe as pessoas como elas são. Você não precisa ser outro para vir ao museu. Você não precisa estar com outra roupa. Você não precisa conhecer o que você vai ver. Acho que essas são questões que implicam entender que esse jogo de alteridades se enriquece na medida em que ele abre para as diferenças. É sempre um processo de potência, de potencialização, de trabalhar com a potência da linguagem, de criar indivíduos potentes. Nunca com a onipotência de achar que se pode tudo. Quem pode tudo não pode nada. Nem com a impotência, que é desvalorizar-se a ponto de não poder fazer. Potência. Qual é a minha potência? Qual é a sua potência? E o limite pode ser convertido em potência. Ah, não tem dinheiro para trazer as coisas aqui? Então vamos fazer um museu lá, inverte. Um museu das coisas que eu gosto, um museu das coisas bonitas, um museu, enfim.

**Camila Rocha Baeta:** Oi, meu nome é Camila e eu me identifiquei muito, nesse momento, por causa do espaço em que eu trabalho. Lá começou com uma oficina de sonhos, com poucas aulas de teatro, de percussão corporal e outras atividades, em uma unidade separada, em uma fundação, e nós ocupávamos o espaço, nessa oficina de sonhos, de uma sala. E foi acontecendo essa miscigenação, vamos dizer assim, de classe social, porque não havia, exceto pela faixa etária, nenhum outro tipo de critério para os alunos entrarem. Como era no bairro do Ipiranga, que fica bem próximo de periferias, mas onde reside uma classe média um pouco mais alta, aconteceu muito essa mistura de pessoas lá dentro. Exatamente pela diversidade, por ser um local que une as pessoas de diferentes lugares e onde elas realmente não precisavam ser outras pessoas para estarem naquele convívio – é mais um comentário para ver como é essa relação nesse espaço de cultura – que o espaço se fortificava. Em 2010, nós ganhamos um espaço, uma unidade, somente para oferecer essas oficinas. E desde então começou a crescer, a vir mais gente, e nós começamos com uma curadoria pequenininha de exposições, com uma exposição bem simples em um varal, e foi tomando corpo, o pessoal foi gostando, as outras oficinas foram interagindo com essa exposição. Geralmente havia várias exposições e a gente começou a formar um público, sempre valorizando a cultura popular brasileira nas exposições. Quando você falou do MAR, pelo espaço que ele ocupava, eu tive uma identificação muito grande com o espaço. Hoje nós trabalhamos cada vez mais buscando a melhor maneira de fazer a exposição, do que trazer para eles, do que relacionar com o que eles vivem, com o que eles estão trabalhando, com a vivência mesmo deles, e eles chegaram a um nível de autoconhecimento, de autoafirmação, de autonomia que eles não tinham ao começar no espaço e que agora está fantástico. Realmente acontece isso que você falou, essa identificação da pessoa com o espaço, esse espaço para a comunidade. É um desafio muito grande você conseguir relacionar todas as pessoas, todo esse público, e em um espaço pequeno a gente conseguiu chegar a isso. Eu queria compartilhar isso...

**Paulo Herkenhoff:** Muito bom!



PABLO MOLTZ

## **Gaudêncio Fidelis** (Rio Grande do Sul)

*Curador e historiador de arte especializado em arte brasileira, moderna e contemporânea e arte da América Latina, é mestre em Arte pela New York University e doutor em História da Arte pela State University of New York (SUNY). Foi diretor do Museu de Arte do Rio Grande Sul e atualmente é curador-chefe da X Bienal do Mercosul.*

# MODELOS CURATORIAIS DE EXPOSIÇÕES

## DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DA AMÉRICA LATINA

**Gaudêncio Fidelis:** Quando fui convidado para este círculo de palestras, me ocorreu que, nesse momento do processo de curadoria da 10ª Bienal do Mercosul seria interessante introduzir o projeto curatorial da 10ª Bienal dentro de um contexto mais amplo da produção da América Latina e dos modelos de exposições que eu venho pensando quando tenho realizado meu trabalho também institucional de curadoria, especialmente como foi nestes últimos anos na direção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, nos quatro anos que se passaram, até o final de 2014. Então, eu tendo feito o meu doutorado nos Estados Unidos, me especializado em Arte Moderna Contemporânea e Arte da América Latina, eu comecei a pensar e a refletir muito sobre como vemos a produção da América Latina, sobre todos os problemas que enfrentamos quando discutimos essa produção, sobre os preconceitos que nós temos e sobre as tentativas, algumas historicamente frustradas, de realizar exposições e plataformas curatoriais para mostrar a produção da região. Observando com certo distanciamento e procurando acompanhar a produção dos artistas, e também tendo uma perspectiva crítica a partir dos Estados Unidos, já que eu residi nos Estados Unidos durante considerável período de tempo, em virtude da minha formação acadêmica de mestrado e doutorado, eu cheguei em determinado momento que ficaram muito claras para mim algumas questões que dizem respeito às políticas que envolvem trabalhar com essa produção, promover essa produção, promover a legibilidade e a recepção da produção artística desses países, que são, vamos dizer assim, uma preocupação que eu tenho. Por outro lado, apesar de ser fascinado, evidentemente, pela produção artística americana, europeia e pela arte em geral, eu penso que tenho uma contribuição interessante, ainda

que modesta, para dar no que se refere a essas discussões, especificamente sobre a produção da América Latina. O título da minha fala, então, tem um pouco disso, de tratar desses modelos.

Assim, eu quero abordar um grupo de modelos que poderiam ser utilizados ou que vêm sendo utilizados para mostrar a produção da América Latina, e que evitássemos incorrer em determinados clichês ou procedimentos curatoriais que implicam uma determinada abordagem estrita ou muito direcionada de uma certa ideia que possamos ter da produção da América Latina. Sabemos hoje, na verdade, que não existe isso que chamamos de arte latino-americana. Eu vou insistir sempre em América Latina, que é exclusivamente uma determinação geográfica, e não em arte latino-americana, que é uma nomenclatura problemática e que atribui determinado sentido à produção desses países, o que é uma coisa que não existe, é fictícia, e isso é especialmente problemático para os países à margem dos grandes centros. Porque, quando falamos em arte americana, de fato, há uma concepção política do que seja arte americana, assim como arte europeia; e preconceituosa quando se fala da arte africana ou da arte asiática, e assim por diante. Mas no caso da América Latina, eu achei que tínhamos como identificar rapidamente alguns modelos curatoriais que vêm sendo utilizados por curadores que eu considero muito interessantes. Basicamente esses modelos poderiam ser divididos em quatro. Eu vou explicar rapidamente o porquê. Primeiro, seria um modelo que conhecemos como constelacional, que é um modelo que vem sendo adotado, a um certo tempo, pela curadora Mari Carmen Ramirez nas suas exposições dedicadas exclusivamente à produção da América Latina. Ela é uma curadora, uma profissional e uma historiadora politicamente

muito bem posicionada a esse respeito. Em poucas palavras, eu vou fazer resumo desse assunto porque é bastante complexo, mas basicamente esse modelo daria a ela a possibilidade de reunir um grupo de obras sem uma determinação cronológica e linear, através de “mecanismos”, uma palavra que ela não utilizou, que outros curadores vieram a utilizar depois, mas que ela não utilizou, mas basicamente através de mecanismos de justaposição. Ou seja, colocar lado a lado obras de períodos, estilos, determinações políticas, inclinações estéticas diferentes, lado a lado e através de arcos históricos grandes. Um aspecto interessante desse método, que Mari Carmen chama de constelacional, é criar uma estrutura curatorial para a exposição em que ela possa construir uma série de linhas, vamos dizer assim. Foi quando ela fez *Utopias Invertidas*, arte de vanguarda da América Latina, que foi uma exposição excepcional que ela realizou no museu de arte, *Museum of Fine Arts*, de Houston. Basicamente o que ela fez foi o seguinte: ela desestruturou essa base cronológica da produção dessas grandes exposições, que visam dar conta de muitos países, e dividiu essa exposição em várias linhas conceituais, para agrupar os trabalhos por outras relações. E ela acentua que esse método tem um objetivo, que é assinalar “pontos luminosos” na produção e trazer visibilidade àquilo que está obscurecido por alguma espécie de mecanismo; pode ser por questões históricas, conceituais, de legibilidade da obra, e assim por diante. E aí eu vou fazer um salto porque, quando eu falar da Bienal do Mercosul, esses pontos luminosos que ela chamou, nesse método que ela adota e ela tem insistido nisso, escrito sobre esse assunto, nós iremos chamar no projeto curatorial da 10ª Bienal do Mercosul de pontos cegos, que são aquelas obras ou uma determinada produção ou um determinado corpo de obra que foi negligenciado, vamos dizer assim, pela crítica ou pela historiografia, ou pela curadoria, e que merece ser trazido à visibilidade pública. Para isso a Bienal é especialmente interessante, porque ela propicia muita visibilidade, o que dá a essa obra ou a essa produção ou a esse corpo de obra ou a um movimento artístico específico uma visibilidade e uma condição de ascender a um patamar de inteligibilidade que merece.

O outro modelo curatorial que é identificável, embora seja muito mais disperso, é o que eu gostaria de chamar de cartográfico, que foi utilizado pelo curador Ivo Mesquita, embora ele não o tenha nomeado, ao contrário da Mari Carmen, que claramente nomeou o modelo de exposições que utilizava como sendo o modelo constelacional. O Ivo não teria feito isso, mas é muito plausível de identificar na exposição que ele fez, *Cartografias*, em 1995, para Winnipeg, no Canadá, que seria um modelo um pouco diferente, na medida em que ele também abandona a cronologia, em que ele adota mecanismos de justaposição, de colocar obras de diferentes períodos históricos juntas. Mas ele é menos específico e menos político nesse sentido, embora haja um certo conteúdo político, na medida em que ele quer fugir também dos modelos tradicionais de apresentação da produção na América Latina. E a gente vê isso nessa exposição que ele realiza e vê posteriormente de modo mais abreviado na 1ª Bienal do Mercosul, que foi curada pelo Frederico Moraes, em 1997, em que ele dividiu a estrutura da exposição em três grandes vertentes, que ele chamou de política, construtiva e cartográfica. E aí essa questão parece que se desdobra e merece um estudo, merece que apontemos esses momentos, para vermos que existe um raciocínio desses curadores que pode ser perseguido e identificado, mas que a literatura ainda não conseguiu dar conta. Um terceiro modelo, que eu acho que é mais surpreendente, mais brilhante, talvez o que mais surpreenda as pessoas, é o modelo que eu chamo de antropofágico e que foi adotado pelo curador Paulo Herkenhoff a partir da 24ª Bienal de São Paulo, em que ele constrói a plataforma da exposição a partir das questões, dos desdobramentos e dos conceitos do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, em 1928. Mas isso, na época, em 1998, não foi visto de uma maneira tão clara e com a importância e o impacto que aquela exposição tinha para o contexto internacional. Hoje ela é reconhecida como uma das mais importantes exposições, uma das grandes exposições que foram realizadas no mundo. Mas ela é extremamente politizada, e esse método, na verdade, se inicia com um conceito, e o Paulo Herkenhoff sempre faz

questão de falar de conceito, e não de tema ou de outros desdobramentos, mas de um conceito específico, que tem vários pontos de onde ele se alimenta, mais especialmente do Manifesto Antropofágico. Posteriormente, ao ganhar um corpo, ele se transforma em uma “metodologia”, com todas as aspas que a gente possa colocar ao redor dessa palavra, na medida em que começa a haver inúmeros desdobramentos desse procedimento curatorial, que também tem toda a sua força nesse mecanismo de justaposição com um adicional extremamente politizado e interessante, que é o fato de o Paulo, neste caso, fazer uma exposição que era uma exposição transnacional e trabalhar com a produção artística internacional mais ampla, ou seja, teoricamente atingindo todos os países do globo e, portanto, um avanço sobre a história da arte global. Ele resolve, nesse mecanismo de justaposição, colocar lado a lado obras canônicas da produção artística mundial e obras às vezes canônicas, às vezes não canônicas da arte brasileira. Esse era o objetivo último dele. Era, vamos dizer assim, o de inscrever essa produção não canônica e essa produção dos países, que a gente pode dizer, “das margens” dentro de uma história da arte global, dentro das grandes narrativas. Eu não acho, até onde eu sei – e eu tive a oportunidade de conversar muito com o Paulo e um capítulo da minha dissertação de doutorado é dedicado a este assunto –, que se trata de um procedimento ingênuo de querer inserir um grupo de obras canônicas da arte brasileira dentro das grandes narrativas. Eu não acho que essa também seja uma questão que deva ser perseguida pelos curadores. Mas, ao mesmo tempo, o que deve ser perseguido? Eu falei disso de uma maneira mais afirmativa: é que nós precisamos ter a consciência de que existe uma narrativa muito forte, muito bem construída, que é mantida intacta pela academia, pelos grandes museus, localizados nos grandes centros internacionais de circulação da produção artística, especialmente aqueles museus que a gente pode chamar de globais, que mantêm determinada construção da história da arte; de que cabe a nós, ou pelo menos aos profissionais que estão trabalhando em curadoria, questionar e ter uma visão crítica dessa

construção. Assim, aquela exposição acabou tendo uma influência muito importante e, ao estudarmos um pouco a exposição, podemos perceber que posteriormente, com a ida do Paulo para a curadoria do Museu de Arte Moderna de Nova York, houve uma série, especialmente, de intervenções e influências, com o impacto daquilo que ele havia feito na 24ª Bienal no próprio MoMA. A Tate, quando rearranjou sua coleção, embora eles nunca venham a admitir, teve uma influência grande naquela exposição, sabemos disso, e essa abordagem se espalhou mais do que se pode imaginar. O conceito de antropofagia, o impacto da antropofagia para os diversos países chamados “periféricos” tem sido enorme, porque é uma questão muito interessante, na medida em que a antropofagia é instrumental para nós tratarmos uma questão absolutamente fundamental para os países que estão localizados à margem, vamos dizer assim, que é a questão da derivação cultural. Ela resolve esse problema de uma maneira rápida e definitiva. Especialmente para o Brasil eu acho que isso se tornou muito interessante, para além, inclusive, da antropofagia de Oswald de Andrade, porque, muitas vezes, o próprio manifesto tem alguns problemas que precisam evidentemente ser resolvidos. Mas, se nós deixarmos isso de lado, a ideia da antropofagia é excepcional, e não é à toa que ela se mostrou a maior contribuição brasileira aos estudos pós-coloniais. E eu acho que agora isso vem sendo reconhecido pelo vasto volume de literatura que tem surgido sobre a antropofagia. Então, esse seria um terceiro modelo. E quanto ao último modelo, eu me arrisquei a propor um quarto modelo, eu me arrisquei a determinar como modelo um que, modestamente, adotamos durante a minha gestão no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, que chamamos de modelo labiríntico. Ele tinha um pouco de todos os outros e pode ser assim resumido: ele é baseado na história mitológica de Dédalo e no fio de Ariadne como metáfora de continuidade narrativa. A ideia era a de que nós poderíamos construir exposições não cronológicas, não lineares, trabalhando com essa ideia de justaposição, que construísse outras vias de abordagem para obras que até então estavam dominadas por uma aura

de obscuridade, no seu sentido histórico, no seu sentido cultural, no seu sentido conceitual e artístico, estético, e assim por diante. E isso estava baseado, para quem conhece mais sobre a ideia de labirinto, em labirintos “multicursórios” e “unicursórios”. Os “multicursórios” são labirintos com diversas saídas; os “unicursórios”, com apenas uma entrada e uma saída. Então, tecnicamente, ou conceitualmente falando, um modelo labiríntico de curadoria implicaria que ele seria “multicursório”, ele teria diversas alternativas, diversas vias de interpretação. O que acontece é que, no fundo, esse modelo adotava um pouco de todos esses que eu falei, o constelacional, o antropofágico, o cartográfico, e ele se apropriaria um pouco de todos esses procedimentos para construir uma nova alternativa. No fundo estávamos fazendo um pouco da mesma coisa, mas partindo de uma perspectiva diferente, que permitia que chegássemos a um outro lugar. Pudemos assim identificar um outro raciocínio por trás desses projetos curatoriais.

Agora vou utilizar a 10ª Bienal do Mercosul para falar um pouco para vocês sobre a concretude dessas coisas. Quando nós assumimos a curadoria, e eu digo “nós” porque eu sou curador-chefe, mas tem um grupo de curadores trabalhando comigo, ficou muito claro que a gente deveria voltar a uma vocação inicial da Bienal do Mercosul, que era e que foi muito bem assinalada naquela 7ª Bienal do Mercosul, realizada pelo Frederico Moraes, que era, primeiramente, a de ser voltada para a produção da América Latina e especificamente, dito em uma frase dele, “reescrever a história da arte latino-americana sob uma perspectiva não eurocêntrica” – ele usou especificamente essa frase. Que naquele momento, realmente, a gente sabia que essa ideia de arte latino-americana era problemática, mas ainda não tinha tanta consciência disso, pois estávamos em 1997. Até a 5ª Bienal o que aconteceu foi que, de uma maneira ou de outra, a Bienal do Mercosul se manteve com essa vocação, vocação que ela começa a abandonar cada vez mais ao se voltar mais para a produção dos Estados Unidos e da Europa, e, em seguida, na 7ª, 8ª e 9ª Bienal, inclusive, para outras regiões, como a Ásia e países da África, do Oriente Médio e

assim por diante. Então, ela se transformou em uma exposição global, como todas as grandes bienais do mundo. A pergunta, portanto, a que procuramos responder durante a escolha do projeto curatorial da 10ª Bienal foi a de por que devíamos ter mais uma bienal que fosse uma plataforma para a produção artística global, se temos hoje cerca de 120 bienais no mundo que já fazem isso. E eu acho que a Bienal do Mercosul tinha essa vocação, um pouco como a Manifesta, ou como a Bienal de Istambul, de se concentrar em determinadas regiões negligenciadas pela visibilidade internacional. A Bienal do Mercosul fez uma trajetória excepcional de exposições e era o momento de retornar às suas origens, pelo menos, para essa exposição. O futuro, como se diz, a Deus pertence. Então, ficou claro que essa seria uma exposição sobre a produção da América Latina, mas que nós também iríamos adotar um modelo diferenciado de bienais.

As bienais, normalmente, trabalham com obras comissionadas, com aquilo que é “mais contemporâneo”, com o que está no ateliê do artista na última hora, mas especialmente com obras comissionadas. E eu acredito que as pessoas ficaram tão convictas disso que elas não conseguem admitir que o “modelo bienal” possa ser de outra maneira; ele tem que ser uma exposição daquilo que é mais contemporâneo, daquilo que são as últimas tendências, que é o que está no ateliê do artista, ou melhor, aquilo que possa ser comissionado para a exposição. Mas isso começou a gerar, na minha opinião, um grupo de obras que não necessariamente existiriam se muitas bienais não tivessem sido realizadas, e algumas destas obras sequer deveriam existir, porque elas não eram boas, eram ruins, eram de má qualidade. E isso os curadores, obviamente, nunca vão admitir. Mas é clamor que também se produziram através de bienais obras de extraordinária qualidade. Então nós passamos a ter essas exposições excêntricas, esquisitas e muito problemáticas. Por outro lado, é claro, outras excepcionais, que também não teriam a oportunidade de existir se não fossem justamente essas comissões. Entretanto, na minha visão, eu achei que seria extremamente produtivo e interessante fazer uma bienal com um caráter mais museológico, com outro mo-

delo, que fosse essencialmente uma grande exposição de arte contemporânea. Mas ela teria algumas especificidades, como é o caso da 10ª Bienal do Mercosul. Então nós estendemos o arco histórico da bienal, nós teremos obras do início do século XVIII até a produção contemporânea convivendo dentro de um conjunto de sete exposições, que são todas interligadas conceitualmente. Agora eu quero mostrar um pouco da estrutura da exposição Bom, quero iniciar por comentar o título da bienal, que se chama *Mensagens de uma Nova América*. Primeiro, é um enunciado político, evidentemente, mas ele basicamente diz o seguinte: que essa nova América é uma outra ideia de América e uma outra ideia dessas obras; é uma outra perspectiva dessas obras, muitas das quais são conhecidas da comunidade artística nacional e internacional. Nós teremos na exposição obras canônicas e não canônicas, então não se trata de uma exposição de obras fora da norma, ou estranhas, ou completamente novas. Mas a maneira, o desdobramento e o contexto com que se pretende mostrar essas obras, muitas delas já vistas inúmeras vezes, é que vão construir essa ideia de uma nova América. E também questionar essa ideia ficcional de que a América é exclusivamente os Estados Unidos, pois sabemos que é uma construção cultural. Então isso já está posto no enunciado da exposição. Aí tem duas obras emblemáticas, que eu acho que dão um norte para a 10ª Bienal do Mercosul, que é *América Invertida*, do Torres García, e *Logo for America*, do Alfredo Jaar, que são duas obras de tempos diferentes, mas que, de certa forma, têm uma gênese muito próxima, porque elas fazem essa virada epistemológica e desconstruem essa concepção de que nós temos a própria ideia de América. Para quem não conhece bem essa última obra, acho que todo mundo conhece, mas basicamente ela é uma animação de alguns segundos que foi colocada na Times Square em 1987, e essa imagem se intercambia entre a frase “*This is not America*” e a bandeira dos Estados Unidos e algumas outras imagens. É um logo animado, vamos dizer assim. E tem essa questão absolutamente política de ter sido colocado naquele lugar, que é o símbolo financeiro dos Estados Unidos, o lugar simbólico do poder financeiro

dos Estados Unidos que é a Times Square. Essa obra foi feita especificamente para aquele local e será mostrada na Bienal do Mercosul, em um dos prédios que irão abrigar a exposição.

Então, o programa estratégico basicamente era este, o de retomar o foco para a América Latina, a legibilidade de obras históricas, a exposição pensada para especialistas e interessados de arte. Que isto fique bem claro: não é uma exposição, nem só para os especialistas. É uma exposição para todos e com o objetivo de acionar politicamente o campo da arte. A plataforma curatorial nós dividimos, em uma estrutura, através destes quatro vetores que são precariedade, dificuldade, resistência e generosidade criativa. Eles podem ser descritos como sendo basicamente o seguinte: **precariedade**, porque para o artista da América Latina a precariedade sempre esteve presente, porque o processo institucionalidade é mais fraco, o acesso aos meios de circulação da produção e o ingresso nas grandes narrativas é muito mais complicado, e tudo aquilo que precariedade significa, tudo aquilo que significa produzir em um país que está à margem de um grande centro da produção internacional.

Esses foram norteadores que nós queríamos ter em mente e assinalar durante o processo de realização da exposição. Eles não vão aparecer na exposição dessa maneira, mas foram utilizados apenas como um norte. E é importante assinalar aqui que os curadores, hoje, gostam de dizer que não existe mais um centro, que não existe mais uma periferia, que existem muitas periferias, mas, na verdade, é o seguinte: o centro nunca foi tão forte, ele nunca se firmou tão bem, ele nunca teve tantos recursos, e as chamadas “periferias” nunca foram tão periferias como são hoje. A **dificuldade** refere-se a essa dificuldade do próprio processo criativo, uma vez que o processo criativo não é uma dádiva divina, e essa é uma discussão que depois vai aparecer na exposição. É um processo, muitas vezes, dramático, de rompimento de barreiras, etc., e também está implicado com o primeiro aspecto da precariedade. **Resistência** porque muitos desses países da América Latina passaram por processos ditatoriais, pela colonização e por tudo o que



sabemos. E a arte atravessa esse processo, mantém essa resistência. E **generosidade criativa** é porque, no final de tudo isso, a produção desses países não deixa nada a desejar a nenhum outro lugar do mundo. E eu acho que precisamos ter sempre isso em mente, que nós não estamos partindo de uma perspectiva da miséria criativa, mas sim do brilhantismo e da excepcionalidade. Então, fora isso, a exposição tem quatro campos, que se chamam *A Jornada da Adversidade*, *A Insurgência dos Sentidos*, *Desapagamento dos Trópicos* e *A Jornada Continua*, e dentro de cada um deles, as exposições, que são hoje oito. Nós tínhamos uma exposição em que a gente fez uma pequena mudança e que não está mais aqui, e agora nós temos, então, dentro da *Jornada da Adversidade* uma exposição chamada *Biografia da Vida Urbana*, que vai tratar dos desdobramentos do espaço público da América Latina, até chegar às novas tecnologias, através de obras como *Performance* e outras manifestações. *Modernismo em Parallaxe* é uma exposição para tratar das diversas contribuições dos modernismos desses países da América Latina, porque uma das coisas que a gente já sabe é que o modernismo não é algo monolítico, ele não é uma exclusividade europeia nem americana, obviamente, e que ele aconteceu simultaneamente nas mais diversas partes do mundo, mas também aconteceu de maneira diferente, não só nos diversos países da África e nos mais diversos países da América Latina. E a contribuição de cada um deles é diferenciada. Na *Insurgência dos Sentidos*, é um campo que vai reunir uma exposição chamada *Olfatória – O Cheiro na Arte*, uma exposição que eu acho muito interessante, porque é uma exposição que vai tratar dos outros sentidos que não aqueles exclusivamente do olhar. Isso não significa que seja uma exposição que tenha obras exclusivamente que tenham cheiro, mas que tratem do olfato, que problematizem o olfato ou que também problematizem o olhar e outros sentidos. *Aparatos do Corpo*, acho que o próprio nome já diz, vai tratar das diversas manifestações pelas quais atravessam ou partem do corpo através da história da arte. E uma exposição chamada *Antropofagia Neobarroca*, que junta essas duas forças

que eu considero muito importantes dentro do contexto da América Latina, a antropofagia de Oswald de Andrade, aliás, diga-se de passagem, uma confluência de duas forças bastante difíceis e para muitas pessoas, talvez, até problemáticas sob o ponto de vista conceitual; e a outra, o neobarroco, que é o desdobramento do barroco, a partir dos anos setenta, principalmente, como ele foi teorizado por Alejo Carpentier, um escritor cubano, especialmente no seu livro *O Século das Luzes*, e que desproblematiza, assim como a antropofagia, e consegue resolver problemas de derivação. O neobarroco desproblematiza as questões, a problemática histórica do barroco, do barroco histórico, principalmente o europeu, e toda a sua relação muito estreita com o colonialismo. *Desapagamento dos Trópicos* tem uma exposição chamada *Poeira e o Mundo dos Objetos*, que a princípio tem esse nome meio excêntrico, mas, na verdade, ela é uma exposição muito interessante, porque vai tratar daquilo que é mais transitório e de como a materialidade, a realidade material dos objetos tem muito a nos dizer, e também de uma coisa, de uma relação metafórica entre a poeira e como o pó se junta e se organiza, ou seja, de uma maneira indiscriminada, e isso para nós é muito interessante, porque essas partículas de pó não discriminam entre si e ao mesmo tempo constroem uma *network*, que tem um paralelo na nossa vida cotidiana. Evidentemente que isso vai ser construído a partir de uma exposição, com objetos muito concretos, com esculturas, com pinturas desde, por exemplo, a Coluna de Cal de Nuno Ramos, de 1987, até as obras com pó, com filtros de poeira da Shirley Paes Leme, e muitos outros artistas de outros países da América Latina. *Marginália da Forma*, que é uma exposição, vai tratar um pouco dos desvios, daquelas obras que não se conformam muito à norma canônica, que a gente conhece e que tem uma construção, originalmente, a partir de uma concepção europeia de arte. *A Jornada Continua*, então, inclui o projeto educativo, a escola de curadoria, o projeto editorial e as publicações. É muito importante assinalar também que essa bienal tem esses conceitos e essas palavras-chave; é meio que um glossário, eles são fundamentais.

**Cânone**, eu fico impressionado que os curadores não falam essa palavra, e mesmo os historiadores de arte, poucos ainda falam essa palavra e a problemática que ela representa para as exposições. As prerrogativas de construção de cânone artístico são muito problemáticas historicamente, construídas de uma maneira fortemente ideológica, e precisam ser questionadas em exposições, na minha visão.

**Curadoria**, evidentemente, noção de curadoria crítica, que é uma manifestação mais recente da curadoria, com forte aspecto revisionista, que eu acho que essa exposição tem.

**Especificidade cultural**, basicamente, aquilo de como se trata uma obra, onde foi construída. E a Mari Carmen Ramirez e o Paulo Herkenhoff, esses curadores que eu mencionei antes, têm muito isso em vista. Poucos curadores falam disso, especificidade cultural, como que nós lidamos com a mudança de contexto de uma obra que parece com a outra, de outro artista, mas não mantém nenhuma relação, porque a questão conceitual que o artista está tratando é específica, cultural e historicamente. Então, às vezes, quando vemos uma pessoa fazer essa observação meio superficial e diz “ah, isso outro artista já fez ou se parece com aquilo”, é preciso, às vezes, observar esse aspecto, essa especificidade cultural de uma obra. E isso é problemático para nós, porque, sempre no embate entre um artista produzindo às margens e um artista produzindo no centro, quando se trata de especificidade cultural, o artista do centro sempre vence.

Bem, continuando, **justaposição**, que é justamente esse mecanismo que já foi historicamente utilizado muitas vezes, mas não reconhecido conceitualmente, que é basicamente o procedimento de colocar uma obra ao lado de outra de um período, de uma questão conceitual ou de um princípio estético completamente diverso, para que construa outras avenidas de interpretação.

**Legibilidade**: é preciso que uma exposição promova legibilidade. Exposições ultimamente têm feito uma grande confusão, muitas delas por não deixarem claro o que é que as obras estão fazendo naquele lugar. Então, acho que a gente precisa saber o que é que essas obras significam, quais são as questões que elas estão tratando. Assim,

legibilidade é uma questão primordial em curadoria, especialmente nessa época.

**Prioridade histórica**, que é quem fez o que primeiro. É impressionante que no Brasil eu nunca vi um curador falar em prioridade histórica. Prioridade histórica é o seguinte: na disputa política entre quem se adiantou a uma determinada questão ou a um determinado problema, normalmente a visibilidade vai para aqueles que estão nos grandes centros de produção artística, situação artística internacional, são os que estão à frente. Agora, em uma visão crítica da produção artística histórica, o conceito de prioridade histórica é fundamental. Vou citar um exemplo. Agora está sendo realizada pela Tate uma exposição chamada *The World Goes Pop*, que é uma exposição de forte caráter revisionista, embora não tenha sido anunciada assim, mas que basicamente vai assinalar o seguinte: que o Pop não é um movimento exclusivamente britânico ou americano, mas que ele surgiu, simultaneamente, no Oriente Médio, na África, na Ásia e na América Latina. Então, ao fazer isso, quando os curadores deslocam determinadas obras de artistas desconhecidos para essas exposições, eles estão redefinindo esse campo de ação das obras. Por exemplo, nós temos nessa exposição uma artista de Porto Alegre, a Romanita Dizconzi, participando com uma obra chamada *Totem de Interpretação*, de 1969. Ela já estava adiantada em relação a vários outros países, e o Pop, vamos dizer assim, de que ela estava tratando era muito específico, então eu acho que por isso é tão importante. Eu acompanhei esse processo. Essa obra foi emprestada do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul para essa exposição da Tate. Eles descobriram a obra, se impressionaram com a obra, e ela não entrou na exposição por uma outra razão que não fosse realmente a contribuição que a artista estava dando naquele momento e que até então era desconhecida.

**Recepção**, de como uma obra é entendida, é percebida em determinado contexto.

E **tradução cultural** basicamente é o seguinte: como é que eu pego um objeto feito aqui, feito com uma especificidade cultural de um determinado lugar, levo para um

outro lugar, vamos dizer Nova York, e como isso vai ser entendido lá. Existe um processo de tradução cultural que tem que ser feito.

Então, tendo esses conceitos em mente, foi como começamos a pensar. Eu quero mostrar umas imagens e comentar aqui. Elas não são das obras mais importantes da bienal necessariamente, elas não são as mais emblemáticas. Por exemplo, na exposição da antropofagia e do neobarroco, nós vamos colocar lado a lado essas duas pinturas, que é o *Tiradentes Esquartejado*, do Pedro Américo, e o *Desmembrado*, do José Clemente Orozco, que a princípio não têm relação nenhuma, uma pintura histórica, e outra tudo levaria a que nenhum curador fizesse isso, porque, em princípio, é uma determinação arbitrária. Essas obras possuem, entretanto, uma relação formal relacionada à perda da identidade do indivíduo pelo desmembramento do corpo e, dessa forma, se relaciona como a antropofagia do corpo. Mas o que nós estamos tentando fazer aqui é trabalhar com a perspectiva de oportunidade e de acesso, e essa oportunidade de acesso é o seguinte. Qual é a nossa chance de direcionar o nosso olhar para duas obras que jamais estariam juntas, que requerem um deslocamento no tempo, no espaço, e que estão em uma exposição e que nos permitem refletir sobre um determinado problema? A bienal é toda construída assim, na medida do possível, na medida das limitações, na medida do grande número de impedimentos, muitas vezes mais do que oportunidades que nós temos para construir uma exposição. Mas esse é um exemplo muito claro. Aqui no Tiradentes a gente tem essa questão problematizada pela canibalização do corpo pelo Estado, a destruição do corpo e do espírito. Nós vemos também isso no Orozco, só que de uma outra forma. Essa máscara em que se transformou o rosto da figura mostra essa falta de identidade provocada possivelmente pelo desmembramento do corpo. Então, essa questão antropofágica aparece muito clara nessas duas obras. Mas também tem uma outra coisa que a gente pode identificar nessas duas obras: elas também têm um forte aspecto neobarroco. Se conseguíssemos por um segundo vislumbrá-las fora dos nossos preconceitos, fora

das concepções que nós temos e do que nós conhecemos do barroco e das manifestações que vêm posteriormente a ele, nós poderíamos considerar que, por exemplo, o *Tiradentes Esquartejado* tem um forte caráter neobarroco, assim como o *Desmembrado*, do Orozco.

Teremos também na Bienal algumas contribuições do Barroco Jesuítico, com confrontos entre obras populares e históricas. Eu vou me concentrar nessas obras históricas porque elas são o maior ponto de polêmica da exposição. Eu vou chegar ao final e dizer o que exatamente eu estou querendo dizer por polêmica. Então, uma das coisas que eu queria trazer para essa exposição eram algumas imagens cuja iconografia é muito interessante para nós repensarmos algumas questões, não só para o neobarroco, para a antropofagia, outras questões da arte, etc. E uma delas são essas imagens da Virgem de Guadalupe, que também tem um aspecto simbólico, porque a Virgem de Guadalupe é considerada patrona da América e o impacto que ela teve sobre as ideias de nacionalismo no México, as concepções de identidade nacional, etc., são muito fortes. Mas também porque a Virgem de Guadalupe é considerada uma virgem negra. E a aparição dela acontece para um índio recém-catequizado. Nessa imagem a gente tem as duas alegorias, da Espanha e da América, e a gente fez questão de ter nessa exposição uma outra imagem da Virgem de Guadalupe, que é Deus pintando a Virgem de Guadalupe, porque essas duas obras também estarão no barroco, mas essa obra aqui, por exemplo, vai estar lá para tratar de uma questão, que é a seguinte: da própria ideia de criatividade, que a criatividade e a vocação artística estão ligadas muitas vezes a um ato divino. Foi assim que a ideia de genialidade foi concebida, e o impacto da ideia de genialidade na formação do cânone artístico é absolutamente pervasivo, problemático e até, eu diria assim, uma fatalidade histórica. Porque, quando a vida dos artistas é escrita pelo Vasari, e ele é o primeiro que menciona a criação divina como uma manifestação criativa e aqueles artistas como sendo artistas geniais, ele problematiza toda a história da arte a partir de então, na medida em que ele diz que os artistas geniais são aqueles que têm

condição de ascender aos patamares mais altos da produção artística canônica, que merecem consideração, e assim por diante. Entre esse momento da aparição e aquele que, na verdade, se fossemos traduzir em palavras bem simples, é a concepção de Deus como um artista, pintando a sua obra-prima, vemos a imagem da virgem, nesse caso sobre uma tela, sobre um cavalete. Então, tem também esse aspecto ambíguo de ser uma pintura acadêmica falando sobre aspectos da academia e sobre essa visão de genialidade. Uma outra imagem que vai estar na bienal, que é uma pintura que eu acho extraordinária, é da Virgem-Cerro, da Bolívia. O manto dela é a própria Montanha de Potosí, na Bolívia; essa montanha era muito rica em prata, foi extraída de lá uma quantidade extraordinária de prata, que enriqueceu a Europa por muitos anos. Essa obra deverá estar na exposição ao lado desses objetos do Darío Escobar, da Guatemala, são objetos quase *pop*, mas são feitos de prata. Isso parece quase uma simplificação de um problema muito mais complexo, mas ao mesmo é a porta de entrada, uma outra porta de entrada, para o visitante ingressar no universo da arte, que é um dos objetivos que nós queremos. Esses dois artistas também estarão em justaposição com a Virgem-Cerro, essas *Montanhas de Luz*, do Francisco Ugarte, do México, e essas montanhas que são praticamente arquitetônicas, do John Mario Ortíz, da Colômbia, que é um trabalho belíssimo e que também se relaciona com a métrica da subtração da prata como valor e quantidade. Agora, vejam bem, essas obras estarão em uma exposição que trata do barroco e trata da antropofagia, e esses trabalhos estão mais para uma visão construtiva ou, vamos dizer assim, fenomenológica até. Mas não é isso que nós estamos procurando; nós não estamos procurando dar uma aula sobre o barroco ou sobre o modernismo, e assim por diante. Por exemplo, a exposição do modernismo não é uma exposição que vai tratar do modernismo no sentido estrito do termo, ela terá obras do modernismo fundacional, da produção construtiva, da produção abstrata, mas também daqueles artistas que criticaram o modernismo, da produção contemporânea que também criticou o modernismo ou que tem o modernismo, a

produção moderna, como referência. Então, ele é uma visão de 360° do modernismo. Esses três exemplos aqui, essas três obras que eu fiz questão de mostrar aqui, porque elas vão estar na exposição do Olfato, elas não têm a ver com o olfato, mas elas tratam justamente da problematização do olhar. Essas fotografias do Jing Musa refletem a própria parede, se autorrefletem. Essa obra da Sandra Cinto é muito interessante porque é um retrato da artista que não retorna o olhar, cujo olhar é coberto pelas mãos de uma criança, que também não mostra o olhar, e o motivo do quadro está fora do quadro. Então, na verdade, é um trabalho que problematiza toda a história da pintura e da imagem ao longo da história da arte.

Eu vou voltar a falar do *Bólido Olfático*, do Hélio Oiticica, que tem um aspecto também político. O *Bólido Olfático* foi construído com café, então ele tem um aspecto político muito interessante, porque ele fala também da indústria brasileira do café e o que isso representou principalmente para São Paulo, para o Brasil, e as implicações políticas que isso tem, além de todas as outras questões sensoriais que o artista estava pensando. Uma obra muito interessante é a *Vendedora de Cheiro*, da Antonieta Feio, que, justamente por vir de uma parte isolada do Brasil em relação aos grandes centros de circulação e produção artística, nunca teve o reconhecimento que merecia. Teremos também nesta exposição naturezas-mortas do Estevão da Silva. Para quem não sabe, ele fazia essas naturezas-mortas absolutamente vivas e muito convincentes, e em suas exposições ele colocava atrás das pinturas frutas abertas, para que as pessoas experenciassem o olfato. E Oswaldo Maciá, da Colômbia, de quem depois eu vou comentar algumas obras.

Bom, só para concluir isso que eu havia falado, por exemplo, sobre prioridade histórica, eu vou dar um exemplo aqui que é o seguinte: todos conhecemos as pinturas negras do Frank Stella e todo mundo conhece a série *Tecelares*, da Lygia Pape. Evidentemente que existem muitas coincidências em arte, os artistas pensam as mesmas coisas ao mesmo tempo, e é absolutamente comum, mas há coincidências que são coincidências demais. Por exemplo, assim,

sabemos que Frank Stella visitou o Rio de Janeiro, conheceu o trabalho da Lygia e desenvolveu essa série depois de fazer isso. Ela fez estas obras anteriormente a ele e nunca foi dado o reconhecimento a essa produção da Lygia, no mesmo status de consagração mundial que fez com que o Stella ingressasse na história da arte de maneira definitiva. Agora observem só uma questão: a Lygia Pape assim como a Lygia Clark (poderíamos ficar dias aqui falando, mas é só um exemplo que eu quero dar), ambas as artistas tratavam de uma questão chamada “linha orgânica”. O Frank Stella, que seriam esses espaços entre as coisas que encontram um paralelo, por exemplo em Morandi, e há pouco a gente viu ali as garrafas do Waltercio. Aquelas duas garrafas nada mais que são do que o espaço “entre”, etc. O Frank Stella falou de uma outra coisa, ele não falou da linha orgânica, ele falou de *breathing spaces*, o que é muito próximo. Então, assim, em termos de prioridade histórica, a questão política é muito importante porque quem se adiantou a essas questões, podemos concluir, foi a Lygia Pape, e não o Frank Stella. O Paulo Herkenhoff organizou uma exposição para o MoMA chamada de *The Marriage of Reason and Squalor*, que é o título da exposição e o título da obra de Stella que pertence à coleção do MoMA. O Paulo Herkenhoff, eu não sei se estou dizendo uma novidade, mas como se sabe, é um curador extremamente politizado. E ele estrategicamente planejou que a Coleção Cisneros doasse essa gravura da Lygia Pape para a coleção do MoMA, fez essa exposição e colocou essas duas obras juntas para justamente mostrar um exemplo de prioridade histórica, que eu acho que foi muito bem assinalado. Existem outros, mas acho que .... Eu prometi à Denise que eu não ia passar de uma hora, então acho que podemos abrir para as perguntas e aí eu volto a falar. Talvez nas perguntas surjam outras questões, e eu quero voltar para uma questão interessante aqui, uma anedota, vamos dizer assim. Obrigado.

**Luciano Ruas:** Boa noite, Gaudêncio. Realmente, você nos inundou de informações, mas uma especial me chamou a atenção: você falou sobre as grandes narrativas. Eu entendo muito isso e eu percebi ao longo das minhas pesquisas

que eu faço em história da arte e entendi um pouco esse pouco de informação que a gente tem da produção latino-americana, da América Latina. E eu vejo o quanto a gente ainda está sob a influência das grandes narrativas e o quanto as Bienais – e você falou muito bem da Bienal de 98, da curadoria do Paulo Herkenhoff – nos trazem um pouco essa leitura, essa volta para essa geografia, para esse lado do sul. E o quanto foi importante realmente o conceito forjado da Semana de 22 e, mais tarde, pelo Oswald de Andrade, da antropofagia. E o quanto nós estamos ainda nos canibalizando e o quanto a gente vive isso na atualidade. E eu vejo, assim, o quanto ainda falta de espaço para essa produção aparecer, porque o Brasil tem uma dimensão continental e tem uma produção de artistas que a gente nem tem ideia do quanto eles poderiam estar contribuindo para essa narrativa que está se construindo e do que se pensa dessa história da América Latina e do Brasil. Então, é um comentário, mas também um questionamento: o quanto ainda falta de outras Bienais que repensem a nossa condição histórica e o quanto ainda falta de espaços para esses artistas aparecerem. Eu falo isso porque há quatro anos eu inaugurei um espaço de arte independente aqui no centro de São Paulo e vi também nascerem vários outros espaços aqui como a Pivô, a Fósforo, a Aurora, a Casa do Povo, que está se fortalecendo novamente. Então, eu vejo uma necessidade, uma demanda muito grande de artistas que estão circulando a América Latina e artistas europeus que estão vindo para a América Latina para justamente repensarem esse estado global em que nós nos encontramos. A gente fala ainda da América Latina, mas hoje a gente se vê sendo inundado de informações tanto estéticas, quanto sociais e políticas do mundo inteiro. Então, realmente é uma dificuldade dar conta de tantos artistas, e eu vejo o que você fez na Bienal do Mercosul, e é realmente muito importante focar isso, essa contribuição e essa curadoria pensando o que a América Latina e os artistas que estão aqui têm a contribuir para essa narrativa que está se construindo hoje globalmente. E eu acho que hoje nós temos um papel muito importante para essa demanda de questões que estão

surgindo e que estão a todo momento assaltando as nossas percepções. Na verdade, eu queria falar isso, falar também o quanto é importante o papel que a Bienal do Mercosul tem de fortalecer essa visão, sabendo de antemão de tudo isso, que as Bienais do mundo inteiro estão já globalizadas e que falta realmente essa visão local, que é um pouco o que falou ontem o Paulo Herkenhoff, sobre quanto no MAR ele tem essa missão, essa vocação de dar voz a essas pessoas que estão no entorno e que têm muito a enriquecer a nossa visão do que é arte contemporânea hoje e qual é o papel do Brasil, qual o papel da América Latina nessa construção, nessa nova construção que está se desenhando globalmente sobre essa grande narrativa da história da arte da qual durante muito tempo nós ficamos muito à margem, apesar de você ter falado que o centro está cada vez se fortalecendo enquanto centro e que a margem está cada vez mais se fortalecendo como margem. E eu entendo que a margem, hoje, é centro e hoje a margem está invadindo o centro, que está sendo ilustrado pelas grandes imigrações que acontecem hoje na Europa, não só na Europa, mas aqui no Brasil também. Bom! Era isso que eu gostaria de comentar.

**Gaudêncio Fidelis:** Obrigado, Luciano! Sim, há várias questões que você falou que são muito importantes. Vou começar pelo final. Por exemplo, essa questão do centro-margem é assim: você precisa se reconhecer como centro, você não pode ter seu corpo num lugar e a alma em outro. Então, eu acho que o nosso maior problema não é que a gente de fato seja uma margem. A gente se sente margem, esse é o nosso primeiro problema. De certo modo nós ainda sentimos ser “margem”. Por exemplo, quando anunciamos que iríamos fazer uma Bienal sobre a América Latina, nós recebemos uma série de críticas por, na verdade, ainda temos vergonha. Quando viajamos por estes países foi um privilégio porque é impressionante a qualidade, a excepcionalidade da produção desses artistas. O que se mostra fora do Brasil hoje, que já é imensamente maior do que era 5, 10, 15 anos atrás, ainda é pouco do que é produzido de excepcional na arte brasileira. E aparece a seguinte questão: por

que eu vou fazer uma exposição de arte global se eu tenho na mão uma plataforma transnacional que pode se transformar em uma plataforma para a arte da América Latina? Qual é o sentido, entendeu? Seria uma coisa completamente fora de propósito. Eu tenho que ter uma noção política do que eu estou fazendo e eu acho que a responsabilidade de fazer uma exposição dessa é imensa. Eu morei todos esses anos nos Estados Unidos. Eu conheço muito, tenho grande admiração pela obra de muitos artistas dos Estados Unidos, e adoraria fazer uma exposição de arte americana. Mas eu acho que falta coragem para fazer isso e falta um pouco de disposição, talvez. E também há os outros interesses que nós conhecemos. Mas de qualquer forma o que eu acho muito interessante é assim, é que nós de fato chegamos em outro momento. E nós nem percebemos, nós achamos que avançamos para além, aquela miséria de que nós vivíamos isolados e que poucos artistas tinham visibilidade, recepção fora do Brasil; de repente para um avanço muito grande no interesse dos curadores e diretores de museus e museus internacionais sobre a produção da América Latina, especificamente do Brasil. Mas aí nós achamos que essa é a nossa linha de progresso, que a gente tem que só conseguir mais, quando, na verdade, nós precisamos nos transformar e fortalecer as nossas instituições, as nossas Bienais, as nossas exposições que mostrem a nossa produção, as nossas Galerias. São Paulo evidentemente é um caso excepcional, porque São Paulo atingiu um nível de profissionalismo que poucos grandes centros. São Paulo é um centro mundial. O Brasil, por outro lado, é uma potência extraordinária, mas vamos ter que admitir por enquanto que os grandes centros internacionais de circulação da produção artística ainda são Nova York e Londres, e aqueles que a gente já conhece. Então, claro, São Paulo está de parabéns para os paulistas, que fazem um trabalho excepcional. São Paulo realmente se supera. Agora nós também temos que ser um pouco generosos e lembrar que o Brasil, como você disse, é um país de dimensões continentais e que o Norte não conhece o Nordeste, e ambos não conhecem o Sul. O Sul não faz ideia do que acontece no Norte e no Nordeste. E toda riqueza

artística (não a criativa), assim, a materialidade, as obras, em suma, estão concentradas em dois pontos, São Paulo e Rio, sendo que 90% está em São Paulo, na minha opinião, *grosso modo*. Mas nós somos um país imenso. Quer ver um exemplo? Eu posso dizer para vocês com toda a segurança: nos Estados Unidos você vai a um museu, ainda que um museu pequeno em uma cidade nos Estados Unidos, você tem em sua coleção um Pollock muito bom, você tem um Jasper Johns que é muito bom, um Rauschenberg que é muito bom. Não é o caso dos museus brasileiros, que não representam a produção do país de forma igualitária. Está tudo concentrado em três museus, e o restante com alguma sorte. Isso é um problema para um país como o nosso, porque ele tem dimensões continentais e existem algumas questões concretas. O volume de produção artística de São Paulo e Rio de Janeiro é naturalmente maior porque existe um número muito grande de artistas trabalhando aqui, então é natural que tenham esse potencial. Nesta Bienal nós trabalhamos com obras específicas, nós escolhemos obras, nós não pensamos em uma lista de artistas primeiro, o que aparece uma coisa estranha. Mas nós construímos essa plataforma com essa série de exposições, todas interconectadas, e fomos buscar obras, o que se transformou em um processo bastante complexo, porque nós precisamos convencer os artistas de que nós não queremos, assim, um artista “x” nessa parede, o outro naquela parede, etc. Essa representação, que é uma reminiscência daquilo que a gente conhecia como representações nacionais em exposições, não serve mais para exposições. Nós queremos é uma contribuição desse artista para essa questão, daquela obra, naquele momento, e nós construímos a exposição desta forma. Acho que no final fomos muito bem-sucedidos, por isso que eu acho que a exposição tem um caráter que eu chamo de mais museológico. E por isso resultou em um certo número de críticas veladas, diga-se de passagem, porque também as pessoas não são muito corajosas, que é assim: “como que essa Bienal tem tantos artistas?”. Essa Bienal tem tantos artistas porque tem mais de 600 obras. Nós não escolhemos artistas, escolhemos um número de obras. E cada uma dessas oito exposições tem uma média de 100 obras, vamos dizer. Também

é preciso lembrar que existem outros canais para os artistas mostrarem sua produção. E, vejam bem, não são os artistas que reclamam tanto, quem reclama são os curadores, são os professores de universidade, são os críticos, são os especialistas. Impressionante, porque na verdade temos as feiras de arte, tem as galerias que são excepcionais, então, assim, parece que o mundo acaba em uma Bienal, quando, na verdade, a Bienal é uma exposição, e uma exposição que tem que ser muito bem-sucedida, porque ela tem um público grandioso. A Bienal do Mercosul mantém uma média entre 500 e 600 mil pessoas, então é uma outra plataforma. Eu tenho convicção de que essa plataforma devia ser isso. Mas eu também tenho convicção, voltando ao que você falou, de que é muito mais interessante para o artista e para a obra dele que ele tenha uma obra específica, ou duas ou três numa exposição séria, uma exposição que vai ter publicações sérias, que vai estar lá e que vai permanecer na história e que tenha uma contribuição para a história de exposições, que é uma outra coisa que a exposição tem que realizar. Você não tem que ser mais uma exposição. Ela tem que dar uma contribuição crítica a uma história de exposições. Então, eu acho que essa é uma proposta intelectualmente ambiciosa, e eu espero que a gente atinja os objetivos na medida do possível, mas se fracassarmos em tudo isso não iremos fracassar em uma coisa. Nós tentamos um modelo diferente, que eu acho que estava na hora de realizar para uma Bienal. A última *Documenta* também teve um pouco disso. Ela teve uns arcos históricos, grandes de obras, assim, que foi de obras antigas até a produção contemporânea, porque história da arte não é uma, também não funciona exclusivamente da maneira como ela foi construída, através dessa linearidade, de uma cronologia. Ela é uma série de saltos e interconexões e de relações entre obras. É para isso que ela serve, se ela fosse para ser uma cronologia, bom, primeiro nós teríamos evidentemente que preencher várias lacunas.

**Luciano Nascimento Figueiredo:** Bem, eu não sei se talvez eu não tenha entendido muito bem, não sei se você chegou a falar sobre essa diferença conceitual entre arte da América Latina e a latino-americana.

**Gaudêncio Fidelis:** Latino-americana *versus* América Latina. A América Latina, para mim, é só uma determinação geográfica. Significa o seguinte: iremos nos concentrar sobre uma determinada região. Latino-americana e latino-americanidade pressupõem que a produção dessa região teria determinada característica, assim como a arte africana, a arte asiática, etc. Não existe uma coisa chamada “arte africana”, não existe uma coisa chamada “arte asiática”, agora existe “arte americana”. Por quê? Porque arte americana não está na mesma linha de registro, nem a arte europeia. Ela é uma construção histórica ideológica de relevância, ou seja, aquilo que é arte americana e aquilo que é arte europeia são supostamente melhores, o que a arte africana não necessariamente é, nem a arte latino-americana. São categorias consideradas subalternas. Mas porque são também universos cultural, ideológica e politicamente construídos, porque são hegemônicos. E eu acho que a única maneira que podemos nos referir daqui para a frente é como arte da América Latina, ou seja, ela só designa que ela é de uma determinação geográfica. Para concluir, essa questão de prioridade histórica tem sido assinalada por pouquíssimos curadores, pouquíssimos. Dá para contar com os dedos de uma mão, e ela está indo, migrando para a literatura de uma maneira muito esparsa ainda. Mas a intervenção que o Paulo Herkenhoff fez, sim. Aquela ali teve um impacto significativo, eu não posso nem imaginar. Então, isso terá um impacto a longo prazo. Assim como ele fez, por exemplo, outras investidas fortes sobre prioridade histórica. Ele assinalou que o Balé Neoconcreto de Lygia Pape se antecipou a algumas questões do Robert Morris, por exemplo. Há outros aspectos da prioridade histórica: por exemplo, ele diz por que a Rosalind Krauss não tratou no seu livro sobre a escultura moderna a obra da Lygia Pape. Isso também é um outro aspecto, ou seja, as ausências na literatura especializada. Por que se levou tantos anos para reconhecer o trabalho da Lygia, a contribuição do Hélio, que ainda são figuras muito específicas da Lygia Clark, da Lygia Pape, de outros artistas brasileiros nas grandes narrativas da história da arte americana, por exemplo? Ou como o minimalismo foi construído de maneira que excluísse to-

das as intervenções artísticas que haviam sido feitas em alguns países da América Latina ao mesmo tempo ou antes, para se transformar em um fenômeno exclusivamente americano?

**Andrea Souza:** Boa noite. Eu queria saber como está sendo pensada também a ideia da curadoria juntamente com as ações educativas.

**Gaudêncio Fidelis:** Sim, é claro. Olha só, eu estou fascinado com o projeto educativo da Bienal. Ele está sendo feito pelo Cristián G. Gallegos, que é um jovem profissional do Chile, até recentemente coordenador do projeto educativo do Museu de Arte Contemporânea do Chile. E ele é incrível, porque, além de muito profissional, ele é um idealista. Mas ele é muito profissional também e está em perfeita sintonia com a curadoria. Nós fizemos umas mudanças, assim, porque tínhamos uma visão crítica do projeto educativo. Eu acho que a Bienal do Mercosul construiu uma história respeitável na área de projetos educativos, mas sempre tem alguma coisa a melhorar. Uma delas é que a gente queria, de novo, que a Bienal do Mercosul desse uma contribuição no projeto educativo para aqueles jovens estudantes e futuros profissionais que estão na universidade. Então, por exemplo, nós sofremos uma crítica por causa disso, porque a gente deveria ter mediadores “profissionais”. Eu não sei bem o que é mediador profissional, em todo o caso são aquelas pessoas que se dedicam à mediação. Mas nós iríamos dar oportunidades de ingresso para esses jovens que estão na universidade, de diversas disciplinas. E eu não sei, acho que está sendo excepcional. Durante a Bienal eu tive contato com o Cristián e com a equipe da educativa diariamente. Acho que as pessoas estão muito fascinadas com a ideia da Bienal, porque também existe uma concretude no que estamos fazendo, que eu acho que as pessoas conseguem ver na materialidade das obras. Nós conseguimos explicar por que a gente está fazendo isso, entendeu? E eu acho que isso está deixando as pessoas mais interessadas, porque existe também um processo de especialização e acabamos nos afastando



um pouco da arte. E precisamos às vezes voltar e fazer o caminho de novo. Então, talvez no futuro não seja isso, talvez a próxima Bienal deva se voltar de novo a uma coisa mais especializada, não sei. Mas eu acho que está indo bem, mas é um processo longo. E eu estou gostando muito, e obviamente eu tenho as minhas próprias concepções, eu procuro não me envolver nesse nível no projeto educativo e dar a eles liberdade. Está indo bem e é um processo de sintonia entre a curadoria. A gente deixou que eles pegassem esse universo de obras e que explorem isso como queiram. Eu estou confiante que será uma experiência de sucesso.

**Thaís Rigolon:** Eu fiquei com uma dúvida. Você comentou que há muitas dificuldades para fazer a Bienal, mais dificuldades do que facilidades. Comenta um pouco sobre isso. Como vocês fazem para conseguir superar isso.

**Gaudêncio Fidelis:** É que o modelo de Bienal que a gente está fazendo é complexo. Na medida em que resolvemos trabalhar com obras específicas surge o primeiro problema. Então, nós temos que buscar essas obras e elas têm que estar disponíveis. E essa disponibilidade depende de calendário, depende da obra estar disponível, depende dos emprestadores concordarem em emprestar, depende delas poderem ser deslocadas por questões de conservação, de restauro, de segurança, depende de fragilidade, depende de dinheiro e de uma infinidade de... essencialmente depende do seguinte: de você conseguir reunir um grande grupo de obras que têm que estar no mesmo lugar, num determinado período, e fazer isso num universo que é absolutamente vasto, e que cada país tem os seus desafios. Precisamos trabalhar ao mesmo tempo com os artistas. Existem artistas históricos que estão mortos, mas também existem muitos artistas vivos, que são a grande maioria da Bienal. Alguns destes artistas ficaram um pouco preocupados com isso, e perguntaram: “não devia ser o meu último trabalho?”. Daí nós conversamos, conversamos, explicamos o projeto, e eles acham ótimo e está resolvido. Mas aí também depende do prestador. Depende de um universo muito grande de

variantes. E com toda a sorte, eu acho que nós fomos, eu diria que fazendo o balanço, nós fomos 90% bem-sucedidos. Algumas coisas, alguns empréstimos são surpreendentes que a gente tenha conseguido. De um modo geral, sei lá, existem algumas frustrações imensas que não precisavam ter acontecido se não fosse a má vontade de alguns emprestadores (museus entre eles). Nós conseguimos tudo que queríamos. Nem tudo que conseguimos, poderemos trazer porque agora nós entramos em uma crise financeira monstruosa no país, que afetou todas as instâncias da sociedade no sentido político. Há também o nervosismo que deu nas pessoas, como as instituições se afetam, e também tem problemas de logística, que às vezes tornam as coisas impossíveis. Mas tem milagres também nessa Bienal. Agora uma Bienal como essa é uma exposição de grande envergadura, mas ela é essencialmente um conjunto de fragmentos. Toda exposição é isso. Então, ela é o que é possível. Mas eu acho que, se olharmos lá no final, a gente vai achar que ela está muito bem, porque percebemos mais que fomos bem-sucedidos. Eu penso que vamos perceber menos as ausências e mais as presenças. Mas aproveitando a oportunidade eu queria dizer que fiquei impressionado com a resistência de alguns setores, de um modo geral na mídia. De modo geral, a resposta foi absolutamente boa e surpreendente. E a coletiva de imprensa foi uma coisa até assustadora. Ela mostrou que a gente tinha uma responsabilidade muito grande. A resposta foi muito, muito, muito surpreendente e positiva. Mas eu sempre digo isso, eu venho fazendo exposições há uma quantidade de anos, mas o que me surpreendeu assim, e cada vez me surpreende mais com as pessoas é o nível de conservadorismo. As pessoas não querem que as coisas mudem. Então, por exemplo, nós mudamos o período da Bienal para duas semanas para a frente, o que para mim é uma coisa absolutamente normal. Então, na verdade, foi uma prorrogação de data para a gente poder garantir que essas obras chegassem a Porto Alegre todas juntas, porque a gente já passou aquela fase da tradição da Bienal de São Paulo de abrir com várias obras desmontadas. Então enviamos uma nota para a imprensa e dissemos assim: “A Bienal

vai inaugurar no dia 23 ao invés do dia...”, o que, aliás, deu um problema para todo mundo, não é? Mas aí sai uma notícia na revista *Das Artes*. A *Das Artes* resolve fazer o seguinte, publica uma nota que diz assim: “10ª Bienal do Mercosul altera data de abertura”. Até aí tudo bem. A “alteração ocorreu devido a logística de importação das obras de arte”, tudo assim direitinho. E aí, quando chega no segundo parágrafo, eles começam a fazer julgamentos de qualidade das obras.

Eu penso que a revista *Das Artes* tem um enorme mérito. É difícil uma revista sobreviver, e eles tem alguns anos circulando, o que é respeitável e eles merecem crédito por isso. Agora eles também merecem a crítica que tive que fazer a eles. Então, a obra com a qual eles ilustraram a matéria foi o *Atirador de Arco*, do Vicente do Rego Monteiro, que é uma obra de 1925 e que estará na Bienal, na exposição do Modernismo. Essa é a obra que eles ilustraram para fazer o seguinte argumento que, então, diz o seguinte: “a notícia alimenta os rumores de crise interna na Fundação Bienal do Mercosul e as polêmicas envolvendo essa edição, que tiveram início já com a seleção de Gaudêncio Fidelis para chefiar a curadoria. Reconhecido e respeitado,” esta é a parte interessante, “Fidelis é visto como tradicional e com pouco envolvimento com a arte contemporânea, o que vai de encontro ao que até hoje foi o diferencial dessa Bienal. A apresentação de arte inovadora e a presença de jovens artistas, pouco conhecidos no Brasil. A desconfiança foi se confirmando com a divulgação dos planos para se incluir pintura acadêmica e ícones religiosos, e se solidificou com a apresentação da lista de 402 artistas que surpreendeu não apenas pelo número, mas também pelo conteúdo que inclui nomes tradicionais”. Eu quero chamar bem a atenção para a palavra “como Vicente do Rego Monteiro, cuja obra ilustra essa notícia”. Aí digo: como que uma revista consegue escrever num parágrafo tantos absurdos? Porque, assim, eu não tenho nenhum problema que eles me chamem de tradicional e conservador. Agora, dizer que eu não conheço arte contemporânea realmente é demais. Além disso, como se isso fosse um crime! Porque também partem do pressuposto de que, se conhece história da arte, não conhece arte

contemporânea. E todas as exposições de arte contemporânea que eu fiz? Mas o problema maior é o seguinte: eles ilustram essa matéria com uma obra de um artista do Nordeste, que foge à norma canônica, e que eles acham que por eu ser “tradicional” atribuem a mim esta qualidade e que eu teria escolhido esta obra na qualidade de uma pessoa conservadora. Ou seja, o artista é ruim, eu sou conservador por ter escolhido ele. Aí eu escrevi para a diretora da revista, chamada Liege Jung, e sabem qual foi o argumento dela? É que eu mudei o modelo de Bienal. “Você mudou o modelo de Bienal”, disse ela. “Tradicionalmente as Bienais não são assim”. Eu fiquei pensando: “Como assim, minha senhora?”. E eles utilizaram o seguinte conceito tradicional: tradicional é como nós chamávamos 20 anos atrás a produção da África. É um conceito colonialista, é um absurdo. Aí o texto diz que eu estou pondo em uma exposição ícones religiosos, como se eu tivesse ido a um brique e comprado um monte de santos, quando, na verdade, a exposição tem obras do Barroco brasileiro, do Barroco paraguaio, do Barroco mexicano. Então eu perguntei: quer dizer quais são os critérios que um jornalista utiliza para dizer que o modelo que eu adotei para a Bienal não serve. Mas aí ilustra isso com um artista que ela considera ruim e acha que existe ainda essa dicotomia entre bom e ruim, excelente, canônico, não canônico. Agora, eu queria ver ela ilustrar isso com uma obra de um artista localizado no Rio de Janeiro, ou em São Paulo. Mas a obra que ilustra essa matéria é uma obra que está em museu importante, que deve ser respeitado, de um artista que deve ser respeitado: Eu escrevi: “Minha senhora, essa exposição, já que a senhora não sabe, esta obra esteve recentemente na exposição Histórias Mestiças, que foi curada pelo Adriano Pedrosa. Ela esteve na exposição Da Antropofagia à Brasília, na exposição Utopias Invertidas. Aliás, não só esta obra especificamente, como várias obras do Rego Monteiro”. Isso eu coloquei tudo no e-mail. Aí ela me responde de uma maneira que eu achei o máximo. Ela disse assim: “O senhor parece conhecer bem o seu meio profissional, que é o da arte”, “assim como conheço bem o meu, que é o das palavras e tenho de respeitá-las”. Aí ela

resolve me dar uma lição do que significa “tradicional”. “Tradicional é o que permanece”, entre aspas, “permanece intacto ao longo do tempo”, fecha aspas. “Contemporâneo é feito no mesmo tempo”, fecha aspas. “E escrever”..., porque eu disse a ela assim: “Olha, uma das coisas que você não sabe é que o propósito da Bienal do Mercosul, historicamente, não era o de mostrar jovens artistas, embora ela tenha mostrado muitos”. É uma exposição muito contemporânea. Mas “jovens artistas” também é um conceito anacrônico. Pressupõe o seguinte: que você é jovem, você é jovem artista. Você não é um artista jovem necessariamente então, e eu lembro que na década de 80 nós substituíamos esse conceito ridículo por artistas emergentes, que era um pouco melhor e que sobrevive até hoje, mas que a gente até evita usar. Ele não precisa ser emergente, não emergente, jovem e velho, entendeu? Mas é o conceito de “artistas jovens” que ela pressupõe que a Bienal do Mercosul seja feita para isso. Aí eu disse para ela: “Não, a Bienal do Mercosul foi criada para ser uma plataforma para a produção da América Latina, e historicamente foi concebida assim. A primeira Bienal foi curada por Frederico Morais e tinha como perspectiva reescrever a história da arte da América Latina”. E ela escreveu assim para mim: “E reescrever se requer modificar” e “modificar é desconsiderar o escrito anteriormente”. Então o que eu fiquei pensando é o seguinte: uma revista de arte que se pressupõe ter um nível, certo nível de excelência, não pode em 2015 ilustrar um texto com uma obra do Rego Monteiro porque ele é supostamente “tradicional”. Porque se ele fosse de São Paulo ou Rio, ele não estaria ali. Esse artista logicamente teria que ter vindo do Sul, do Norte, do Nordeste, do Pará, de algum outro lugar. Segundo: ela não tem o mínimo de respeito sobre o fato de que essa obra tem uma história, uma trajetória de exposições e que ela existe dentro de um universo cultural e artístico específico, e que para isso tem seu valor histórico, independente do que ela acha que seja excelência artística ou canonicidade, etc. O outro aspecto mais importante, mais significativo ainda, é que uma revista se dá ao deslante de dizer que esse modelo para Bienais não serve, porque modelo de Bienais se

faz desta forma, e não daquela. “Modelo de Bienais não é assim, senhor”, é como se ela estivesse dizendo. Então eu fiquei pensando que isso não é só uma manifestação isolada. Quando isso sai em uma revista dessa maneira, a partir de uma notícia que era simplesmente uma prorrogação de prazos, eu fiquei pensando que é muito conservadorismo. O modelo que nós estamos adotando é um outro modelo para fazer uma exposição. E que eu acredito, pode até não ser, que seja bem-sucedida. E, pior ainda, ela faz uma pré-crítica de uma exposição que ela não viu. Tinha crítica no jornal sobre a exposição que ninguém nunca tinha visto. Mas como assim, entendeu? E porque ela também faz o seguinte: quando ela diz que aqueles artistas eram tradicionais, eram estranhos ao universo da arte, é uma atitude muito reacionária. Se olharmos a lista dos artistas da Bienal, está ali a excelência do que é o melhor da arte da América Latina. Enfim, eu contei isso para mostrar como há uma resistência em qualquer mudança. É uma coisa assim... em 2015 ela escreveu especificamente uma frase “Você mudou o modelo de exposições consagrados para Bienais no mundo”. Bem, eu agradeço imensamente vocês terem ouvido, me dado essa oportunidade de falar. E falar também é sempre oportunidade da gente ver as coisas com um certo distanciamento.





## **Marisa Mokarzel** (Pará)

*Curadora, é doutora em Sociologia pela UFC e mestre em História da Arte pela UFRJ. É professora e pesquisadora da Universidade da Amazônia. Foi diretora do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas da Secretaria de Estado de Cultura do Pará.*

# PERCURSOS DESCONTÍNUOS DE UMA ARTE EM PROCESSO: BELÉM ANOS 2000

**Marisa Mokarzel:** Em primeiro lugar, eu gostaria de me referir ao que foi comentado ontem à noite, que São Paulo não conhece a Amazônia, mas a gente que mora lá também não conhece a Amazônia. Quer dizer, a gente conhece parte da Amazônia, e mesmo assim muito pouco. Por isso que no título da minha palestra especifiquei “Belém”, porque é o lugar de onde falo e onde transito. Apesar de conhecer outros lugares da Amazônia, parto da cidade que realmente conheço, pois se trata de uma região com cidades muito diferentes, mesmo que possuam problemas comuns. E Belém é uma cidade que, se você conhecer, você vai logo perceber que não existe muita distinção entre riqueza e pobreza. Você logo vê nas ruas que tudo se mistura. E foi um lugar que durante muito tempo se voltou mais para fora do que exatamente para dentro do Brasil. Então, só a partir praticamente da construção da Belém-Brasília que começou a existir essa relação mais estreita com outras cidades brasileiras, porque antes se voltava mais para a Europa ou para os Estados Unidos. E outra coisa que marcou muito a cidade e a própria Amazônia foi a fase da borracha, que trouxe um momento ilusório de riqueza, e isso de alguma maneira está presente nas fachadas dos prédios, está nas casas que ainda existem. Claro que esse momento de riqueza foi também um momento de exclusão, não foi todo mundo que usufruiu de forma satisfatória aquele instante. Então, tudo isso está muito presente na história da cidade. E eu vou falar então de um circuito que é um circuito diferente de São Paulo, porque possui outra história e um outro poder aquisitivo, no entanto há vários elementos que participam desse circuito e vários agentes que são comuns. Mas há também um elemento que é muito fora desse circuito das grandes cidades, que é a questão do mercado de arte que em Belém

praticamente não existe, porque quase não existem galerias comerciais e muito menos feiras de arte. Agora é que a gente tem uma galeria especializada em fotografia, com uma visão mais ampliada desse tipo de negociação, mas só depois eu vou falar. Existem poucos colecionadores também, então isso já dá um outro perfil para o circuito de arte da cidade. Mesmo que eu vá falar sobre o circuito que ocorre agora nos anos 2000, eu queria retroceder só um pouquinho para a gente entender como algumas coisas vão reverberando, e outras vão apontando para lacunas, ou para coisas que nascem e morrem, ou que se enfraquecem. Por isso que eu me refiro a esse circuito como descontínuo, porque na continuidade do tempo a gente está sempre lidando com determinadas adversidades. Eu também não acho que isso seja privilégio do Norte. Eu acho que cada um tem as suas adversidades dentro de um campo muito instável. O próprio Brasil em relação aos outros países também tem essa mesma dificuldade. Então, para mim é importante demarcar quando alguns artistas do Pará começam a se destacar na cena nacional. Isto ocorre nos anos 80, mas era um número ainda muito reduzido. Se compararmos com a situação atual, vamos encontrar um número maior de artistas circulando pelo Brasil, mas foi nesses anos 80 que tudo praticamente começou, e alguns fatores vão contribuir para isso. Dentre os artistas que se destacaram encontra-se Emmanuel Nassar, que, na verdade, surge em um instante especial proporcionado por algumas ações que a Funarte estava fazendo, que incluía não só o Norte, mas também o Centro-Oeste. A ideia naquele instante da Funarte era mostrar a arte de um Brasil que não estava dentro, vamos dizer assim, do centro financeiro. Daí eles também terem ações em Belém do Pará, e foi um momento em que a

Funarte investia forte no Salão Nacional de Arte, e o Emmanuel foi premiado num desses salões, não sei se foi em 82, mas foi nos anos 80, e esse prêmio acabou gerando outras coisas, que vieram juntas. Curadores viram o trabalho dele, se interessaram por suas obras e apostaram em sua produção, quer dizer, o Emmanuel entrou no circuito de arte. É bom dizer que eu acho que essa entrada no circuito de certa forma foi facilitada também porque se tratava de um momento da valorização da pintura, mesmo que outros tipos de linguagens estivessem ocorrendo. Mas a pintura estava em evidência, seja aqui em São Paulo, com o Casa 7, seja Como Vai Você, Geração 80, no Parque Lage. Então, isso de alguma forma facilitou a entrada da pintura do Emmanuel no circuito, e, claro, ele também entrou por seus próprios méritos, pelo valor do seu trabalho. E o outro que vai conseguir entrar nesse circuito e que hoje talvez seja ainda mais conhecido do que era é o Luiz Braga, que é fotógrafo. Ele surge ainda mais jovem um pouco que o Emmanuel, ele vai colaborar com a Funarte como fotógrafo, vai fazer um levantamento visual da Amazônia junto com o Osmar Pinheiro, que é um artista que depois vem morar em São Paulo, e nesse levantamento ele começa também a ficar conhecido porque começa a realizar um trabalho especial, que já demonstra a sua percepção visual da Amazônia, um olhar autoral, próprio. E outra presença também muito marcante nesses anos 80 é a de Miguel Chikaoka. O Miguel era engenheiro mecânico, estava estudando, fazendo doutorado na França, e essa vivência na França provoca um desejo de querer conhecer mais o Brasil. E ele para em Belém e fica. A fotografia surgiu na vida dele justamente quando estava na França e, de repente, ao retornar ao Brasil, visitar Belém, encontra um ambiente favorável não só para desenvolver sua fotografia, mas também para colocar em prática os seus projetos experimentais e educativos, que depois vão ser o grande viés da sua trajetória. No trabalho do Miguel, a questão educativa e a questão da fotografia são praticamente indissociáveis, e ele não privilegia a técnica, e sim a vivência. E isso é muito importante e muito bonito, pois ressoa de forma decisiva na formação de outros artistas, fotógrafos. E

a relação dele com a Fotoativa, instituição que ajudou a criar, é fundamental para desenvolver o sentido coletivo dos trabalhos que vem a desenvolver. A ação coletiva é muito presente na Fotoativa, então o Miguel vai mobilizar e vai estar junto com outros fotógrafos. Inclusive o Luiz Braga estava junto durante esse processo que vai resultar na Fotoativa. Toda essa movimentação é muito interessante e importante porque se criam possibilidades de formar uma cena promissora em meio a muitas dificuldades, sem um mercado de arte estabelecido. Alguns críticos de arte que conhecem a realidade de Belém colocam que essa questão de falta de mercado talvez viabilize outro processo de criação, que acaba gerando algo que é descompromissado com o mercado, livre de algumas exigências comprometedoras e que acaba de certa forma movendo a criatividade, a poética do artista. Vale lembrar outras coisas que surgem nesse momento dos anos 80, entre elas o salão Arte Pará, que hoje só se chama Arte Pará. Aí há uma atuação importante do Paulo Herkenhoff, pessoa que chega com a Funarte, com o Instituto Nacional de Artes Plásticas, que ele dirigia naquele momento. Na verdade, ele dirigiu logo após o Paulo Sérgio Duarte. O Herkenhoff começa ali o seu envolvimento com Belém. A atuação dele no Arte Pará, seu processo curatorial, a abertura em termos nacionais do salão trazem resultados para o circuito. E eu acho que aí tem um ponto interessante, que é promover discussões via a comissão de seleção, formada por críticos de arte de vários lugares. Nesse instante começa uma maior circulação de pensamentos, ideias. Naquela ocasião já existiam duas galerias: a Elf e a Debret. Mas elas têm outro percurso: ao mesmo tempo em que tentam inserir-se no mercado, não conseguem estabelecer outras articulações, inserir-se em outros sistemas fora de Belém. Elas têm uma atuação mais restrita. Os anos 90 trazem outras inserções no circuito. Muito dos artistas que estão nos anos 80 permanecem, a formação deles vem da arquitetura, grande parte, não é? O próprio Luiz Braga e o Emmanuel Nassar vêm da arquitetura. O Miguel não. É um pouco diferente, mas o Osmar Pinheiro, que vem para São Paulo, é arquiteto, e o Valdir Sarubbi, que também veio para São

Paulo, vinha da área do direito, mas passou pela arquitetura. Então, a arquitetura é de onde saíam os artistas. Já os anos 90, em termos de formação, é outra. Vale lembrar que o curso de arte, apesar de já existir nos anos 80, tinha ainda características limitadas, começava a livrar-se do estigma dos trabalhos manuais, distante das artes visuais. Mas é, na verdade, nos anos 80 que começa esse circuito em que a universidade passa a contribuir continuamente com a formação do circuito. É importante perceber como ela vai gerar, vamos dizer assim, pessoas que vão se destacar no campo da arte, sejam teóricos, sejam artistas, sejam educadores. O resultado a gente vai ver nos anos 2000, quando se iniciam os mestrados em arte e áreas afins, quando pessoas jovens vão ampliar sua formação. Isso vai refletir um pouco nessa difusão do conhecimento da arte. Retomando os anos 90, podemos perceber que, além de permanecer o Arte Pará, surgem outros salões, entre eles um de vida supercurta, que é o SPAC, que, na verdade, se chama Salão Paraense de Arte Contemporânea. Ele surge de uma junção da Associação dos Artistas Plásticos que tinha surgido também recentemente, com o governo do estado. De certa maneira, se acredita que surge esse novo salão porque o Arte Pará, num determinado momento, não estava dando conta, vamos dizer assim, de determinadas manifestações, provenientes de outras linguagens. Em Belém nos anos 80 havia basicamente pintura. Pouco existiam outros tipos de manifestações artísticas. É nos anos 90 que se veem outras manifestações surgindo. No SPAC vai surgir o Armando Queiroz, que é alguém que participou agora da Bienal de São Paulo, essa última Bienal, só que naquela época ele trabalhava com objetos minúsculos, era outra linha de trabalho. Vai surgir ainda um grupo chamado Caixa de Pandora, cujos integrantes haviam participado do Fotoativa, formado pela Claudia Leão, Mariano Klautau Filho, Orlando Maneschy e Flavva Mutran. A Flavva depois sai. É interessante que todos eles vão ser professores da universidade, vão cursar fora de Belém mestrado, doutorado, porém retornam para ensinar na universidade federal e em particular. O grupo do Caixa de Pandora é um dos que começa em Belém a desenvol-

ver a fotografia expandida. A cidade já era conhecida pela qualidade da fotografia mais tradicional, mais dentro do campo documental, mas o grupo enfatiza o processo de discussão da imagem. Eles têm outra atuação e se destacam nesse novo salão, que representava a oportunidade do surgimento de outras linguagens. Outro artista que vai surgir nesse salão e que vai ser premiado é o Klinger Carvalho, que morou muito tempo na Alemanha e que está morando atualmente aqui em São Paulo. Depois tem um projeto que ele é responsável sobre o qual eu vou falar mais tarde, que está acontecendo agora lá em Belém. Então, esses anos 90 trazem o SPAC, salão que só durou três anos. Várias coisas são atribuídas para justificar o término do SPAC, uma delas é a própria concorrência com o Arte Pará. Mas, na realidade, a gente não sabe exatamente o motivo desse término. Mas foram lá que também surgiram os vídeos da Val Sampaio, que estudou aqui em São Paulo, fez mestrado, doutorado aqui, e a Jorane Castro, que trabalha com cinema. Esses que eu falei, assim como Mariano, Orlando, Claudia, todos estão dando aula na universidade agora. São professores que estão direto com os alunos, e isso vai ressoando de certa forma na nova geração de artistas. E outro elemento integrante do circuito que surge também nos anos 90 é o sistema de museus. Um dos museus integrantes desse sistema é a Casa das Onze Janelas, que surge em 2002, com um acervo e exposições de arte contemporânea. É um museu que ajuda na difusão da arte e artistas, mas não é um espaço de venda, porque os museus não têm essa função de vender obra, mas é um lugar de visibilidade. Também é um lugar que traz exposições de outros lugares, além das locais, e isso acaba estabelecendo uma importante ligação com o circuito nacional de arte e trazendo uma credibilidade para o museu. Nesse ínterim dos anos 90 também abriu uma galeria do estado, que foi a galeria Teodoro Braga, que na realidade funcionava antes no Teatro da Paz. Nessa nova fase teve em sua direção uma pessoa chamada Tamara Saré, que teve uma articulação muito boa com os artistas, os críticos de arte. Ela era uma pessoa de ação. Além de mexer na estrutura física da galeria para concebê-la para receber arte



contemporânea, ela promove muitos encontros, exposições, cria uma espécie de um informativo e acaba gerando uma movimentação no circuito de arte. Esse pessoal da Pandora vai expor lá, não só eles, mas outros grupos, outros artistas, e ela dá uma vida para essa galeria, vida que hoje ela não tem. A galeria ainda existe, mas está enfraquecida. Nos anos 90 havia também uma galeria que estava ligada ao Museu de Arte de Belém, era a Galeria Municipal voltada para trabalhos experimentais, que também acabou; ela deixou de existir. Eu quero marcar essas situações para percebermos o processo descontínuo desse circuito. Na mesma década surgiu o Pequenos Formatos, que é um salão aberto nacionalmente e que tinha uma ótima atuação, que também levava críticos e artistas de vários lugares e promovia discussões, que pertencia até à universidade onde eu dou aula, mas que também desapareceu. Há dois anos já não existe, nem a própria galeria responsável pelo salão está mais funcionando, o que é uma tristeza, porque ela teve uma ação muito importante de reconhecimento nacional e de trânsito de artistas. Então é triste você perceber e ver isso acontecer. E eu queria marcar determinadas presenças, porque nesse circuito sempre teve gente que foi lá, escreveu sobre os artistas ou falou sobre eles. E voltaram várias vezes à cidade, portanto conheceram a cena artística e a divulgaram, pensaram sobre ela. Um é o Marcus Lontra, que foi curador do Arte Pará depois que o Paulo saiu, mas antes teve o Cláudio La Roque, que era de Belém. E outra pessoa também que fez vários estudos sobre o Emmanuel Nassar e o Luiz Braga foi o Tadeu Chiarelli, que também já foi várias vezes a Belém. E o Rubens Fernandes Jr., que participou de um projeto coordenado pelo Mariano Klautau, que teve como resultado um livro e uma exposição sobre o panorama da fotografia do Pará anos 80/90. Teve pesquisa feita pelo Patrick Pardini e teve Roseli Nakagawa, que participou também do projeto, não só como curadora da exposição, mas com participação importante dentro do livro. Rosely esteve várias vezes em Belém participando de outros eventos e ela conhece bem a realidade do Pará. Nesses anos 2000 eu acho que a gente vê o resultado de todo esse processo referente ao circuito; não é à toa que vários artistas de

alguma forma se destacaram nacionalmente. Eu já falei da participação da universidade nesse processo. Eu queria falar agora do retorno do Paulo Herkenhoff ao Arte Pará e como ele promove momentos que considero importantes dentro desse circuito, as modificações que acabam transformando o salão Arte Pará em uma espécie de projeto ampliado, que vai além da concepção de salão. Em 2006 ele rompe com essa questão de só mostrar as obras em salas expositivas, ele abre o espaço para a própria cidade. Eu acho que aí surge uma dinâmica, uma potência transformadora. Mas infelizmente essa ideia não se sustenta enquanto prática devido principalmente às questões financeiras, mas eu acho que foi um momento que eu gostaria muito que tivesse tido continuidade. A estratégia de envolver a cidade foi excelente. Mas de qualquer forma ficou a expansão expositiva para o uso de várias salas de diferentes museus, que são parte fundamental do circuito de arte da cidade. Um deles é o Museu da Universidade, que a partir de 2003, com a direção da Jussara Derenji, ganha um dinamismo e um gerenciamento que aproximará a arte contemporânea do acervo do museu. Também enquanto diretora e arquiteta, procura revigorar o próprio prédio que estava em condições precárias. O Museu da Universidade funciona em um prédio muito bonito, do começo do século XX, que foi residência de um dos governadores, Augusto Montenegro, e era um prédio que estava em péssimas condições. Como arquiteta e cidadã, a Jussara se virou para conseguir financiamento e restaurou o prédio. E a partir da restauração ela termina por ocupar um lugar muito especial no circuito, por estabelecer um trânsito de exposições e formar um acervo que é muito bem cuidado, um acervo tratado. O Museu da Universidade torna-se um espaço da arte, onde o artista também vai ter um lugar. E voltando para o Arte Pará, essa ideia de expandir para a cidade foi, de fato, uma pena perder, mesmo que a mostra acontecesse em diferentes museus, como o Museu da Universidade, Casa das Onze Janelas, Museu do Estado, em vários museus. Inclusive, o Museu de Arte de Belém, que pertence à prefeitura, era nas ruas que ganhava outra dimensão, estabelecia novas relações, socializava ações. Envolvia o Ver-o-Peso, que é um

lugar simbólico de Belém, que tem um trânsito cultural enorme e ali você via tudo acontecer. Então, colocar os artistas locais, os artistas de fora, todos juntos num espaço público tão representativo do trânsito cultural, todos juntos participando da própria cidade era extremamente significativo e de uma potência muito grande. E isso mobilizou muita gente. Independente de estarem ou não familiarizados com a arte, o conhecimento, a potência da arte minou a cidade, acho que foi muito importante naquele momento. Depois tentaram expandir o Arte Pará para outros municípios, não só Belém, mas mais uma vez não houve continuidade. E agora há uma nova proposta, em 2015, que foi não mais usar os editais de inscrição, mas adotar um procedimento que de certa forma já foi adotado pelo Prêmio Marcantonio Vilaça, pelo Rumos Visuais, do Itaú. Este ano foram então escolhidos três curadores adjuntos que foram para diferentes regiões e fizeram uma seleção prévia, e dessa seleção tiraram 17 artistas. Eu ainda não vi a exposição, ainda não abriu, ela abre sempre em outubro, junto com o Círio de Nazaré, no segundo domingo do mês. Gostaria também de comentar sobre a importância da Casa das Onze Janelas, que se firmou como um espaço expositivo muito receptivo à arte contemporânea. Além das exposições de acervo, de exposições dos artistas locais, ela mantém um intercâmbio com outras instituições. Em geral, pode-se ver as exposições do Itaú, desde o Rumos de Artes Visuais quando existia, até as mostras de vídeo da coleção Itaú, como a de fotografia. O Prêmio Marcantonio Vilaça, do CNI Sesi, também costuma levar as exposições para a Casa das Onze Janelas. A Casa continua um lugar muito especial para expor, é um lugar que tem, inclusive, um laboratório de arte, que é específico para exposições experimentais. O museu foi criado para receber exposições contemporâneas. É um lugar muito bonito, que fica próxima ao rio. Quem o dirigia até recentemente era o Armando Queiroz, agora é a Heldilene Reale. Mas infelizmente esse sistema de museus do estado, que agrega vários museus, está sofrendo para se manter devido às questões financeiras. Quer dizer, de novo a inconstância, a instabilidade, mas, como disse antes, isso não é um privilégio de Belém, eu sei que isso é o Brasil,

quase todas as cidades vivem esse problema dos museus. Então é um problema que não é questão de gerência, que pode existir, mas não é isso, é uma questão fundamentalmente financeira. Em Belém os museus do estado não têm uma verba própria. Tudo passa pela Secretaria de Cultura, e não ter uma verba própria é muito difícil. Uma coisa também que eu gostaria de comentar sobre o Museu da Universidade, que funciona sob outra dinâmica, é sobre o projeto que foi criado pelo Orlando Maneschy, que se chama Projeto Amazônia Lugar da Experiência, e ele captou verbas através de editais para adquirir obras para o acervo do Museu da Universidade. E a questão de aquisição de acervo – e isso vale para qualquer museu – é um dos grandes problemas com o quais nos deparamos, porque essas aquisições ou elas vêm pelos editais da Funarte ou editais da Petrobras, ou outros editais ou doação de artista. A instituição nunca tem verba para adquirir obras. Quer dizer, dificilmente o Governo investe nas aquisições. Os museus nunca têm dinheiro para adquirir, mal têm dinheiro para sua manutenção. Nos anos 2000 também foi criado um espaço, que é o Espaço Cultural Banco da Amazônia, que eu acho que foi criado nessa onda das instituições financeiras investirem em arte, caso do Banco Itaú, do Banco do Brasil, da Caixa Econômica, e o Banco da Amazônia tentou também fazer o seu investimento no campo cultural. Há editais não só para exposições, mas também para edição de livros, música, etc. O espaço expositivo do Banco da Amazônia iniciou bem, com planejamento, com a participação de curadores que tinham a preocupação em dar um perfil para o espaço, estimular o fazer e o pensamento condizente com um espaço contemporâneo da arte. Havia um investimento no processo de educação, mas também ele teve desvios de percurso, ficou mais enfraquecido.

**Pessoa não identificada 1:** Esse espaço ainda existe?

**Marisa Mokarzel:** Existe, ainda tem os projetos, mas ele não funciona com a dinâmica que tinha, não existe mais curador, nem trabalho contínuo com educadores. O que surgiu também nesses anos 2000 foi o Prêmio Diário Contemporâneo

de Fotografia, que também é aberto a inscrições nacionais, é voltado para a fotografia, desde a que ocorre no campo mais tradicional até a fotografia em seu âmbito expandido, no qual tem os cruzamentos de linguagens, essa coisa toda. E quem coordena o projeto é o Mariano Klautau Filho, que concebeu o conceito ao Prêmio. Há uma preocupação com a reflexão sobre a arte. Acho que o Prêmio está na quarta ou quinta edição. O Instituto de Arte do Pará (IAP) também surgiu nos anos 2000, foi um instituto muito interessante, que contribuiu para a formação dos artistas, porque era um lugar que fornecia bolsas para o artista desenvolver suas pesquisas. Pela primeira vez a gente tinha bolsas que eram dadas para os artistas experimentarem, pesquisarem. O valor dado no começo era cerca de 15 mil para o artista desenvolver o seu projeto com o acompanhamento de um curador. Depois tinha como resultado a exposição. E eles investiram também em processos de residências, de intercâmbios. Alguns artistas foram para o Canadá, outros para a Alemanha. No caso da Alemanha, o Klinger Carvalho foi uma figura que abriu o caminho. Depois, a Berna Reale, quando estava no Instituto de Arte do Pará, também continuou o projeto. Agora não tem mais essas residências. As bolsas funcionam de outra forma, e até o nome do Instituto de Arte mudou. Agora se chama Casa das Artes. Não havia só bolsas, eles promoviam seminários importantíssimos. Foi muito bonita a atuação do Instituto de Arte no processo de formação, porque ele era um processo que seguia paralelo à universidade e que dava, na verdade, mais liberdade para experimentações. Um ponto que também não se pode esquecer é a iniciativa dos próprios artistas, independente de instituição. Não é tirar a responsabilidade institucional, mas perceber que há lugares, formas de fazer, agir sem dependências, que podem acontecer por conta própria, ou seja, é possível estabelecer conexões fora do âmbito institucional, mantendo redes de relações construídas de forma diferente, como é o caso do Ateliê do Porto, que o Armando Sobral junto com outros artistas criaram. Eles alugaram uma casa antiga no centro da cidade, onde desenvolvem várias atividades. A Elaine Arruda também participou, ela

fez, acho que ano passado ou não sei se no começo deste ano, uma exposição no Instituto Tomie Otake. Também integrou o grupo a artista canadense Veronique Isabelle e Pablo Muffarej. Vale registrar ainda o surgimento da Kamara Kó Galeria, que é coordenada pela Makiko Akao. A Makiko vem atuando no circuito desde os anos 80, é alguém que participou ativamente da constituição da Fotoativa, viveu todo o processo de constituição, ajudou a organizar seus arquivos, a documentação visual daquele período e de outros. Você pode consultar fotografias, documentos que foram organizados por ela. Na Kamara Kó Galeria há um pequeno lugar de mercado, mas paradoxalmente é um lugar que ainda luta com muita dificuldade, porque também não tem verba. Mas a Makiko se articula, procura viabilizar a circulação e a venda de obras, ela está sempre se articulando com outras galerias, instituições. De qualquer maneira, não se trata apenas de uma galeria para vender obras, mas sim uma galeria que mantém um diálogo com os artistas, pensa de forma qualitativa. A galeria reflete a vivência que Makiko tem com a cultura e a arte. Há outros espaços culturais que atuam de forma ativa no circuito. O SESC Boulevard, que no campo da fotografia tem à frente a Paula Sampaio, é um lugar que tem tido ótimas atuações no campo das artes visuais, da música. Lá, além de exposições, acontecem discussões, palestras, oficinas e eventos. O Gotzkaen é outro lugar muito frequentado por jovens. Eles têm uma revista de arte, é um espaço gerenciado também por jovens que já participaram de editais e conseguiram verbas para manter suas propostas. Funcionam em uma casa onde eles recebem pessoas para um bate-papo. Lá acontecem cursos, oficinas e exposições. O Casulo Cultural, recém-criado, também gerenciado por uma jovem, junto com o Gotzkaen, de certa forma, se constituem através de estratégias de resistência cultural. Em 2008 houve o primeiro número de uma revista muito interessante, a revista eletrônica *Não Lugar*, que foi criada pela Keyla Sobral, Danielle Fonseca e Roberta Carvalho. Ela era uma revista que tinha uma boa articulação, as três eram muito entrosadas com as redes sociais e elas conseguiram participação de teóricos e artistas de vários

lugares do Brasil. Inclusive, a primeira capa foi da Brígida Baltar. A revista contou ainda com a participação de artistas de outros países da América Latina. A revista tinha um *design* muito bonito, pena que só publicaram três números, eu acho. Novamente o ciclo do desaparecimento, as descontinuidades. Com o fim da revista, morre todo um potencial criativo, principalmente. Cerca de um ano depois surgiu um novo projeto, que tem se mantido e apresenta um grande crescimento de público. Ele acontece aos domingos, de dois em dois meses, e chama-se Projeto Circular. A ideia surgiu com Makiko Akao, por meio da Kamara Kó Galeria, que logo fez parceria com vários lugares de exposições ou que trabalham com cultura ligada a artes visuais, artes cênicas ou música e gastronomia. Aderiram logo ao projeto o Ateliê do Porto, a Galeria Elf, a Fotoativa, Discos ao Leo e Gotazkaen, que são espaços que ficam no centro da cidade. Nesses últimos meses também aderiram os museus do estado. O Circular nasceu centrado, além da arte, em uma questão muito importante, que é a questão patrimonial. Como eu falei para vocês, o centro da cidade de Belém é formado por casas antigas, e o projeto surge justamente no Bairro da Campina, que é um bairro superantigo, mas é um bairro perigoso, com problemas de segurança, malcuidado, assim como a maioria dos bairros situados no centro da cidade. O Circular tem como objetivo chamar a atenção para esse lugar e, ao mesmo tempo, também fazer as pessoas circularem, terem contato com a arte e conhecerem a sua própria cidade. Então, nesse projeto Circular, além de você ter um circuito de exposições que pode percorrer, você tem, por exemplo, o Bar do Rubão, um bar simples, onde tem o melhor caranguejo de Belém – e ele entra no circuito, como entram outros restaurantes, caso do Restaurante Joana, que é de um grupo que trabalha com teatro, e tem o pessoal que possui uma loja de skate, todos estão no Circular. Quer dizer, entra nesse projeto quase toda a comunidade, desde a senhora que vende “tapioquinha”. É muito bonito ver as pessoas circulando, indo de um lugar ao outro, convivendo com o bairro, com a cultura e a arte. Mas é um projeto que não tem financiamento. O que tem é divulgação. Em

geral, os jornais abrem espaço para os eventos artísticos. Então, o Circular é bem divulgado, tem apoio da universidade. O Fórum Landi, que é um lugar de pesquisa, centro de estudos da Universidade Federal do Pará, e fica no centro da cidade, também participa do projeto, abre suas portas durante os domingos do Circular, abre sua livraria com os livros da universidade. Trata-se de um circuito vivo, que já tem várias edições. E agora, depois de eu ter dado um pequeno mapa do circuito de Belém, como é constituído, como estabelece suas relações, gostaria de falar de alguns pontos específicos que dizem respeito a esse circuito. Muitas coisas acontecem, muitas instituições se mantêm ainda devido, em parte, aos editais. São eles que ainda permitem que algumas coisas sejam feitas. Mesmo sabendo das limitações dos editais, são eles uma das fontes que auxiliam o funcionamento do sistema de arte de cidades como Belém. Isso ocorre com a produção individual do artista e com as instituições, como é o caso de aquisição de obras. Uma coisa muito interessante que tem dentro desse circuito é que a maior parte dos curadores no Pará, em Belém, eles são artistas. Quase todos são artistas. Faço curadoria, mas eu sou praticamente uma exceção. A grande, grande maioria das curadorias são feitas por artistas: Orlando Maneschy, Mariano Klautau, Alexandre Sequeira, Armando Queiroz, Val Sampaio, Emanuel Franco, todos esses são artistas. A Jussara Derenji também é exceção, não é artista.

**Marília Panitz:** A Vânia Leal.

**Marisa Mokarzel:** Isso, a Vânia Leal, que também está incluída nesse grupo de exceção. Por coincidência são as mulheres, algumas mulheres. Mas também há artistas mulheres fazendo a curadoria, como a Val, que eu citei antes. E entre as outras coisas que gostaria de pontuar são as conexões com outros lugares que a gente consegue fazer. Por exemplo, com Santa Catarina, o Fernando Lindote já foi para Belém umas duas ou três vezes, não foi, Fernando? Inclusive tem obras dele no acervo da Casa das Onze Janelas, resultantes do Prêmio Marcantonio Vilaça, da Funarte. A Marília Panitz

é alguém que está presente neste seminário, que vai fazer a palestra de amanhã, ela também frequenta muito Belém. Ela, inclusive, esteve lá levando um projeto que nasceu na Bahia, que é o Triangulações, um projeto muito interessante, que envolve o Centro-Oeste, Norte e Nordeste. É isso! A gente consegue essas articulações. O Bitu Cassundé, diretor do Museu de Arte Contemporânea em Fortaleza, é alguém que circula por lá, realiza exposição em parceria com a Casa das Onze Janelas, faz intercâmbio de acervos para serem expostos. Ele tem uma relação afetiva com a cidade. E recentemente houve um evento de que gostei muito. Trata-se de uma articulação entre o Pará e o Amazonas. Os dois estados, apesar de próximos, têm poucas experiências juntos, e eu acho que seria muito bom se estabelecessem relações culturais. Nesses dois últimos anos, por iniciativa do Amazonas, estão sendo criadas algumas pontes. Houve duas edições de seminário, que se chamou Seminário de Artes Visuais Amazonas e aconteceu em 2013 e 2014. Eles levaram artistas e críticos de vários lugares do Brasil e também do Pará. Eu acho que também está precisando que a gente os leve para Belém, para mantermos vivo este contato. Há duas semanas teve o seminário Três por Três de Fotografia Contemporânea Amazônica, promovida pelo Sávio Estoco, que foi também um evento realizado via editais, que é muito bom, pois ele fez um circuito entre a Amazônia. Quando eu comecei falando para vocês que a gente não conhece a Amazônia, é muito interessante ter uma proposta como esta, porque esse projeto faz com que se circule a Amazônia. O Seminário foi realizado em Belém, Boa Vista e Manaus. Foram para Boa Vista a Luciana Magno, o Alexandre Sequeira e o Rodrigo Braga. Para Belém vieram Alex, Anderson Paiva, Cristóvão Coutinho e Rafael Alves. Para Manaus foram Mariano Klautau Filho, Orlando Maneschy e Anderson Paiva. Outra coisa que gostaria de pontuar está relacionada à visibilidade nacional que alguns artistas conseguiram, como Berna Reale, que já expôs aqui em São Paulo, participou do Rumos Visuais, ganhou o prêmio Pipa, esteve recentemente na Bienal de Veneza. E na Bienal de Veneza já estiveram o Emmanuel Nassar e o Luiz Braga. Participaram da Bienal

de São Paulo o Emmanuel Nassar, que integrou duas Bienais, e Valdir Sarubbi, que participou há muito tempo. Das Bienais mais recentes participaram Guy Veloso, Alberto Bittar e, agora, na última Bienal, Armando Queiroz e o Éder Oliveira. Ganharam o prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça o Armando Queiroz, o Marcone Moreira e a Berna Reale. E o prêmio Pipa Online agora de 2015 foi para a Luciana Magno, que é uma pessoa muito jovem, que circula o Brasil, reside no momento em Fortaleza. Neste novo circuito tem um coletivo que foi indicado para o Pipa e está participando do Arte Pará 2015, que se chama Qualquer Coletivo. Eles são jovens, recém-saídos da universidade, eles têm uma produção híbrida, irreverente, realizam vídeo com processos de apropriações, em uma linguagem bastante misturada, mostram, vamos dizer, uma Amazônia não glamorosa, que a gente muitas vezes não vê ou fecha os olhos para ela. E eles têm uma postura irônica, fazem coisas inesperadas, lidam muito com a questão surpresa. O grupo é formado por cinco artistas fixos, e outros que têm participação esporádica, que convidam. Eles fazem às vezes ações nas ruas, e muitas delas entram nos vídeos deles. Fazem ações no Ver-o-Peso, fazem ações em vários lugares. O processo é marcado pela irreverência. Em termos de relações internacionais, está ocorrendo um convênio com a Alemanha, coordenado pelo Klinger Carvalho, artista que já mencionei. Trata-se de um convênio firmado com a galeria do Klinger, na Alemanha. O projeto, proposto pela galeria, consiste em um trânsito entre os artistas pertencentes a essa galeria alemã, que são de várias origens, de vários lugares. O objetivo é que exponham e conheçam os lugares em que cada um deles nasceu. O Klinger nasceu em Óbidos, no Pará. Então, a relação que se estabeleceu foi com Óbidos e Belém. Eles foram agora para Óbidos. Tem artistas da Colômbia, o Klinger morou uns dois ou três anos na Colômbia. Então, tem artistas da Colômbia, tem artistas da Suíça, da Holanda, e tem artistas alemães e artistas do Pará, que são o Armando Queiroz, a Val Sampaio e o Mariano Klautau. O grupo está expondo em dois lugares, Belém e Óbidos, que foi onde as ações ocorreram. Fizeram uma experiência em Óbidos, e a exposição nos dois lugares

é resultado dessa experiência. Acho que com esse panorama todo já deu para se ter uma ideia do circuito em Belém, como ocorre. Pode-se perceber sua descontinuidade. Claro que tem algumas coisas que continuam, que permanecem, e outras que estão continuando, mas fragilizadas. Então, eu acho que a falta de mercado continua, é um ponto marcante. Algumas coisas desapareceram, enfraqueceram as próprias ações dos museus e do IAP, que agora é Casa das Artes, mas há uma luta, um processo de resistência que permanece, que pode ser notado em espaços culturais independentes, nos procedimentos das universidades, dos cursos de arte, de pós-graduação, nas relações e circuitos independentes promovidos pelos próprios artistas. E eu queria falar que essa sobrevivência, ou essa força, eu não sei dizer de onde vem exatamente e se vai chegar a um caminho claro, livre de amarras. Por exemplo, se a gente pensar a trajetória do circuito dos anos 80 até 2000 percebemos que houve um avanço, porque o leque de artistas que estão na cena nacional é muito maior do que era nos anos 80. Mas não sei dizer o que faz de fato esse circuito sobreviver sem recursos, sem mercado de arte. Não sei se é o próprio caráter formador da universidade. Se você for perceber, a maior parte dos artistas vem da universidade, mas não sei se seria só isso. Eu preferia agora abrir para a gente conversar, trocar ideias quanto ao que foi comentado, esse circuito que tem suas dificuldades e diversidades. E podem perguntar sobre alguma coisa que vocês queiram saber que eu não falei ou que eu possa ter esquecido.

**Pessoa não identificada 2:** Esse processo que você acabou de falar, ele é meio comum também nas artes, porque eu moro em São Paulo, vivo aqui há muitos anos, e no período a fotografia que era uma fotografia, assim, quase suave, sabe? Quase insipiente. Tinha uma única galeria, que era a Galeria Fotótica. Tinha outras esparsas, mas isso foi num crescente, foi uma educação através dos *workshops*, através das palestras e seminários que hoje a fotografia aqui é uma coisa [...] que a gente nem sabe dimensionar que tamanho que está. Eu acho que o que está acontecendo

no [...] exposição é mais ou menos esse processo de que você vai se educando e se capacitando para enfrentar esses desafios que propõem uma empreitada desse porte, não é mesmo?

**Marisa Mokarzel:** Eu acho que independente da universidade, que para mim, na minha visão, é onde está a maior fonte de formação, no sentido de que muitos artistas saem de lá. Inclusive o Emmanuel Nassar foi professor da universidade, e outros artistas também. Eu acho que tanto o ensino universitário como processos não formais de formação como os do Instituto de Arte, ou os que ocorrem com os educadores no próprio Arte Pará, ou os que existiam no Salão dos Pequenos Formatos, até mesmo o trânsito de jurados advindos desses salões, são importantes para a circulação de ideias, a circulação de pensamentos. Ao mesmo tempo em que você ouve e vê o que vem de fora, você elabora os conhecimentos adquiridos, acho que é por aí. Eu acho que a gente tem que se contaminar. O pensamento, as reflexões crescem contaminando-se com teorias, experiências, ideias, coisas que já existem e podem adquirir novos significados. Por exemplo, quando a Funarte chega em Belém nos anos 80, de certa maneira ela encontra também um ambiente propício porque existia o poeta Paes Loureiro, que foi secretário de Cultura do Pará, trabalhando com questões sobre a visualidade amazônica que a Funarte estava interessada. Quer dizer, quando ela chega em Belém, já existiam elementos que estavam sendo pensados, o que facilitou a troca cultural. Então ali já havia um clima propício para que as artes visuais emergissem. Acho que tanto é importante você receber coisas que vêm de outros lugares, que eu acho que é boa a troca, como você também pensar e ver as questões próprias do seu lugar. Às vezes, são mais visíveis para quem vivencia o lugar.

**Pessoa não identificada 3:** Minha pergunta era por que quando você falava de artistas a maioria era homens. Aí tem alguma razão? Tem mulheres artistas que não chegam a ser conhecidas? Como você vê o panorama para o futuro?

**Marisa Mokarzel:** Não. Eu falei de mulheres, não é? Berna Reale, Luciana Magno, Danielle Fonseca, Val Sampaio. Se você pensar as artes visuais, a própria história das artes visuais, o mundo é masculino nesse sentido. Mas também acho que não tem que classificar arte de homem, de mulher. É arte para qualquer pessoa que se manifesta independente de gênero. Mas como o mundo é masculino, se a gente for pensar no percurso da arte, se vê o registro de poucas artistas mulheres. Se a gente for pensar na história da arte, os nomes masculinos são a sua maioria, havia discriminação sim. Hoje, no entanto, a presença de mulheres é bastante significativa. Eu acho que a questão de gênero passa um pouco por aí. De fato, a própria história da arte até o começo do século XX conta a história dos artistas homens.

**Marília Panitz:** Marisa, essa ida a Belém, para mim, sempre tem alguma coisa aí que me deixa bastante curiosa. Quando o Paulo Herkenhoff começa a ir para Belém e depois ele deixa de ir e retoma, não é? E há, por exemplo, depois a ida do Marcus Lontra. Em um determinado momento, assim como aconteceu antes com Recife, Belém floresce. Belém já vinha florescendo. A gente sabe disso, não é? Mas Belém é descoberta pelo eixo Rio-São Paulo e vira um pouco a bola da vez, como aconteceu com Recife. Esses dias estava conversando, inclusive, com a Cristina Tereza sobre essa questão. O que você acha que acontece em determinado momento para que certa produção, deslocada do centro do circuito, se destaque? Porque é muito engraçado pensar isso. Quer dizer, só pensando na Bienal de Veneza, se dá pouco tempo, me parece, entre a participação do Luiz Braga e a participação da Berna. O que há nessa nomeação de Belém como bola da vez? E parece que isso tem um tempo determinado, como aconteceu com Recife. Como é que você vê isso? Acho que isso é uma coisa superimportante para a gente começar a discutir, não é?

**Marisa Mokarzel:** Eu não vou saber te dizer, detectar exatamente a razão disso, ou quando começa. Eu acho também que a coisa é cíclica. Eu não acho que essa onda se

mantenha. Assim, eu acho até que determinados artistas vão se manter. Eu acho que o mundo que a gente está vivendo é um pouco diferente. O processo de comunicação vai se dando por outros meios, não é? Então, acho que o circuito pode se manter por outras relações que serão estabelecidas. Mas não se mantém como bola da vez. Eu acho que tudo isso é efêmero. Cada lugar, às vezes, ganha uma emergência provisória. Talvez exista um legitimador, porque tudo isso é só questão de legitimações, não é? Existe um legitimador que vai num lugar, percebe sua potência, e outros vão lá visitar para ver de perto, conferir. Acaba-se criando, vamos dizer assim, um circuito de interesse pelo que está acontecendo naquele lugar. Ontem veio o Gaudêncio e falou dos artistas do Pará, ele comentou que o Paulo Herkenhoff tinha falado para ele ir ao Pará para ver o que se estava fazendo lá. Ele então foi e levou vários artistas para o Rio Grande do Sul, para uma exposição em que ele fez a curadoria. Então, acho que isso são reverberações. Alguém que tem um nível grande de legitimação, de credibilidade, reconhece a cena artística. Outros vão e confirmam, e forma-se a bola da vez. Mas depois muda o foco, não é? Eu acho que esse foco é mutável. Se você pensar Rio e São Paulo, eles têm as suas estabilidades, mesmo na sua instabilidade. Há um viés mais contínuo. Por quê? Porque têm relações econômicas mais fortes, mais estabelecidas. Então a política da arte se dá com mais eficiência também. Ela é mais estável, mesmo que nesse estável também estejam presentes artistas que vêm, emergem e depois somem. Se a gente pensar em termos nacionais, tem nomes que surgem e desaparecem, e alguns nomes que ficam. Mas eu acho que há uma estabilidade maior mesmo nessa fragilidade dos tempos atuais. Em lugares como Recife, Belém, seja outro lugar, seja Porto Alegre, seja mesmo Florianópolis, aonde for eu acho que são focos mais fáceis de serem mudados. Eu acho que há também uma sede de novidade muito grande, e essa sede de novidade é complicada. Eu percebo que às vezes se legitimam coisas que talvez não sejam para serem legitimadas, mas a ânsia de novidades faz com que esses focos sejam bem flexíveis.

**Silvia Regina Cabrera:** Boa noite, Marisa. Boa noite a todos. Meu nome é Silvia, e você falando, assim, a minha pergunta primeira é um “sim” ou “não” e depois, assim, esses artistas todos que você nos trouxe nomes, a produção deles, a base da produção deles continua sendo Belém, as adjacências, continua estabelecida no Pará na sua grande maioria?

**Marisa Mokarzel:** A grande maioria sim. Até tem uma coisa muito interessante nesse aspecto de “ficar”, não é? São pessoas que residem lá. A Luciana Magno, que é mais jovem, tem a base também em Fortaleza, mas ela vem muito a Belém. O Emmanuel Nassar, depois que saiu da universidade, passou a morar um tempo aqui em São Paulo. Mas, no grande momento do Emmanuel, ele estava lá em Belém. E é interessante porque alguns artistas saíram de lá. Quando começou essa onda do Emmanuel ter visibilidade, outros artistas também foram chamados para galerias de São Paulo, e eles saíram. Quem saiu não conseguiu, por exemplo, ter a visibilidade que o Emmanuel teve. A visibilidade do Emmanuel talvez... e do próprio Luiz Braga. Os dois ficaram lá. Eu acho que é uma coisa mais contínua estando lá. Agora eu quero dizer que mesmo outros que estão lá e saíram viveram outra experiência. Por exemplo, o Mariano recém voltou daqui de São Paulo, mas ele estava fazendo doutorado. Ele estava fazendo doutorado aqui e voltou para lá. A Claudia Leão também. Fez mestrado, doutorado, voltou para lá. Na verdade, o Mariano tem um vocabulário visual de um não lugar, de um lugar não específico. E alguns têm um vocabulário que parte de lá, o próprio Emmanuel, mas que ao mesmo tempo vai além. Mas, em geral, eles permanecem lá. Em geral.

**Silvia Regina Cabrera:** Certo. E a segunda parte da pergunta que entra é: por um acaso eu conheço um artista paraense que é o Dumas.

**Marisa Mokarzel:** Eu sei quem é.

**Silvia Regina Cabrera:** Então. Exatamente. Antônio Carlos

Dumas Seixas e ele já está há muitos anos aqui no estado de São Paulo, mais precisamente na cidade de São Bernardo do Campo. Continua produzindo, lógico, ele tem uma produção bem cosmopolita, porque é uma pessoa, assim, que estuda, pesquisa, se contamina, não tem medo disso. Ele busca influência nacional, internacional, tudo que ele acha interessante, ao mesmo tempo em que Belém do Pará não sai da obra dele. Jamais. Realmente porque a vida dele era na ciência, origem, formação, imaginário, tudo está no trabalho dele o tempo todo, independente de qualquer coisa. E aí é lógico que eu conheço um caso que é o Dumas. E outros artistas espalhados nessa “diáspora”, não é? Continuam, assim, Belém do Pará continua sendo notícia? Eles continuam carregando essa simbologia? Como que funciona um pouquinho isso?

**Marisa Mokarzel:** Assim, citando o caso do Dumas. Ele tem até o trabalho com a gravura muito forte, com as tipologias de letras que ele vai buscar no pai dele, que trabalhava...

**Silvia Regina Cabrera:** Isso. Que ele chama “as artes do comércio”. Ele trabalha com o papel do comércio.

**Marisa Mokarzel:** É um trabalho muito delicado. Às vezes eu vejo exposições dele, inclusive lá. Agora, não tenho tanto esse contato. A gente, às vezes, perde o contato. E claro, como ele deve ter outros, outros artistas que vão para outros lugares. Por exemplo, quando a Marília fala “a bola da vez”, ele não está lá nesse momento da bola da vez. Então, ele não é visto naquele circuito que é visitado. Vários curadores foram lá, o Gaudêncio, o Eder Chiodetto. Vários, vários teóricos vão lá. Têm ido lá. Então, se ele não está lá, ele não é visto, não é? Nos processos curatoriais, que vai depender do interesse da curadoria X ou Y, ele não está lá, ele não vai entrar. Acaba não sendo lembrado. Aí...

**Silvia Regina Cabrera:** Vai ficando um pouquinho “descontextualizado”, não é? Nesse sentido, ele está fora do meio de origem, não é?



**Marisa Mokarzel:** Aí ele perde esse momento porque não está lá. No entanto, não quer dizer que ele vai perder todo o seu processo de trabalho e importância.

**Silvia Regina Cabrera:** Está OK. Obrigada.

**Pessoa não identificada 4:** Ela fez a pergunta sobre a participação da artista mulher. Ontem, numa conversa também em outra palestra se falou que a maior parte das galerias brasileiras são de mulheres, mas quem compra são os homens.

**Marisa Mokarzel:** Mas quem dispõe das obras são os homens?

**Pessoa não identificada 4:** Não. Quem compra são os homens.

**Marisa Mokarzel:** Ah, quem compra são os homens.

**Pessoa não identificada 5:** Eu acho melhor a gente falar que quem paga são eles, mas quem compra somos nós, não é?

**Pessoa não identificada 4:** É isso.

**Marisa Mokarzel:** Aí tem uma relação econômica também da mulher dentro do mercado de trabalho, menor poder de compra.

**Ricardo Biserra:** Boa noite, Marisa.

**Marisa Mokarzel:** Boa noite.

**Ricardo Biserra:** Eu sou Ricardo, conheço alguns nomes que você falou da fotografia por estar mexendo com fotografia também. E eu vejo daqui que é muito ativa a Fotoativa, não é?

**Marisa Mokarzel:** Isso.

**Ricardo Biserra:** Então, os filhos da Fotoativa realmente circulam por todo o Brasil. Dirceu Maués.

**Marisa Mokarzel:** Isso. Que é um grande nome. Ele está fora de Belém, mas é alguém que também sempre vai lá. Ele foi recém-premiado. Mas ele...

**Ricardo Biserra:** Foi. Constantemente ele é premiado. No Diário Contemporâneo ele foi premiado.

**Marisa Mokarzel:** Isso. Foi premiado. Boa lembrança mesmo. Eu gosto muitíssimo do Dirceu, do trabalho dele.

**Ricardo Biserra:** Eu também gosto bastante. O Sequeira nem se fala. Fez um trabalho lindo. E a fotografia na mais pureza, na mais singeleza. A gente está falando de trabalhos de *pinhole*...

**Marisa Mokarzel:** Isso. Artesanais.

**Ricardo Biserra:** Artesanais mesmo. Do experiencial. Então, dentro da simplicidade que se propõe, está conquistando muito espaço e está muito fortalecido. Então eu acho que foge um pouco desse “bola da vez”. Na verdade, Fotoativa é muito sólido e vai continuar por muitos anos.

**Marisa Mokarzel:** Sem dúvida nenhuma. Agora tem um dado aí superimportante, que eu acho que é a força de um trabalho coletivo. A Fotoativa se torna associação somente nos anos 2000, e ela só se tornou associação depois de muito trabalho em conjunto, muito trabalho feito. Eles têm até mutirões, quer dizer, lidam também com dificuldades financeiras, mas resistem. Muito. Eles estão com uma sede que conseguiram do governo, mas que precisa ser restaurada. Eles aceitaram mesmo nas condições em que ela estava, mas ela está num lugar ótimo. Eles têm postura política, se importam com o patrimônio. Eles estão preocupados com a cidade. A Fotoativa também está no Projeto Circular. Então você tocou num ponto importante, a Fotoativa tem um trabalho de base muito grande.

**Ricardo Biserra:** Muito sólido. Muito sólido, não é? Eu ia... tinha comprado passagem agora 8 de outubro até 19 de

outubro. Ia ver o Círio e aí fui convidado para dar aula no Senac. Vou perder. Infelizmente. Não vai ser dessa vez, mas depois eu prorrogo. Muito prazer e obrigado por ter falado tanta coisa legal. Eu ainda vou para lá.

**Tatiane de Assis Chaves:** Meu nome é Tatiane. Eu queria saber sobre o mercado. Você falou que ele é bem pequeno, mas como são os colecionadores, como é que é isso?

**Marisa Mokarzel:** O que você falou? Eu não ouvi direito.

**Tatiane de Assis Chaves:** Desculpe. Você falou que o mercado é bem pequeno.

**Marisa Mokarzel:** Isso.

**Tatiane de Assis Chaves:** Mas aí eu queria mais detalhes. Eu queria entender. As pessoas... onde que elas compram? Elas vêm para cá comprar? E os colecionadores também?

**Marisa Mokarzel:** Na verdade, o mercado, em parte, é feito pelas próprias galerias, que é o lugar onde os artistas mantêm essa relação mercadológica. É tanto que tem muitos deles que estão em galerias de São Paulo, do Rio e de Minas, não é? Mas em Belém não tem galeria que banque os artistas. A galeria que se articula mais e em que está inclusive o Alexandre Sequeira, Guy Veloso, vários deles, é a Kamara Kó, que tenta colocar o artista no mercado. Lá tem alguns colecionadores que compram. Pouquíssimas pessoas. É tanto que há uma dificuldade de preços, por exemplo. Um preço daqui não é o preço de lá porque o poder aquisitivo não é igual. Há poder aquisitivo, não é que não tenha. Tem pessoas que têm muito dinheiro para comprar obras de arte ou comprar qualquer coisa dentro desse campo. Podem comprar um sofá de não sei quanto, mas não vão comprar uma obra de arte. São poucos os colecionadores. E assim você tem poucos compradores. A compra pode ser feita também aqui em São Paulo porque o artista é de uma galeria daqui, do Rio ou de Minas, ou porque alguém daqui ou

de outro lugar foi lá e resolveu comprar e comprou. Foi lá na Kamara Kó, viu e gostou. Assim, é muito difícil o processo de venda. Praticamente inexistente. É muito frágil. Quanto à Elf, ela tem um ótimo acervo, mas muitas vezes não tem compradores. Agora, com a situação atual do país, piorou mais ainda. Os museus não vendem, eles dão visibilidade, fazem com que as obras dos artistas circulem, mas comprador não tem. Já se fizeram vários encontros para se pensar sobre a questão, como se pode sensibilizar ou educar, sei lá, mas ainda é difícil.



## **Marília Panitz** (Brasília)

*Curadora e crítica de arte, é mestre em Teoria e História da Arte pela UnB. É professora do Instituto de Artes da mesma Universidade. Foi diretora do Museu de Arte de Brasília.*

Para receber o pdf da palestra, envie um e-mail para:  
[vetoresagendamento@gmail.com](mailto:vetoresagendamento@gmail.com)

# O CENTRO FORA DO CENTRO: REFLEXÕES SOBRE UM CIRCUITO EM CONSTRUÇÃO

**Marília Panitz:** Boa noite a todos. Eu tenho uma longa história de trabalho com o Centro Cultural Banco do Brasil aqui também, mas mais em Brasília. É sempre um prazer voltar para fazer alguma coisa dentro desse espaço, que é importante para todos. Bom, a minha fala foi estruturada a pedido dos organizadores como um panorama da cena artística de artes visuais em Brasília e com uma certa expansão para o Centro-Oeste. Eu realmente me ative mais a Brasília. Vou conversar um pouco sobre o Centro-Oeste naquilo que a gente tem trabalhado em parceria. Há uma proximidade muito grande entre Brasília e especialmente Goiânia, embora haja também um diálogo com Campo Grande – mais do que com Cuiabá. Mas o centro da minha questão vai ser mesmo Brasília, porque a cidade diz respeito a todos nós e me parece um caso que deve ser analisado com um certo cuidado. O nome da fala tornou-se “Vetores – Brasília, o Centro-Oeste e o Brasil – ainda centro excêntrico”. Essa ideia de Brasília como centro excêntrico existe há bastante tempo, mas tenho sido chamada para falar sobre as artes visuais em Brasília já algumas vezes, e não é uma coisa fácil. Isso porque a gente tem sempre que colocar em perspectiva a questão de Brasília ser jovem. A superjovem Capital do Brasil. Brasília foi gestada e inaugurada dentro de todo um imaginário: aquele do pouso do avião sobre o nada primitivo. O que se sabe ser, sem dúvida, um imaginário muito adequado para a época, mas que não corresponder à realidade. Não foi isso o que aconteceu, e o que veio depois, como história da cidade, marca essa diferença. Há uma imagem que é muito interessante: Brasília antes de ser inaugurada. Eu sempre gosto de mostrar essa imagem porque para mim é ao mesmo tempo a imagem da construção da cidade e das pessoas de verdade que a construíram. E, por

outro lado, ela tem uma coisa como algo meio irreal, como se a construção de algo onde as pessoas subissem para o nada. Isto é, a construção da Cúpula do Senado. Mas ainda em 1959 há um fato que é definidor de muitas coisas para o futuro da arte em Brasília.

O Mario Pedrosa, esse aí que está destacado, leva para Brasília o grupo de críticos de arte do mundo inteiro quando uma reunião da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte foi feita no Rio de Janeiro, e parte dela acontece em Brasília. Nesse encontro, o Mario faz uma fala que ele chama “Brasília, cidade nova, síntese das artes” e nessa fala ele diz que Brasília é uma obra de arte coletiva. Aponta para o infinito, para o futuro, em um sentido mesmo de que talvez estivesse inaugurando naquele momento uma forma de arte, e a gente tem que botar em perspectiva aí toda a trajetória do Mario Pedrosa, que apontaria já para uma não autoria individual e toda essa coisa que vem se discutindo até hoje. Mas, naquele momento, ele de certa forma faz um vaticínio com o qual a cidade tem que lidar até hoje. Os brasilienses, sob certos ângulos, têm que lidar com isso. É como se Brasília estivesse sempre diante do vir a ser, e esse talvez seja o vaticínio mais complicado para a cidade. E isso não está somente ligado ao campo da produção e consumo da arte na cidade. A cidade como capital tem essa questão, ela está em um estatuto de um vir a ser.

É sempre muito interessante a gente pensar que Brasília foi declarada patrimônio da humanidade – isso aconteceu em 1985 – sem estar pronta. Ela tinha o quê? 15 anos. Não, 25 anos. Desculpe. De qualquer forma, novinha, não é? O Athos Bulcão costumava dizer isto em relação à cidade: “Olha, não se preocupe não, porque juventude é uma doença que passa”. E, de certa forma, para a cidade isso é uma

verdade. Agora que já é uma senhora, a gente vê que é um envelhecimento muito bem-vindo inclusive, não é? Mas ela é a primeira cidade declarada patrimônio sem estar pronta ainda. E isso, simbolicamente, é outro elemento com o qual a gente deve lidar quando tenta situar esse quadro: Brasília.

Quando Brasília faz seus 50 anos, em 2010, são propostas duas mostras, muito interessantes para se pensar isso. Uma delas chamava-se *Brasília e o Construtivismo – Encontro Adiado*, tinha curadoria do Fernando Cocchiarale e discutia uma questão que me parece de grande importância.

Quem era efetivamente... quem eram os artistas presentes naquele momento da criação da cidade, que, em última instância, não eram os mesmos que estavam fazendo as maiores inovações em relação à arte no Brasil? Quer dizer, Brasília é fundada no ano da efervescência do neoconcretismo, em plena disputa entre o concretismo e o neoconcretismo. E, na verdade, não se veem artistas concretos e neoconcretos em Brasília, na sua criação. Inclusive, essa mostra aponta para isso: os únicos dois artistas que estão presentes na criação da cidade que aparecem na mostra, porque tinham uma aproximação com as propostas dos artistas dessa terceira fase do modernismo eram Athos Bulcão e Rubem Valentim. Era interessante porque a mostra abria com um desenho de Niemeyer. Ao fundo é difícil de ver, mas isso aqui são os esboços da Praça dos Três Poderes e à frente a gente tinha, então, trabalhos de Amílcar de Castro. Tem uma história que é muito emblemática disso. Bom, lá no fundo a gente tem o *Livro da Criação*, da Lygia Pape, Hélio Oiticica, e essa escultura, que são os *Três Pontos*, do Weissmann, escultura que foi concebida para ocupar um espaço na Praça dos Três Poderes e não foi para lá. E aí ela é novamente encomendada, quando José Aparecido de Oliveira fez todo o processo de tombamento da cidade como patrimônio da humanidade. Ele, então, pede ao Weissmann que faça esse trabalho, os *Três Pontos*, que tinha a ver com os três poderes obviamente. Essa peça tem uma história muito particular na cidade. Ela muda de lugar. Ela não para. E ela nunca ocupou o lugar para o qual ela foi concebida. Queria trazer para vocês a imagem dela no caminhão indo

para lá, para cá, mas não consegui achar. Isso aqui é enorme, gente. Mas ela não tem lugar. E isso é supersimbólico. Estou dando esse introito para a gente falar sobre cena contemporânea de arte em Brasília. Mas essas coisas são muito importantes. Elas colocam algumas questões que são bem interessantes para a gente pensar.

A outra exposição que se fez na mesma época tinha um caráter mais de retrospectiva. A primeira colocava uma questão mesmo com a própria cidade. Era uma questão da ausência do neoconcretismo e do concretismo em Brasília na época da sua criação. Essa tinha mais uma ideia retrospectiva, investigativa de como se construía um meio de arte em Brasília. Ela se chamava, em homenagem ao Mario, *Brasília, síntese das artes*. Tinha a curadoria de Denise Mattar e três núcleos. Um primeiro núcleo, mais histórico, com imagens dos trabalhos de integração com arquitetura, e poemas de artistas contemporâneos. Vários do Nicolas Behr, por exemplo, poeta da geração mimeógrafo, talvez o único de Brasília que realmente tenha se destacado no Brasil. O Segundo era ligado especificamente ao Instituto Central de Artes, que depois se transformou no Instituto de Artes.

E que é realmente o lugar de formação. Para quem estava aqui ontem, ouviu Marisa Mokarzel falar sobre a importância da universidade como formadora de artistas em Belém. Em Brasília isso é também uma verdade. Estamos vendo aqui as pessoas em volta de uma casa concebida pelo Zanine. A gente sabe que, quando o Darcy Ribeiro cria a Universidade de Brasília, em 62, ele traz para Brasília gente que estava fazendo uma produção de ponta em diversos campos. É uma coisa muito impressionante, o Darcy no seu discurso de criação da Universidade de Brasília fala um pouco do que é essa coisa da criação dessa cidade, o levar a capital para o centro, ou seja, um sonho de se voltar para dentro do “Brasil Profundo”, mas de certa forma também ignorando o “Brasil Profundo”. Ou seja, se criava a capital lá e se tentava acabar com a história pregressa daquele Goiás profundo. O que acontece? Darcy diz que se cria a Universidade de Brasília de forma a resistir à reinvasão das fazendas goianas em Brasília. Com os seus cupinzeiros, grandes cupinzeiros, não é?

E aí havia um terceiro módulo. Como assistente de curadoria para a Denise, eu fiquei responsável por esse terceiro módulo, que eram nove obras comissionadas feitas especialmente para a exposição. Aqui a obra do Elder Rocha e a obra do Eliezer Szturm. Isso aconteceu no Centro Cultural Banco do Brasil. Os nove projetos eram de Gê Orthof, Evandro Salles, Elder Rocha, Eliezer Szturm, Yana Tamayo, Rodrigo Paglieri e Alexandre Rangel, Adriano e Fernando Guimarães, Karina Dias, Polyanna Morgana, e acho que foi isso. Ah! Milton Marques. Então, o que se vê nessas obras é de certa forma a visão clara de que em 2010 a cidade já tinha tomado conta de si mesma, aliás, quando o Lúcio Costa volta a Brasília, 27 anos depois da criação da cidade, ele declara que vê com surpresa que Brasília, realmente para surpresa dele, e é uma boa surpresa, não era uma flor de estufa. Ela tinha, então, tomado conta de si mesma e se transformava numa cidade, inclusive apesar de certas indicações de seus criadores. Há alguns anos, em um trabalho superinteressante do Rubens Mano, eu imagino que seja um artista que vocês conheçam, ele elegeu dois interlocutores, o Laymert Garcia, aqui em São Paulo, e eu, em Brasília. Chamava-se *Futuro do Pretérito* e ele indicava exatamente essas questões, não é? Ou seja, o que da ocupação de Brasília era absolutamente subversivo e ligado a uma cidade tradicional, com as suas gambiarras todas e que transformavam Brasília em uma cidade viva. De uma certa forma esses artistas discutiram isso lá. Milton Marques faz um trabalho sempre com engenhocas eletrônicas, vamos dizer, baixa tecnologia. Este é um trabalho magnífico: ele traz uma Brasília branca e bate o carro contra uma das paredes do CCBB, e tem então um som que sai dali, que é um som que se relaciona exatamente com essa região periférica da cidade. E ele é um artista que mora fora do plano piloto. Nesse outro trabalho da Polyanna Morgana, *Poly Taty - Representações Limitada*, nome da empresa do pai dela, sediada em Taguatinga, a artista faz o percurso de Taguatinga com as cores predominantes da paleta da cidade, e aqui embaixo é o mapa do plano piloto com as cores predominantes do plano piloto. Na instalação, se entrava no corredor e ia escutando o som que ia se transformando da

vinda de Taguatinga – onde se tinham os ruídos de cidade muito mais cidade como São Paulo – e se chegava em Brasília, ou seja, no plano piloto, onde o som era bucólico. Era como se você saísse de fora da capital e se tivesse o som da cidade, e se chegasse aqui, aqui em Brasília, e se ouvisse o som do campo. Gê Orthof faz, então, o *Son(h)adores*. Esse trabalho do Gê, é importante dizer, hoje em dia, por meio do trabalho de dois editais de prêmios que a gente tem em Brasília, pertence ao Museu Nacional. E é um trabalho muito particular, das memórias dele de Brasília, porque ele se muda para lá muito jovem, ainda criança, ainda com os pais. O pai dele foi o primeiro diretor do Hospital de Base de Brasília; a mãe, a Silvia Orthof, foi professora. Mas eles são depois exilados, e ele, então, cria todo um imaginário em torno da cidade, porque só volta muito mais tarde como professor da Universidade de Brasília, em 93, e essa é a questão desse trabalho basicamente.

Em 2011, o pessoal do Sesc São Paulo me chamou para fazer curadoria do que seria o último Projeto Tripé. Era um projeto que o Sesc Pompeia fazia lançando o olhar sobre o trabalho em outras cidades brasileiras de fora do eixo Rio-São Paulo. E aí, fazer o trabalho com esses três artistas: Carlos Lin, com o projeto *Casa*, Eliezer Szturm, com as peles dele feitas de silicone no interior, e João Angelini, com um trabalho muito particular de animação *stop motion*. Essa mostra foi chamada de *Linhas de Chamada* que são essas linhas que ficam fora do projeto de arquitetura, mas dão sustentação a ele. Porque o que os artistas se dispuseram a discutir é justamente o que de Goiás estava em Brasília, e acho que eles fizeram lindamente isso, essa ideia de que o envelhecimento da cidade vai trazendo a ela essa memória que ela negou em sua criação.

Brasília é a cidade-museu e que tem uma questão com os seus museus. Então, Brasília não teve museu de arte até 1985, quando foi fundado o MAB – Museu de Arte de Brasília. Olha lá os *Três Pontos*. Mas como vocês veem, o museu está fechado, deteriorado. Seu acervo, bem interessante, está guardado no Museu Nacional, com seus conservadores e catalogadores trabalhando nele. Mas o Museu mesmo não

sobreviveu a duas décadas. Então, há uma questão com os museus em Brasília, e eu pontuo isso porque os acervos foram distribuídos entre as instituições do poder, não é? Então, se você vai, por exemplo, no Banco Central... eles recentemente fizeram um catálogo de suas obras, que é um catálogo desse tamanho e tem obras magníficas, especialmente do modernismo brasileiro. Você vê o Itamaraty, onde é necessário se pagar um tributo ao embaixador Vladimir Murtinho: foi o único lugar na criação de Brasília onde havia concretos e neoconcretos, por exemplo, além de ter obras magníficas de Athos Bulcão também. Mas o que eu queria colocar aqui é que não se consegue constituir ainda, para essa cidade, um acervo efetivo com espaços destinados a ele. O Museu Nacional é supervisitado, mas é um museu sem acervo. Ele está construindo o seu acervo agora. O MAB, enquanto esteve aberto, foi um museu com bastante circulação e com importantes atividades, mas ele sempre teve sua sobrevivência ligada a esforços pessoais das pessoas que estão à sua frente.

Então, o que acontece? Brasília, nos anos 80, tinha muito poucas galerias de arte. No final da década havia uma galeria que realmente se preocupava com arte contemporânea, que se chamava *Arte Capital*. Teve vida curta, mas foi muito importante porque trouxe a produção dos anos 80 para dentro da cidade. Nos anos 90, Brasília teve um período de efervescência cultural, especialmente com o governo de Cristovam Buarque. Foi o primeiro governo do PT em Brasília. Se conseguiu que os equipamentos do Estado atuassem efetivamente. Houve um florescimento desses espaços, que eram ligados ao Estado. Havia antes a Fundação Cultural e o Centro de Criatividade com momentos de ação efetiva e momentos de decadência, sempre muito irregular. Mas, nesse momento, a gente tem um estabelecimento mais concreto dessa ação do Estado no campo de cultura, que dura o período do governo. Quando você tem a virada dos anos 90 para os anos 2000, o Estado praticamente se retira, e aí entram os centros culturais. É a vinda do Centro Cultural do Banco do Brasil para Brasília, que de uma certa forma desafia outros espaços e faz com que efetiva-

mente a gente tenha uma circulação de arte contemporânea, mesmo com essa retirada do Estado. Além do CCBB estão em franca atividade o Conjunto Cultural da Caixa, o Museu dos Correios, que não trabalhava com arte contemporânea e que começa a trabalhar. De uma certa forma nesse período a gente tem a substituição da presença do Estado pelo aparecimento dos centros, com uma abertura para a experimentação. Nos anos 90 houve a criação de uma fundação que foi central para a discussão de arte, a Fundação Athos Bulcão, que foi criada em 92 e promovia o Fórum Brasília de Artes Visuais, que levou muita gente boa para discutir a arte e a cidade. Havia, inclusive, uma parceria com o Instituto Goethe. Então era possível levar gente de outras partes do mundo. Isso criou um caldo de discussão muito legal. Mas depois dessa época a Fundação Athos Bulcão continua ativa, fazendo coisas muito interessantes, mas se voltou mais para a questão educativa e para a divulgação mesmo da obra do artista. Nesses anos 2000, podemos dizer que são os anos dos centros culturais. Há, na época, a ação de duas galerias que efetivamente têm um trabalho que permanece. Uma é a Referência Galeria de Arte, e a outra é o ECCO – Espaço Cultural Contemporâneo, que inclusive começa a editar uma série de catálogos com artistas de Brasília, que passou a circular bastante, ótimas experiências para a divulgação do trabalho. Há também uma galeria chamada Arte Futura, de vida muito breve e ação muito efetiva do Evandro Salles e da Graça Ramos, que traz então artistas como Cildo Meireles, Ernesto Neto e Yoko Ono entre outros, e editava um jornal que também foi muito legal. O que parece que acontece é que, finalizando esses primeiros 10 anos nos anos 2000 os centros culturais começam a apostar menos no experimentalismo. Então você continua tendo exposições de boa qualidade, mas menos espaço para essa ação mais experimental. E nesse momento o que ocorre, quer dizer, o Estado se retira, os centros culturais têm uma ação que aposta menos no experimentalismo. Aí é um momento que a sociedade civil realmente começa a se organizar e começam a aparecer em Brasília, a partir de 2010, os chamados espaços intencionais, galerias independentes e centros

culturais geridos por artistas. Não é que não houvesse isso antes, mas é que eram pontuais. Isso, a meu ver, torna-se para Brasília o grande salto que a cidade dá no sentido de produção, circulação e mercado mesmo de arte. Porque circuito havia, mercado não. Havia mercado basicamente para a arte moderna. Colecionadores colecionavam arte moderna. E aí eu vou me ater basicamente a dois espaços especificamente, porque não daria para falar de todos, pois eles exemplificam bem esse tipo de ação. Um se chama Galeria de Arte Alfinete, e o outro Centro Cultural Elefante. O Alfinete é criado por Dalton Camargos, iluminador que trabalha em grandes exposições em Brasília e com grupos de artistas, *videomaker* e fotógrafo também. Fotografava arte. E ele então cria esse espaço, que começa despretensioso e se transforma num centro congregador em Brasília. Dá para se ver o que representa a vinda do Alfinete, inclusive, por exemplo, com a transformação do perfil de uma galeria, que é uma galeria comercial em Brasília, como a Referência. A Referência, que era uma galeria enorme – o seu penúltimo espaço era dentro de um shopping, com uma área imensa –, reduz essa parte expositiva e passa a funcionar como um gabinete de arte e a sua parte expositiva transforma-se em uma galeria nos moldes dessas pequenas galerias. É claro que a gente sabe que manter uma galeria enorme também não é fácil. Este é o Alfinete, essa é a segunda exposição do Alfinete, e esse espaço se transforma, conforme o jornal de maior circulação de Brasília diz, “numa praça para cultura”. Então ele vai diversificar os trabalhos.

Ele expõe – isso é muito interessante – pessoas de Brasília. Porque no primeiro modelo de produção de arte em Brasília, a cidade é o tema, quer dizer, as pessoas que vieram nos primeiros 10 anos para Brasília. Brasília é algo absolutamente novo e transforma-se em tema. Quer dizer, os artistas que foram os meus professores na universidade, todos tinham a cidade como tema. Já essa geração que é a minha – é formada, na maior parte, por pessoas que não nasceram em Brasília, mas que vieram muitos jovens – já começa a buscar uma linguagem que tenha características da cidade, não no sentido de regionalizar a produção, mas

sim buscar o que há nessa fala, que é uma fala para o mundo algo do seu enraizamento. É possível ter esse enraizamento numa cidade tão nova? Já para essa geração depois, como a da Luiza Mader e Camila Soato, que estão aí, já não é mais questão. Isso já está incorporado, é uma coisa para mim de estrutura mesmo do próprio espaço poético, que é determinado pelo vazio da cidade, que é determinado na sua própria composição: isso já está incorporado. Então, assim, temos Gê Orthof e ao mesmo tempo Raquel Nava, que é uma artista superjovem. Uma artista mais jovem ainda, Júlia Milfward, que agora está aqui em São Paulo, faz essa ida e vinda. A Galeria Alfinete aposta nisso e começa a apostar também em outras vias de trabalho. Começa a produzir múltiplos, com preços acessíveis, o que possibilita o começo de novas coleções. Essa coisa voltada para quem não tem dinheiro, porque uma aposta de Brasília, no momento, é a formação de novos colecionadores. Isso a gente sabe, claro, que é absolutamente importante. Se você não tem isso, você não tem como manter uma produção forte. E os artistas realmente têm que sair de Brasília para poder efetivamente se manter trabalhando. São feitos também projetos de vídeo, videoarte, como o Projeto Lacuna e os cursos. A Alfinete começou a trabalhar com cursos também. Camila, olha você aí, o seu trabalho. Em muitos trabalhos a gente vê essa coisa. A gente está com a Camila Soato aqui e com a Luiza Mader, que são duas pessoas que têm tudo a ver com esse processo. Mas o que eu quero dizer é que a gente vê que as pessoas efetivamente estão desejosas, porque há vernissages com muita gente e há as conversas com artistas também. Esse é um caso de conversa com artista, da exposição de Camila. Foi com você essa conversa, Camila?

**Camila Soato:** Na verdade, a gente não tem uma conversa, a gente armou um *show* dentro da galeria. E aí misturou música e a vernissage, tudo dentro do próprio espaço.

**Marília Panitz:** Eu estava viajando, não estava aqui, então é bom que ela já diz. Então há essa abertura para se con-



versar, para se fazerem coisas, para se pensar em torno da exposição que está no momento. E aqui eu coloquei porque recém abriu uma segunda sala, então agora a galeria tem dois espaços, sempre são dois artistas. Na verdade, nessa, numa das galerias, está o Pedro Ivo Verçosa, recém-vindo aqui para São Paulo, assim como Camila, que tem um pé lá e um pé cá. E uma coletiva com Cesar Noyola, Coletivo TresPe, Luiz Olivieri, Nina Orthof e Oziel Primo.

O outro espaço é o Elefante, que é fundado por dois “estrangeiros”, um artista e uma produtora cultural, casados com diplomatas que vão para Brasília e aí criam esse centro.

Se juntam a eles o Manuel Neves, curador uruguaio, e os outros são artistas de Brasília, Allan de Lana, Gabriela e Antônio Obá. E eles criam uma coisa que até então não havia em Brasília: os programas de residência (agora existe um outro espaço fora de Brasília, que é em Olhos d’Água. Já é Goiás, o NACO). A primeira residência foi feita pelo Thiago Martins de Melo, quando ele estava preparando os objetos dele para a Bienal. E a partir daí sempre houve residências, e depois há a exposição, resultado desse trabalho. Isso foi muito importante também porque é um outro espaço de discussão. O artista fica trabalhando e recebe as pessoas durante o seu trabalho. Um sistema de residência. Nesse outro, que se chama NACO – Núcleo de Arte do Centro-Oeste, próximo a Brasília – em uma cidade que tem muita gente de vários lugares que foi para lá –, recebe grupos para residência. Foi criado por um dos fundadores da Fundação Athos Bulcão, que hoje em dia não está mais, que é o Eduardo Cabral. Aqui residências, aqui são o Carlos Augusto Pileggi e a Sandra Lapage, que são artistas que ficam em São Paulo e no exterior. Essa é uma artista uruguaia maravilhosa que esteve fazendo residência lá também. O Bruno Kurru sempre tem esse espaço também de discussão. [Polyana Dellabarba] e exposições curadas por novos curadores, como Matias Monteiro, com um exercício de novas curatorias. O que ocorre muito na Alfinete também, inclusive curadoria de artistas, como um exercício de formação. Aqui alguns dos resultados, mais um residente foi o Paul Setúbal, que é do Grupo Empreza, mas tem um tra-

balho individual também. Em maio desse ano, final de abril, início de maio – acho importante falar disso, para vocês verem que esse tipo de iniciativa está de tal forma se tornando presente na cidade como uma alternativa que esse Centro Excêntrico se colocou –, o Museu Nacional produziu uma mostra chamada *Onde Anda A Onda?*, com curadoria de seu diretor, Wagner Barja, e juntou uma exposição coletiva de galerias, mas basicamente de galerias com esse viés não estritamente comercial. E fez disso um evento grande, onde se discutiu colecionismo, mercado de arte, foram trazidas pessoas de fora para fazer isso, e no final houve um leilão de obras que estavam expostas, mediadas pelas próprias galerias independentes que estavam ocupando o espaço. Bom, estava falando para vocês, ontem a gente conversou sobre o Arte Pará, conversou sobre os salões que não existem mais, sobre a diferença do Arte Pará hoje em dia em relação ao salão tradicional. Brasília também teve primeiro um salão, ainda nos anos 60. Tanto que tem aquele salão antológico onde foi exibido o porco empalhado de Nelson Leirner. Foi em 67. Depois ele se transforma, nos anos 90, no Prêmio Brasília de Artes Visuais, trazendo acervo para o MAB. Depois há um recesso. Nesse período houve algumas das experiências perto de Brasília com salões bem interessantes é Goiânia: o Salão Flamboyant, que leva gente do Brasil todo para lá; e uma única edição financiada pela Funarte do Salão do Centro-Oeste, coordenado pelo Carlos Sena Passos, que cria um centro dentro da universidade. Para mim, dos espaços culturais de universidades do Brasil que eu conheço é o melhor: é o Centro Cultural UFG. Grande centro, que tem sediado exposições importantes. E Brasília tem, a partir de 2012, outro prêmio, Situações Brasília, que é um prêmio nacional. Até o momento, houve duas edições, a de 2012 e a de 2014. É muito interessante, inclusive, ver o que aconteceu com ele. No primeiro ano, houve só um grupo de Brasília selecionado. No segundo, a gente teve uma quantidade muito maior de artistas de Brasília. Eu acho que isso é significativo dessa mudança, porque não mudou o modelo do prêmio. O prêmio sempre tem convidados também, e vai alimentando a coleção do Museu Nacional. O outro prêmio,

novinho em folha, é o Transborda Brasília, esse criado pela Bruna Neiva, que é uma artista e produtora cultural, e pela Virginia Manfrinato, com uma ideia criada ainda junto com a Flávia Gimenes, do Elefante.

Esse é destinado para artistas de Brasília e do entorno. E aí, sim, o grupo que faz a seleção vem de fora. De Brasília éramos eu e Ralph Gehre. Mas daqui de São Paulo, Agnaldo Farias, o Fernando Cocchiarale do Rio, e Cristiana Tejo de Recife, que é uma curadora muito próxima de Brasília. O resultado foi superinteressante. As três artistas que foram premiadas recebem um acompanhamento no estilo das Bolsas de Arte. A Bolsa mais antiga que eu conheço ainda em ação é a de Curitiba. Mas tem a Bolsa Pampulha, tinha aquela Bolsa do Nordeste, que era o BNB que fazia e que hoje já não existe. Mas eu acho que é um bom sistema, Brasília teve uma única vez, em 98, uma Bolsa, e foi importante. Artistas como Élide Tesler, Marcelo Solá, Chico Amaral foram contemplados e desenvolveram trabalhos a partir disso. Uma coisa que já é um dado relativo a essa, vamos dizer, a essa mudança muito recente do panorama de Brasília é a última premiação do Prêmio Marcantonio Vilaça, do SESI CNI que, entre os cinco artistas premiados um foi do eixo Rio-São Paulo: o Nicolás Robbio. Os outros foram Virginia Medeiros, da Bahia, Berna Reale, de Belém, o Grupo Empreza, de Goiânia, e Gê Orthof, de Brasília. Essas coisas têm algum significado, são algumas mudanças que vão se apresentando. E entre os curadores- pela primeira vez o CNI e o SESI premiam também projetos de curadoria- foram contemplados Rafael Fonseca, do Rio, um jovem curador supertalentoso, e Divino Sobral, de Goiânia também. Para vocês verem a importância que isso tem para Brasília, por exemplo, olha o que aconteceu: há uma ideia dos meios de comunicação de que um prêmio desses põe Brasília no mapa. Eu não diria isso, eu não concordo com isso, mas eu acho que é importante ver como a própria cidade vê uma coisa como essa.

Bem, agora queria falar de duas coisas só para finalizar. Uma é a ideia do colecionismo em Brasília. Brasília sempre teve colecionadores importantes, mas colecionadores de

arte moderna. Quem realmente faz uma mudança com isso é este colecionador, Sérgio Carvalho. Sérgio é um cara que vem da área da música, depois se interessa por artes visuais e aí mergulha nisso, mas continua ligado à música também. Ele toca, mas foi produtor musical nos anos 80 por aí, produziu muita gente conhecida e depois uma coleção de risco. Sérgio tem desde obras de artistas já consagrados, sempre com propostas bastante ousadas, artistas superjovens, nos quais ele está apostando para o futuro, e isso não é frequente. Ano passado houve uma exposição no Paço das Artes da USP de parte da coleção dele, chamada *Duplo Olhar*. Não sei se alguém de vocês teve a oportunidade de ver. Foi curada pela Denise Mattar, que é uma amiga pessoal dele e que tem o conhecimento da coleção desde seu início. E agora nós começamos esse projeto Vértice. Somos três curadoras: Marisa Mokarzel, que esteve ontem aqui, eu e Polyanna Morgana, que é artista e curadora sediada em Curitiba, nascida em Brasília. Denise fez uma compilação daquilo de mais significativo que tinha dentro da coleção dele. Nós resolvemos fazer uma coisa um pouco diferente. A gente resolveu apostar exatamente naquilo que era de risco na coleção dele. Então a mostra colocou, lado a lado Nelson Leirner e Marcela Tiboni, que é uma jovem artista daqui; João Castilho, que é de uma geração posterior à minha, mas que já tem uma circulação ao lado do jovem Rodrigo Torres. Rubens Mano e Martinho Patrício, quer dizer, a gente vai criando diálogos possíveis. Então, nessa exposição fizemos um mergulho na coleção dele e, a partir daí uma estrutura que tenta mostrar a coleção dele como resultante das apostas do Sérgio. Então eram três andares em Brasília. No Rio vai ser um pouco diferente, vai abrir agora dia 15 de outubro com *Relatos* onde há essa relação mais direta com a realidade, de comentário, tanto da realidade política quanto, por outro lado, da própria realidade do artista enquanto produtor; *Construções* que aponta para essa produção ligada há certas características construtivas como na produção como da Yana Tamayo ou do James Kudo.

Em *Assombros*, onde está a Camila, onde está o Flávio Cerqueira, Hildebrando de Castro (que está até com uma

exposição aqui) ou Berna Reale há essa ideia de uma produção voltada para certa característica intermediária entre sonho e vigília, entre o abjeto e o belo. Sempre esse lugar onde você tem um total distanciamento da zona de conforto. Ainda só voltando aqui para o Sérgio, o Sérgio, de uma certa forma, tem feito escola em Brasília. Então, por exemplo, ano passado me foi pedido um curso para novos colecionadores. Tem alguma coisa mudando. Alguns, inclusive, dos que foram frequentar o curso eram colecionadores de arte moderna e queriam se aproximar da arte contemporânea. Assim: “eu não posso comprar algo que eu não compreendo”. Então, há dinheiro em Brasília para se fazerem coleções de arte? Sem dúvida há. As pessoas estão comprando? Compram. Vêm para São Paulo e compram. Vão para fora do Brasil mais do que qualquer outra coisa. Vão para circuito internacional de feiras e compram lá. Compram até obras de artistas brasileiros lá. Então, por que não comprar em Brasília? Nada contra que comprem em São Paulo. Não, ótimo. Mas por que não comprar lá também? Houve essa demanda de 30 pessoas no curso, não é pouca coisa. Acho que alguma coisa começa a mudar. Existem alguns outros colecionadores de arte contemporânea, mas com uma coleção menos coesa.

E a outra questão que tem sido importante, e aí eu vou usar como exemplo um projeto do qual eu fui convidada a participar, mas é um projeto que vem da Bahia, que é essa ideia de se botarem em contato produções contemporâneas de cidades que estão fora do centro basicamente. Nesse caso foi um projeto voltado basicamente ao Nordeste, porque vem da Bahia, Nordeste, Norte e Centro-Oeste. Ontem a Marisa Mokarzel tocou nisso, não é? É o projeto Triangulações. Surge na Bahia a partir de um projeto que eles já tinham há algum tempo, que acontecia sempre em abril, no Corredor da Vitória, onde existem vários espaços e museus. Chamava-se *Circuito das Artes*. Mas a questão que se pôs para o *Circuito das Artes* era justamente por que a arte moderna baiana teve toda a pujança que teve, e a arte contemporânea não tem. E aí eles começaram a querer conversar com outros espaços, e a gente foi procurado logo no início.

A primeira versão do projeto Triangulações contemplava três capitais, e são sempre três capitais, sendo Salvador uma delas. Então o primeiro ano foi Salvador, claro, Recife e Brasília. E aí a ideia foi se fazer uma exposição enorme – uma exposição complicadíssima de montar, porque são 45 artistas – mas se criar aí um diálogo que não se transformasse em representações regionais, e sim que tivesse dois triângulos, um sobre o outro, um geográfico e outro conceitual, onde se pudesse ver o que permeia essas produções e como é que elas podem conversar entre elas. Primeiro ano aqui, eu usei a montagem em Brasília, que foi lá no Museu Nacional. Segundo ano, foi Salvador, Belém e Maceió. E o terceiro ano agora: Goiânia, Salvador novamente e Fortaleza. Achei importante trazer isso para vocês, embora eu esteja falando, basicamente, do Centro-Oeste, porque Triangulações foi um projeto que, durante três anos, teve esse modelo. Agora se encerra, e começa um modelo de formação em Salvador. Ele tem uma coisa bem completa, porque em Salvador, diferente de outras capitais, não existe efetivamente um mercado de arte. Existe a galeria Paulo Darzé, claro que é uma galeria importante; Luiz Fernando Landeiro, que está entrando há pouco tempo, mas existe uma outra agora, já visitei a galeria e não estou me lembrando o nome, mas de maneira geral não há muito mercado. Quer dizer, não há quase mercado nenhum. Vamos falar a verdade! E aí esse tipo de situação faz com que os próprios artistas conheçam as outras cenas. Por exemplo, ontem estava falando da ida do Miguel Chikaoka para Belém e a diferença com Fotoativa. Houve nessa ida a Belém um contato de um fotógrafo de Salvador, Paulo Coqueiro, que é um ótimo artista fotógrafo, com o Chikaoka, e eles estão fazendo um projeto em comum agora, Salvador versus Belém. São algumas estruturas que vão se formando a partir desses eventos que dependem de, vamos dizer, ação do governo, isto é, Fundo de Artes de Salvador. Os dois projetos de prêmios em Brasília são do Fundo de Arte de Brasília. A Funarte tem feito um trabalho importante nesse sentido, por exemplo, que começa a fazer o Brasil olhar mais para outros centros excêntricos. O pioneiro é o Antartica Folha Com as Artes, é um primeiro mapeamento; e depois o Rumos Itaú

Cultural Artes Visuais. Mas o Rumos não tem mais esse modelo. Um modelo como o Edital Redes da Funarte ou esses em que os fundos de apoio das regiões ofereçam a possibilidade de circulação (normalmente os fundos de apoio só querem atuar se for atuar na própria região). Essa saída para fora pode fazer toda a diferença, e eu acho que, para Brasília, fez com que a cidade se olhasse um pouco mais e se olhasse para além desse mito fundador do avião pousado sobre o nada. Acho que a gente voltou um pouco para a terra vermelha, não é não, Camila? Não é não, Luiza? Luiza inclusive usa a própria para o seu trabalho como matéria. Você tem que estar olhando para falar para o mundo mesmo. Tem que ter perspectiva, tem que ter um ponto de enraizamento, e para Brasília isso foi um problema e está deixando de ser. Espero que sim! Era isso que eu tinha para falar para vocês. Obrigada. Agora, se alguém tiver alguma pergunta, é sempre aquele momento, não é?

**Juvenal Pereira:** Marília, eu me surpreendi quando você estava falando do mercado de Brasília. Lá é a maior renda *per capita* do Brasil, é Brasília. E não tem um mercado? Não se compra em Brasília e se vende em Brasília? A maior renda *per capita* do país é Brasília.

**Marília Panitz:** Eu acho que isso aí, Juvenal, como você, que já anos atrás morou lá, sabe que isso é um pouco fantasia, entende? Porque efetivamente essa concentração de renda em Brasília é muito ligada ao próprio aparelho de Estado e o aparelho de Estado é de uma população flutuante, entende? Essa, vamos dizer, isso que eu falo que é o bom envelhecimento da cidade, é a criação de uma certa estabilidade na cidade. Estou dizendo populacional, tá? Um pouco maior na cidade, e, por outro lado, que essas pessoas que vieram para Brasília e que são de fora, deputados, juizes, diplomatas, etc., que teriam dinheiro para comprar, ficam pouco tempo na cidade, e os empresários que vieram para Brasília eram pessoas simples que fizeram fortuna lá, a gente sabe disso, isso é história. E são os filhos e os netos deles que estão começando a se interessar por essa coisa.

**Pessoa não identificada 1:** A feira de arte que fizeram em Brasília no ano passado foi um fracasso.

**Marília Panitz:** Foi um fracasso de vendas, mas é engraçado porque...

**Pessoa não identificada 1:** Eu acho que não teria essa educação da pessoa conviver com arte, então não é uma feira que vai fazer isso.

**Marília Panitz:** É engraçado, não é? Por isso que eu falo desse vaticínio do Mario Pedrosa. É a cidade nova síntese das artes, era a cidade-museu, é arte para todo lado. Não é não. O que ocorre, me parece, é que se cristalizou de certa forma um certo modelo de modernismo. Então, tudo que se comprou até muito pouco tempo era ligado ao modernismo. Tem coleções magníficas de arte moderna.

**Pessoa não identificada 1:** Que é o garantido também, não é?

**Marília Panitz:** Que é o garantido, claro. As pessoas estão fazendo...

**Pessoa não identificada 1:** É um investimento garantido.

**Marília Panitz:** Sim, exatamente.

**Pessoa não identificada 1:** Melhor ter o contato com aquele trabalho, e com isso ela vai... o que me falaram da feira é que é assim: as pessoas não sabiam nem do que se tratava, não tinham a menor ideia. Sobre ir à feira, entendeu?

**Marília Panitz:** É engraçado porque, por exemplo, eu fiz uma das falas, inclusive com o Sérgio, sobre colecionismo na feira. E logo antes de mim falou o João Castilho, tinha muita gente escutando. Eu acho que há sim um interesse em aprender, não é? Eu não sei o que vocês pensam, que têm uma vivência como artistas em Brasília, mas há um

interesse. Eu acho que tem alguma coisa que está pronta, e a gente tem a tarefa de tentar fazer isso.

**Pessoa não identificada 1:** Eu acho que, de uma certa maneira, a feira pode até ser, porque as feiras são um lugar em que está tudo misturado. Então, de alguma maneira, é bom você ver, porque você vê uma mistura.

**Marília Panitz:** É porque não houve vendas, não é? Se você conversar com a própria organizadora da feira, que queria fazer uma nova edição e nos pediu uma ajuda para trazer – novamente estamos aí – galerias independentes. Duas do Centro-Oeste, duas do Nordeste e duas do Norte. Engraçado, não é? Mas eu acho que há um interesse. E ela ficou surpresa porque houve uma visitação enorme e uma venda quase nula. Bom, essa última SP-Arte também teve uma visitação imensa e venda quase nula. Há outros dados aí. Mas eu acho que em Brasília tem isso.

**Pessoa não identificada 1:** Mas esse ano vai ter feira lá?

**Marília Panitz:** Acho que não. Bom, acho que não. Esse ano acho que não vai ter. E, por exemplo, com esse grupo de alunos aí do curso para novos colecionadores, que queriam se aproximar mais da arte contemporânea, eu descobri que a maior parte deles vai a Miami Basel, vai a ARCO, vai a Basel, quer dizer, vão para fora comprar. Não compram aqui por quê? “Ah, então, me diz qual é um artista que você indicaria...”. Aí comecei a ver a característica de cada um e apresentar certos artistas brasileiros, não só de Brasília, porque acho que não é o caso. Certos artistas brasileiros que eu acho que efetivamente seriam de interesse deles. Não conhecem, não conhecem. Conhecem, assim, o “cara” está comprando Vik Muniz. Tem tanto artista legal e mais barato, dá para comprar mais. Claro que eu acho maravilhoso que se compre o Vik Muniz. Vamos lá, compre! Mas conheça os outros também, não é? Eu acho que isso lá precisa, quer dizer...

**Pessoa não identificada 1:** Lá e aqui, em todos os lugares.

**Marília Panitz:** Não, eu acho que aqui também, mas não há comparação, gente! Não há comparação, não há termos de comparação. O que circula aqui... desculpe, eu estou falando mais do que as perguntas.

**Pessoa não identificada 2:** Eu gostaria de fazer um comentário. Será que não seria a dificuldade de vendas?

**Marília Panitz:** Mas por parte de quem? Dos *marchands*?

**Pessoa não identificada 2:** Sim.

**Pessoa não identificada 1:** As pessoas precisam aprender a comprar também. Se não sabe comprar, não vai comprar.

**Marília Panitz:** Por exemplo, esse colecionador, o Sérgio Carvalho tem me ensinado muito. Um colecionador que é um colecionador mesmo, é claro, vai atrás de coisas que ele acha que realmente têm chance, mas ele não vai poder sempre comprar lá em cima. Quem já está lá, não é? Então, ele faz as apostas, e essas apostas futuras dependem de uma certa visão e também de uma certa orientação. Eu, às vezes, sinto, por exemplo – é claro que eu não estou falando do universo São Paulo –, que tem tantas galerias. Mas em Brasília não são tantas galerias, e eu acho que os próprios *marchands* precisam também se educar para vender, porque essa coisa do saber oferecer para fulano aquilo que fulano pode querer a gente estava conversando sobre isso há pouco, não é Fernando? Eu acho que isso faz falta.

**Pessoa não identificada 3:** Boa noite.

**Marília Panitz:** Boa noite.

**Pessoa não identificada 3:** Eu vejo que existe uma dificuldade grande para muitos jovens artistas que levam muito tempo até encontrar o seu consumidor final. E eu vejo e eu percebo o quanto ainda existe de uma deficiência de espaços que possam mostrar essa produção dos jovens artistas,

e eu entendo também o quanto é importante as instituições hoje terem programas para formar novos curadores, programas que possam formar novos colecionadores também. E não só esperar esse colecionador rico, esse colecionador de classe média alta, esse colecionador clássico que nós temos. A minha pergunta: será que não está na hora da gente repensar esse modelo de circuito cultural e de circuito do mercado de arte, ampliando cada vez mais novos colecionadores? Por exemplo, eu, que ganho pouco e que quero sim ter o trabalho de um artista contemporâneo. Então, eu vejo que a gente sempre trabalha com o grande mercado. Como uma vez me disse o Paulo Sérgio Duarte, na história da arte a gente divide os artistas na primeira divisão e na segunda divisão. Então, será que não está na hora da gente repensar essas divisões e essas hierarquias que existem, dando oportunidades para que essas outras narrativas encontrem o seu leitor?

**Marília Panitz:** Eu concordo inteiramente com você e acho que especialmente para quem está nesses centros excêntricos isso é vital, ou então a gente não tem circuito de arte, ou vai ter sempre um circuito que é receber exposições itinerantes de outros lugares. Então o que acontece? Isso, por exemplo, Triangulações é um desses exemplos. É um trabalho que resolve as coisas desses centros de fora para dentro, é claro que há algumas iniciativas. Eu acho que o MAR, por exemplo, no Rio, tem feito muito isso, de levar artistas de outros lugares e exposições com propostas de outros lugares para dentro do museu, mas de maneira geral não é isso que acontece. É muito difícil uma exposição, que é a proposta em Belém, ou mesmo em Recife, ou em Brasília, ou em Porto Alegre, chegar efetivamente ao circuito do Rio-São Paulo. Então, eu penso que aí a gente tem duas coisas: para Brasília, essa coisa, essa organização da qual eu usei os exemplos, Alfinete e Elefante, é exatamente isso. São lugares dos jovens artistas, não só necessariamente, porque há muitos artistas que não são. Da primeira vez que eu participei do Rumos – Artes Visuais, eu trabalhava diretamente com Moacir dos Anjos, isso era 2001. E aí tinha

aquela coisa: Rumos – Artes Visuais é para jovens artistas. A gente sempre levantava a mão e perguntava “Bom, jovens artistas para São Paulo é um tipo de jovem artista”, porque é impressionante, tem muito mais gente produzindo. Para o Nordeste, o Centro-Oeste, o Norte, a gente não pode fazer isso, senão você vai alijar uma série de pessoas que ainda não tiveram essa oportunidade, e que não são tão jovens assim, de entrarem no circuito, porque o Rumos possibilitava isso. Então, eu penso que são realmente medidas diferentes. Mas, por exemplo, essas iniciativas como dessas galerias têm possibilitado a circulação, inclusive com a venda de Múltiplos. Agora, levei para o Dalton, um artista de fora de Brasília, que vai ter o primeiro Múltiplo já de artistas de fora de Brasília, e a ideia dele é trazer Múltiplos de artistas de todo o Brasil para serem comercializados, mas quem compra realmente os Múltiplos são pessoas com a paixão da coleção... teve um colecionador, um jovem colecionador daqui de São Paulo que foi lá e comprou todo o grupo dos primeiros Múltiplos. São seis, uma tiragem. São seis de cada, se eu não me engano. Eu não tenho muita certeza disso. Mas seis de cada, ele comprou uma inteira, porque ele pôde comprar.

**Pessoa não identificada 1:** Eu acho que essa ideia dos Múltiplos é muito boa porque ela possibilita as pessoas a começarem a colecionar. Vai e compra mais barato, então possibilita. Para o artista é bom, porque você pode aumentar sua tiragem para que você venda, e eu acho que é uma coisa que vai multiplicar também.

**Marília Panitz:** A tendência, o que está havendo, não é que vai haver uma retirada total das instituições, não acham? Especialmente aqui para vocês, em São Paulo, onde são muitas as instituições, mas a gente está em uma fase de recolhimento delas também aqui. Então, a gente tem realmente que criar novos dispositivos, não é?

**Pessoa não identificada 4:** Marília, boa noite. Acho que, entrando nessa parte, eu queria que você desse uma pincelada, por favor, a respeito do MAB, que me parece que você

mostrou estar em estado de abandono, e se você pudesse falar um pouco sobre o porquê que está dessa forma e como ele pode mudar isso.

**Marília Panitz:** OK, eu só queria fazer um parêntese aí. O prédio está nessa situação de abandono, mas a coleção está super bem cuidada, isso é importante dizer. Esse cuidado se teve, e isso se dá graças a um grupo de pessoas que há muito tempo trabalha com essa coleção e continua trabalhando, e com o acolhimento do outro museu. Mas o que aconteceu é que o MAB era um restaurante, assim como o Museu da Pampulha era a Casa do Baile. E aí foi adaptado para ser um museu. Em 97, 98, por aí, a defesa civil esteve lá e disse: “pode fechar, isso aqui não pode mais, não tem jeito, não sei o quê”. OK! Se conseguiu um projeto, um projeto lindíssimo de uma arquiteta, jovem arquiteta naquela época (hoje ela mora no Rio Grande do Sul), ela é professora na UFRGS. Andrea da Costa Braga fez um projeto para o MAB de uma reforma e se conseguiu, chegou a se levantar o dinheiro para isso. E aí o dinheiro foi para outro setor, porque é assim, o dinheiro da cultura sempre, não é? E aí ele ficou fechado mesmo. Há dois anos, não sei se vocês se lembram disso, se começou a fazer uma série de reuniões no Museu Nacional, para a retomada do MAB, e se chegou a ter um novo projeto, já atualizado e pensado coletivamente, mas houve resistência de uma parte do meio cultural. Foram muitos problemas, teve que haver uma interferência do Ministério.

**Pessoa não identificada 5:** Marília, eu tenho uma pergunta em relação às dinâmicas entre as artes visuais e as artes plásticas e outras áreas artísticas. Eu não conheço o Brasil e infelizmente não tive a oportunidade de ir a Brasília, mas tenho consciência de que arquitetura e urbanismo são duas áreas extremamente fortes e importantes que impulsionam não só o povo brasileiro, mas o povo internacional. Fala-nos um pouco sobre as oportunidades que existem de colaborações ou se de fato essa consciência existe. Trabalho com arquitetos, trabalho com urbanistas, e não só outras áreas formativas, etc.

**Marília Panitz:** Há uma coisa, vamos dizer, essa efervescência cultural em Brasília, no momento, com esses espaços, que são vários. Eu só falei de dois, e que não tem se restringido somente a Brasília, acho que uns dois, três anos para cá, não é, pessoal? A área de artes visuais, não me restringia somente a ela. O brasiliense começou a tomar conta da cidade. Então, uma coisa que nunca se imaginaria é que as pessoas pegassem suas cangas e suas cadeirinhas e fossem para o eixo monumental tomar sol. Agora vão. Vão fazer piquenique no meio do eixo... o eixo rodoviário, não é? Tem uma série de feiras, tem uma série de coisas acontecendo. Dentro disso há um trabalho que é feito basicamente pelo pessoal oriundo da área de arquitetura e urbanismo, que se chama *Experimente Brasília*, e são várias frentes. Então, se começou a produzir algumas coisas, o pessoal de *design* começou a produzir objetos para venda mesmo, depois se começou a produzir camisetas que levavam coisas de Brasília, começaram a aparecer várias lojas vendendo isso, e hoje em dia se têm já amadurecido vários circuitos (passeios, trajetos orientados) em que se discute arquitetura, urbanismo, a questão do espaço natural, porque se conquista também esse espaço meio negado. Então, se avança sobre, vamos dizer, esse espaço em volta que já foi tombado, porque hoje em dia a quantidade de condomínios fora do que se convencionou chamar plano piloto de residências fora do que era planejado é enorme. O plano piloto tem à sua volta uma quantidade enorme de condomínios. Tornou-se muito caro morar no centro. Quem já tem apartamento próprio há muito tempo, tudo bem, quem veio antes consegue. Para os novos é muito difícil. Então, eu acho que essas experiências ligadas a essas vivências do que foi o traçado de Brasília e suas modificações, o guarda-chuva disso chama-se “Experimente Brasília”. Se você tiver interesse de conhecer um pouco mais, há uma página do Facebook que te leva para o site deles. Organizam-se passeios para discutir arquitetura, aquela que marcou a cidade como patrimônio e arquitetura nova que acontece agora, não é? Aquela relação da arquitetura modernista que a gente gosta para “caramba” com certa arquitetura pós-moderna que destoa. Não é toda, é

claro, porque tem exemplos maravilhosos de integração da arquitetura pós-moderna com coisas antigas. Mas é difícil, é difícil. E esse pessoal está trazendo isso. Então, tem inclusive, por exemplo, organização de passeios de bicicleta, venha com sua bicicleta e vamos fazer certo circuito. Aí, de repente, eles começam a trabalhar, qual é a palheta de Brasília no inverno, qual é a palheta de Brasília na primavera, qual é a palheta de Brasília no verão. Ou onde é que você pode usufruir disso? Tem sido bem legal. A criação, inclusive, por exemplo, de objetos, estampas para mim são todos, sem dúvida nenhuma, tributários de Athos Bulcão. Athos Bulcão inaugura isso na cidade, certo? Mas veja, veja que é superbonito esse trabalho deles. Agora eles têm barcos, eles têm ônibus, eles estão se virando. Está sendo legal. Gente, agora que eu vi, Hermano, não é? Está presente o artista Hermano Luz! Contribuam, meninos. Hermano está fazendo uma residência na FAAP, é um artista, um superjovem artista de Brasília, ótimo também, está no *Transborda*.

**Hermano Luz Rodrigues:** Todo mundo aqui é... Eu trouxe todo o grupo da residência aqui.

**Marília Panitz:** Ah, é? Ah, vocês todos estão em residência da FAAP? Ah, que ótimo! Legal. Gente, todos esses lugares novos, e outros também têm sites e têm páginas do Facebook. Visitem, vejam, porque eu acho que vocês terão uma boa visão do que acontece na área... Claro, eu quis me ater a essa questão.

**Pessoa não identificada 1:** Como se chama a residência de Olhos D'Água?

**Marília Panitz:** NACO, Núcleo de Arte Contemporânea de Olhos D'Água. É uma casa. Recentemente teve uma residência de cinco artistas com a orientação do Elder Rocha e da Renata Azambuja, que é a curadora que tem trabalhado sempre lá.



**VETORES: artes visuais em debate**

Registro do ciclo de debates realizado de  
16 a 21 de setembro de 2015 no CCB São Paulo

PATROCÍNIO

**Banco do Brasil**

REALIZAÇÃO

**Centro Cultural Banco do Brasil**

CURADORIA

**Fernando Lindote**

PALESTRANTES

**Gaudêncio Fidelis**

**Marília Panitz**

**Marisa Mokarzel**

**Paulo Herkenhoff**

**Raul Antelo**

**Rejane Cintrão**

FILMAGEM

**Raphael Lupo**

TRANSCRIÇÃO DAS PALESTRAS

**Tudo Anotado**

REVISÃO E EDIÇÃO

**Giovanni Secco**

**Letícia Tambosi**

DESIGN GRÁFICO

**Verbo Arte Design**

IDEALIZAÇÃO

**Denise Bendiner**

**Fernando Lindote**

PRODUÇÃO

**Denise Bendiner**

COORDENAÇÃO

**Parâmetro Cultural e Nome Próprio**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR NOELI VIAPIANA CRB 14/1013

V585

Lindote, Fernando

Vetores: artes visuais em debate / Fernando Lindote -

São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2015.

96 p.; 21 cm

ISBN: 978-85-5915-000-1

Curadoria: Fernando Lindote.

Co-autoria: Raul Antelo, Rejane Cintrão, Paulo Herkenhoff,

Gaudêncio Fidelis, Marisa Mokarzel, Marília Panitz.

1. Arte. 2. Políticas culturais. I Entrevistas. II Título.

CDD: 353.7



DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. VENDA PROIBIDA.



Realização

Ministério da  
**Cultura**

