



Tales Elísio Ribeiro Sabará

TRÊS ATOS: GABINETES DE CURIOSIDADES, CURADORIA E MUSEUS

Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais orientada pela Doutora Dalila Rodrigues e co-orientada pelo Doutor Delfim Sardo, apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Colégio das Artes

TRÊS ATOS: GABINETES DE CURIOSIDADES, CURADORIA E MUSEUS

Ficha Técnica:

| | |
|------------------------|--|
| Tipo de trabalho | Dissertação de Mestrado |
| Título | TRÊS ATOS – GABINETES DE CURIOSIDADES, CURADORIA E MUSEUS |
| Autor/a | Tales Elísio Ribeiro Sabará |
| Orientador/a | Dalila Rodrigues |
| Coorientador/a | Delfim Sardo |
| Identificação do Curso | 2º Ciclo em Estudos Curatoriais |
| Área científica | Curadoria |
| Especialidade/Ramo | Arte Contemporânea |
| Data | 2018 |



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Agradecimentos

Agradeço ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra a possibilidade de realizar esta dissertação, os projetos que lhe estão associados, assim como o muito que aprendi, especialmente com os seus professores do Mestrado em Estudos Curatoriais.

Ao Prof. Doutor António Olaio agradeço todas as facilidades concedidas, designadamente a sua abertura e o seu apoio incondicional aos projetos por mim apresentados. Agradeço aos meus orientadores, Prof.^a Doutora Dalila Rodrigues e Prof. Doutor Delfim Sardo, não apenas as sugestões, indicações e correções, mas também as palavras de incentivo e de amizade. Agradeço a todos os professores do Mestrado em Estudos Curatoriais, especialmente ao Prof. Doutor Nuno Grande.

Agradeço à Dr. Isabel Teixeira Gomes a sua disponibilidade, o seu interesse e ajuda constantes.

Agradeço à Prof. Doutora Rita Portugal o acesso ao Museu da Ciência e agradeço ao Prof. Doutor Pedro Casaleiro a sua disponibilidade para me acolher.

Por diferentes razões, mas sobretudo pela amizade, dedico a mais notável prateleira do meu gabinete de curiosidades a: Ângela, Flávio e João Sabará, Adilson, Fátima e Priscila Parreira, Lídia Andrioni, aos membros da ACLAC, Angelina Mbulo, Antoine de Galbert, Arthur Toqué, Bruna Mibielli, Bruna Plácido, Charles Sousa, Christine Fortanier, Clara Luz, Eduardo Rosa e Flávia Siqueira, Elizabeth Gontijo, Fábio Manzoni, Gil Vicente, Halisson Silva, Isaura Pena, José Felix Junqueira, a equipa da La Maison Rouge, Laura Loureiro, Lorraine Châteaux, Lúcia Pimentel, Luciomar S. de Jesus, Lucrecia Colominas, Mário Zavagli, Mauro Barros, N'gombo Armando, Nelson Ricardo Martins, Noël Le Roux, Sérgio Fagundes, Soheil Zehsaz e Vahid Rasouli.

La curiosité mène à tout: parfois à écouter aux portes, parfois à découvrir l'Amérique¹.

¹ Pensamento de Eça de Queirós, citado na obra de Emmanuel Pierrat, *Les nouveaux cabinets de curiosités*. [S.l.]: Les Beaux Jours, 2011.

Resumo

A presente dissertação consiste numa análise crítica e num conjunto de reflexões sobre “Gabinetes de Curiosidades, Curadoria e Museus”.

O tema gabinetes de curiosidades é discutido através de uma abordagem ao sentido de coleção (a coleção de objetos) e através de uma aproximação crítica a algumas noções e a algumas práticas essenciais que direta e indiretamente lhe estão associadas, designadamente a memória e os dispositivos para a classificação de peças. A contemporaneidade do tema remete para a produção de artistas cujo trabalho se relaciona com este âmbito, entre eles, Robert Williams e Mark Dion, Bispo do Rosário, Marcel Duchamp, Ben e Arman.

À noção de curadoria, a que correspondem atualmente práticas amplas e complexas, articula-se o interesse do artista/autor como curador. Discutem-se, também, paradigmas dos museus, a possibilidade de entender esses dispositivos como espaço de narrativas, e de problematizar o seu papel na arte contemporânea.

Complementarmente ao estudo desenvolvido, aborda-se a peça “Le Voyage Continue”, da minha autoria, que remete para o gabinete de curiosidades, ao ter como referência a história de pessoas da cidade de Congonhas-MG, no Brasil, e objetos recolhidos maioritariamente em Coimbra.

Palavras chave: Gabinetes de curiosidades, memória, arte contemporânea, curadoria, museus

Abstract

The present dissertation consists of a critical analysis and reflection on "Cabinet of Curiosities, Curatorship and Museums". The theme Cabinets of Curiosities is discussed through an approach to the sense of collection (the collection of objects) and through a critical approach to some essential notions and practices that are directly and indirectly associated with it, namely recollection and devices for classification of parts. The contemporaneity of the theme refers to the production of artists whose work is related, among them: Robert Williams and Mark Dion, Bishop of the Rosary, Marcel Duchamp, Ben and Arman. The interest of the artist / author as curator is articulated to the notion of curatorship, to which broad and complex practices correspond today. It also discusses the paradigms of museums, the possibility of understanding these devices as a space for narratives, and of problematizing their role in contemporary art. Complementarily to the study developed, it is discussed my own artwork called "Le Voyage Continue", which refers to the Cabinet of Curiosities, that is based on the history of people from Congonhas-MG in Brazil, and objects collected mostly in Coimbra.

Índice

| | |
|---|----|
| Introdução | 7 |
| Capítulo I. O gabinete de curiosidades | 10 |
| 1. Contribuições de Quiccheberg: divisão por classes | 12 |
| 2. Objetos, dispositivos e artistas | 15 |
| 2.1 “Vitrines”: organização e objetos sem funções | 15 |
| 2.2 Robert Williams e Mark Dion: o gabinete de curiosidades na arte contemporânea | 21 |
| 3. O ato de selecionar e os gabinetes como “cultura de soma” | 24 |
| 4. “La boîte-en-valise” | 26 |
| Capítulo II. A curadoria e o curador como autor | 29 |
| 1. O autor em perspectiva | 30 |
| 2. Os “fabricantes” de exposições | 32 |
| 3. Liberdade e curadoria | 33 |
| 4. Exposição e mediação | 35 |
| Capítulo III. O museu a ser transposto | 37 |
| 1. Coleção, espaço e dispositivos | 37 |
| 2. O museu como espaço metafórico | 40 |
| 3. A arte contemporânea, a sua preservação e os museus na atualidade | 42 |
| 3.1. Dois exemplos distintos: o Atelier Museu Júlio Pomar e o Museu de Serralves | 48 |
| Capítulo IV. O poder dos objetos | 50 |
| 1. Objeto e valor atribuído | 50 |
| 2. O objeto como posse | 51 |
| 3. O poder evocativo dos objetos, a coleção e o colecionador | 52 |
| 4. Objeto, exposição e espectador | 55 |
| 5. Bens culturais e patrimônio | 56 |
| Capítulo V. Ex-votos, sala dos milagres e gabinetes | 58 |
| 1. Particularidades e diferenças entre salas dos milagres e gabinetes | 59 |
| 2. Um gabinete e uma exposição no Laboratório de Curadoria | 65 |
| Conclusão | 76 |
| Bibliografia | 79 |
| Anexos | |

Introdução

Nesta dissertação abordam-se considerações históricas e críticas sobre os temas “Gabinete de Curiosidades, Curadoria e Museus”, tanto setorialmente, como nas suas múltiplas relações. São tidos em conta contributos teóricos relevantes de diversos autores, tais como: Collen J. Sheehy, Dalila Rodrigues, Gilmar de Carvalho, Jacques Le Goff, Sharon Macdonald, Stephanie Jane Bowry, Delfim Sardo, Nuno Grande, Rosalind Krauss, Roland Barthes, Beatrice von Bismark, Jens Hoffmann, Alan Roth e Sevova, Felix Vogel e Patrick Mauriés.

No primeiro capítulo, apresenta-se uma contextualização do tema “gabinetes de curiosidades”. Tendo como base a ideia essencial de que são suportes e dispositivos utilizados pelo homem como depositários de objetos para comemorar a memória, a pesquisa destaca algumas contribuições, designadamente de Quicchenberg, para o estudo da genealogia dos gabinetes de curiosidades.

Ainda neste capítulo, selecionam-se e analisam-se contributos dos seguintes artistas: Arthur Bispo do Rosário; a dupla Robert Williams e Mark Dion e, por último, Marcel Duchamp. A menção a Bispo do Rosário é necessária para caracterizar a atividade do artista que utiliza objetos advindos do descarte da sociedade moderna. Citam-se nesta seção, ainda, os artistas Robert Williams e Mark Dion, que utilizam a antiga prática dos gabinetes de curiosidades para a construção dos seus trabalhos. Optou-se por avaliar a influência de Duchamp enquanto artista curador, tendo como referência a obra matricial “Boîte-en-valise”.

O ato de selecionar, considerado no primeiro capítulo, promoveu a possibilidade de abordar, no capítulo seguinte, a prática curatorial e, sobretudo, a ideia do curador como autor, ou ainda do artista como curador. Buscou-se uma análise crítica da atividade da curadoria, colocando em perspectiva os fabricantes de exposições, a ideia de liberdade curatorial e a efemeridade das exposições.

A prática curatorial faz parte do percurso do mestrando desde 2011, quando inaugurou na sua cidade natal, Congonhas-MG, Brasil, o Atelier Kayab². Além do seu local de prática artística, o espaço nasceu também com o intuito de promover exposições e

² Desde a inauguração, o espaço já recebeu exposição de artistas em ascensão, bem como reconhecidos nacional e internacionalmente, tais como: Gil Vicente (artista Pernambucano e participante da 24^a e 26^a Bienal de São Paulo); Mário Zavagli (reconhecido pela crítica como o maior aquarelista do Brasil e participante da exposição que integrou o circuito cultural das Olimpíadas da Grécia em 2004) e Manoel Veiga (participante em 2002 da Residência Artística Freie Kunstschule Berlin Alemanha).

“workshops”. O trabalho como artista/curador abriu ao mestrando diversas possibilidades: o contato direto com outros artistas visuais; visitar ateliers; trocar informações sobre conceitos e técnicas; observar obras em processo de criação; captar a atmosfera de cada trabalho e séries de trabalhos. Estes passos foram fundamentais para o início de alguma prática ensaística e para o desenvolvimento de uma exposição. Assim, ainda que de forma intuitiva, a prática de artista visual como curador acompanhou a trajetória do mestrando na produção de eventos, na montagem de exposições e no desenvolvimento de pesquisas. Esta prática, por sua vez, despertou o interesse pelo estudo dos processos de criação artística e curatorial considerados na presente dissertação.

O artista contemporâneo tem como possibilidade, nesse mundo interdisciplinar, expressar o seu pensamento de diversas maneiras, seja através de objetos de arte, seja de textos ou da curadoria. Assim, compreende-se a curadoria como ferramenta, tanto para a criação de exposições, como também para a prática artística. Cabe ressaltar, no entanto, que pensar o artista como curador não é uma ação isolada, mas sim colaborativa, com outros curadores, artistas, produtores culturais e afins, cujas contribuições devem guiar o trabalho desde o início. Sobre este aspecto, o que impulsiona esta pesquisa é também uma inquietação relativa aos métodos tradicionais de exibição de obras de arte.

Neste contexto, o tema “gabinetes de curiosidades” impulsionou a elaboração do terceiro capítulo, que é dedicado a museus, coleções, dispositivos de exibição, preservação, conservação e mediação na atualidade. Seguidamente, propõe-se um olhar ao museu como espaço metafórico. No final deste capítulo, apresenta-se um estudo de caso de práticas contemporâneas de dois museus em Portugal, nomeadamente, do Atelier Museu Júlio Pomar e do Museu Serralves.

A relação entre homens e objetos é abordada no quarto capítulo. Buscou-se, através de apontamentos de diversos autores, refletir sobre o valor atribuído aos artefatos, sobre o poder evocativo dos objetos, assim como sobre os objetos enquanto “bens culturais” e o processo da sua patrimonialização.

No quinto capítulo estabelecem-se relações possíveis entre as salas dos milagres, os gabinetes de curiosidades e analisam-se duas obras do artista francês Arman. Neste capítulo, apresenta-se, ainda, o trabalho prático que se desenvolveu paralelamente à pesquisa e à redação da presente dissertação. O projeto em questão remete para a experiência do mestrando (Anexos 1, 2, 3), sendo que a utilização do gabinete de

curiosidades como objeto de estudo apresentou a possibilidade de exercitar a prática curatorial. Estabelecem-se parâmetros na tentativa de conectar o tema em questão a espaços expositivos, à prática curatorial, ao museu, a ex-votos e a salas dos milagres. O desenvolvimento de um trabalho prático relacionado com a dissertação abre a possibilidade de utilizar as ferramentas do curso de Mestrado em Estudos Curatoriais na atividade artística e, sobretudo, de pensar sobre os modos de expor, sobre o catálogo e sobre aspectos de produção.

Capítulo I. O gabinete de curiosidades

A memória permite ao ser humano aceder ao passado e atualizá-lo. A memória é antídoto do esquecimento e fonte de imortalidade. Já na Antiguidade Clássica se atribuía à memória, *Mnemosine*, mãe das nove musas, um papel fundamental pelo seu poder de lembrar os homens e os altos feitos dos heróis. Preside também à poesia lírica, sendo o poeta entendido como possuidor da memória.

Ao aparecimento da escrita ligam-se, pelo menos, duas formas de memória. A primeira, relativa à comemoração através da celebração de um acontecimento memorável – a transcrição como aquela que auxilia a História. A segunda é o documento que permite à História comunicar no tempo e no espaço.

O ponto de interesse, neste capítulo, compreende a memória, tanto no quadro da preservação das informações, segundo certos aspectos concretos, como também em sentido metafórico. Este último, ligado, sobretudo, ao campo das artes visuais.

Destacam-se, pois, dois processos necessários ao acesso à memória: a lembrança através da formação de imagens e o recurso a uma organização. Neste sentido, é possível pensá-la, tanto como produtora de inventário, como figura retórica.

Antes de abordar o tema “gabinetes de curiosidades”, relembrem-se alguns suportes especialmente utilizados pelo homem para garantir a memória – estelas gregas, arcos triunfais e sarcófagos romanos. Estes suportes, entre muitos outros, através do uso da pedra e do mármore, afirmam o esforço dessas culturas para a perpetuação da lembrança. O retorno ao rito da visita aos cemitérios após a Revolução Francesa é outro exemplo das possibilidades da memória, conectada para além do mundo dos vivos ou da memória técnica, científica e intelectual. A memória faz-se presente, também, enquanto comemoração ao longo dos anos em moedas, medalhas e selos de correio.

Outra manifestação significativa para a memória coletiva é o aparecimento da fotografia e a sua generalização, entre o século XIX e início do XX, que sugere tanto uma ideia de “verdade” visual, como também “guarda” uma parte específica do tempo cronológico através da imagem. Acrescentam-se a essa conquista os álbuns de família. Com a democratização da fotografia, as famílias puderam registrar suas crianças e preparar-lhes um legado do que foi a infância delas³.

³ Ver Jacques Le Goff, *História e Memória*. 5ª. ed. Campinas: Editora Da UNICAMP, 1990.

Dispostas em ordem cronológica, as imagens fixadas do passado evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que mereceram ser conservados, uma vez que o grupo retém do passado deles as confirmações do presente ou as têm como um canal de identidade comum.

Os diferentes usos da memória face a Estados, meios sociais, políticos, gerações, e por vezes a renúncia à temporalidade linear, levam a introduzir na discussão o tema gabinete de curiosidades (fig. 1). Conhecidos também como armários de curiosidades, eram, na maioria das vezes, coleções privadas que floresceram na Europa, especialmente desde o final do século XV e o século XVII. O termo, utilizado com ambiguidade, referia-se ao armário que abrigava uma determinada coleção de objetos, a salas para a exibição dessas peças ou simplesmente à própria coleção. Além de espaços e de ambientes construídos para este fim, coexistiram em igrejas, jardins e bibliotecas, sendo em alguns casos abertos a um público seletivo.



FIGURA 1 - Gravura de Ferrante Imperato. *Dell'Historia Naturale*, 1599. Foto⁴.

Nos gabinetes, objetos raros, exóticos, estranhos ou engenhosos ocupavam por vezes o mesmo campo conceitual ou eram divididos e subdivididos em grupos e temas, de acordo com características específicas – os *naturalia*, reuniam espécies

⁴ Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RitrattoMuseoFerranteImperato.jpg>.

naturais e os *artificialia* correspondiam a artefatos ou a instrumentos produzidos pela ação do homem (sendo organizados, por vezes, segundo as culturas que os produziam).

Os gabinetes representavam uma possibilidade de aquisição de conhecimento, através da reunião de diversas tipologias de objetos da cultura material – livros, esculturas, fragmentos de ruínas clássicas, materiais arqueológicos – e da natureza, tais como conchas, peixes, répteis, pássaros, plantas, entre outros. Os armários apresentam, assim, a vida natural, cultural e intelectual através da reunião de objetos raros – ainda que se possa considerar que o conceito de curiosidade está sempre a mudar. O sistema complexo de ordenação, baseado em características, símbolos, associações, memória e similitude, foi estabelecido graças a alguns contributos fundamentais.

1. Contribuições de Quiccheberg: divisão por classes

No ano de 1565, Samuel Quiccheberg⁵ desenvolveu a tese intitulada “Inscriptions or Titles of the Most Complete Theatre”. Atualmente, este tratado é visto como uma ilustração valiosa das ideias centrais para a organização de um gabinete de curiosidades. Embora não se possa afirmar quão amplamente lido ou disseminado o texto foi na época, o seu valor reside na tentativa de reunir em um único documento os vários domínios da atividade de colecionar no século XVI.

Como é possível perceber através do título deste tratado (“Titles of the Most Complete Theatre”), Quiccheberg refere-se à coleção, não como Gabinete, mas sim como Teatro, tal como o de Giulio Camillo⁶. No entanto, essa coleção deve conter objetos e imagens que devem ser experimentados pelo visitante.

Stephanie Jane Bowry observa que a palavra inscrição presente no título da tese de Quiccheberg reflete o fascínio do Humanismo antigo por inscrições antigas – palavras, frases ou textos gravados em latim e grego sobre monumentos de pedra ou materiais duráveis – e ao mesmo tempo ao ressurgimento dessas práticas em gravações sobre

⁵ Médico flamengo que viveu entre os anos de 1529-1567 e publicou o mais antigo tratado acadêmico conhecido até hoje sobre a organização de coleções, impresso em Munique em 1565.

⁶ Sobre este filósofo italiano (1480-1544) conhecido pelo “Teatro da Memória” ver Giulio Camillo, *L’idea del teatro*. [S.I.]: Adelphi, 2015.

uma variedade de objetos que passaram também a ser colecionáveis durante o século XVI⁷.

O texto de Quiccheberg apresenta um plano breve mas detalhado para uma coleção ideal: considerações sobre o gabinete, de forma geral; o que deve conter; como deve ser arranjado e como devem ser exibido os objetos; exemplos de coleções contemporâneas do século XVI existentes na Europa, entendidas como modelos⁸.

Quiccheberg criou um sistema baseado em títulos e inscrições. Cada título corresponde a uma classe única de objetos, que ele utilizou para dividir os artefatos conhecidos e colecionáveis em cinco (5) categorias distintas. Cada classe, por sua vez, pode ser dividida em cerca de 10 ou 11 subcategorias que listam os objetos, o que ele chamou de inscrições. Ao mesmo tempo, desenvolveu um planejamento de modo a ser adaptado de acordo com o conhecimento, interesse e especialidade do colecionador.

Para uma melhor compreensão das contribuições classificativas de Quiccheberg, referem-se todas as classes indicadas com os respectivos títulos em inglês. A sua proposta para primeira classe, “Of sacred tablets of historians”, remete para uma coleção diversificada de objetos que se relacionam com o colecionador, seus familiares ou região de origem. Cria-se, assim, uma rede de correspondências possíveis entre os objetos presentes na coleção. E sobre isto Bowry completa: “[...] uma imagem representa uma cidade, que representa uma ideia, que é dada significado e contexto através da colocação dentro de um título, dentro de uma inscrição, dentro do teatro de Quiccheberg⁹”.

“Skillfully-made carpentry” corresponde à segunda classe, que se ocupa principalmente de uma das vertentes mais encontradas em coleções dos séculos XVI e XVII: a *artificialia*, a que já se aludiu, e que possuía uma vasta lista de objetos construídos a partir de uma variedade de materiais e de técnicas, tais como, esculturas, mobiliário, moedas, têxteis ou objetos exóticos. Lembra-se que a percepção de raridade pode ser relativizada de acordo com cada colecionador e que tanto a ideia de qualidade como ingenuidade da manufatura podem assumir interesse.

⁷ Ver Stephanie Jane Bowry, *Re-thinking The Curiosity Cabinet*. University Of Leicester. Leicester, 2015. p. 95.

⁸ *Ibidem.*, p. 95

⁹ *Ibidem.*, p. 99.

Outra categoria comumente encontrada em coleções corresponde a produtos do mundo natural, desde animais raros a ervas secas, pedras ou restos humanos. Esta classe, denominada por Quiccheberg por “Incredible Animals”, admite, também, materiais de finalidade prática, como pigmentos para pintar; ou ainda artificiais, desde que esses imitem ou reproduzam os naturais. Talvez o interesse de Quiccheberg fosse o que os materiais manufaturados nesse caso representam e não o material em si.

A quarta categoria sugerida por Quiccheberg, “Instruments of the office”, compreende uma coleção de ferramentas e de dispositivos. Inclui instrumentos musicais, cirúrgicos, matemáticos, equipamentos de esporte, caça e jardinagem. Seguidos de materiais etnográficos, roupas e armas de nações estrangeiras ou de povos exóticos, bem como peças de vestuário preservadas em memória de algo gratificante¹⁰. Já a última classe, intitulada “The Most Famous Genealogias From Everywhere”, corresponde a objetos pertencentes à arte da representação, como por exemplo, a pintura em painel.

Refira-se que no tratado, Quiccheberg adicionou, em algumas seções, breves conselhos de como determinados tipos de objetos poderiam ser exibidos. Interessante contribuir para que o colecionador crie uma experiência memorável para o visitante da coleção.

Jane Bowry considera que, tal como um diretor de teatro, Quiccheberg usa o teatro para procurar dirigir o olhar do espectador para pessoas, eventos, ideias, que são primordiais ao colecionador¹¹. Nesse sentido, e pensando em práticas atuais, vê-se a possibilidade de estabelecer paralelos entre gabinetes de curiosidades, curadoria e arte contemporânea.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 111. Do ponto de vista conceitual, Bowry associa a ideia de instrumentos desta quarta categoria como ferramentas de construção do mundo através do esforço humano.

¹¹ *Ibidem.*, p. 100.

2. Objetos, dispositivos e artistas

O interesse artístico pelos gabinetes de curiosidades não é um fenômeno novo. As possibilidades dos gabinetes, por sua vez, são amplas e assumem interesse para áreas e atividades que vão da antropologia à etnografia, da botânica e da paleontologia à história da arte, por exemplo. No que respeita à história da arte e às artes visuais, vale a pena mencionar o artifício dos surrealistas em unir objetos incongruentes; as construções dadaístas ou até mesmo os objetos encontrados por Duchamp¹², nomeadamente *ready-mades*¹³, com que se exploraram ideias como a de deslocamento. Propõe-se, neste âmbito, uma análise dos trabalhos de Arthur Bispo do Rosário¹⁴ e da dupla de artistas Robert Williams¹⁵ e Mark Dion¹⁶.

2.1 “Vitrines”: organização e objetos sem funções

Alguns artistas com um papel fundamental na história da arte, como por exemplo, Picasso, Miró, Dubuffet, Annette Messager e André Breton colecionaram objetos aparentemente sem valor ou advindos da cultura do descarte. Elencam-se como objeto de estudo os trabalhos da série intitulada “Vitrines”, do artista Bispo do Rosário (fig.2).

¹² Sobre este pintor, escultor e poeta francês, ver Jean Clair, *Marcel Duchamp: catalogue raisonné*. 2ª. ed. Paris: Centre National d'art et Culture Georges Pompidou, v. II, 1977.

¹³ Artefato comum retirado de seu contexto original e exibido como objeto de arte.

¹⁴ Sobre este artista brasileiro inserido no contexto da arte bruta ver Martha Dantas, *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. [S.l.]: UNESP, 2009.

¹⁵ Robert Williams (1943) pintor e cartunista americano. A recente prática de Williams inclui vários projetos colaborativos com o artista americano Mark Dion nos EUA e no Reino Unido, citam-se, por exemplo: “The Tasting Garden” em Lancaster (1998), “The Tate Thames Dig” (1999), “Theatrum Mundi” e “Armarium” no Museu Guggenheim, Bilbao (2011).

¹⁶ Sobre este artista conceitual americano ver Mark Dion, *Natural history and other fictions: an exhibition*. Birmingham: Ikon Gallery, 1997.



FIGURA 2 - *Vitrine-fichário*. Tiras de linhylene com o nome dos "escolhidos", suporte de papelão. Sem medidas. Foto: Fernanda Magalhães.

"Vitrines, nome dessas assemblagens, trazem em si uma contradição. Diante de uma vitrine nossos olhos são convocados à contemplação; os objetos-fetice nela expostos nos seguem com seus "olhos", pedem para que sejam adquiridos, impõem a necessidade de consumi-los. As vitrines de Bispo não requerem olhar contemplativo, não são obras retinianas; elas exigem o trabalho do pensamento e a descoberta do que ocultam. Os objetos expostos não possuem mais função, não convocam o gosto pelo consumo e nem mesmo para a admiração do belo; agora eles falam uma outra língua, aquela da sua materialidade, das suas cores, formas e musicalidade¹⁷. "

Sem iniciar uma discussão sobre a natureza do belo¹⁸, o que interessa é o gesto do artista e a forma de organização dos trabalhos. Nas vitrines realizadas por Bispo, não é mais o saber técnico que conta, mas é antes o gesto. Elas nascem da eleição e da organização de objetos que foram desalojados de seu contexto original¹⁹.

Essa organização, por sua vez, parece dar-se a partir do que os próprios materiais sugeriam ou das possíveis relações existentes entre eles. Em "Canecas" (fig.3), por exemplo, o que é mostrado não é a caneca, mas várias canecas. Talvez o recurso à

¹⁷ Martha Dantas, *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. [S.l.]: UNESP, 2009. p.109

¹⁸ Ver Immanuel Kant, *Critic of Judgement*. Oxford : Oxford World's Classics paperback, 2007.

¹⁹ Martha Dantas, *Op. cit.*

repetição, utilizado pelo artista nesta obra, faça com que se apreenda o conceito do objeto. Isto é, não está em jogo, necessariamente, a percepção de cada caneca em particular.



FIGURA 3 – *Canecas*. Assemblage com 32 canecas de alumínio, suporte de madeira e papelão. 110x47cm. Foto: Fernanda Magalhães.

A autora Martha Dantas afirma que Bispo desconhecia a “Teoria do Mundo das Ideias”²⁰, de Platão²¹, porém sabia que as coisas recebem nomes que as representam. A mesma autora diz, ainda, que embora o nome das coisas seja uma convenção, só se pode reconhecer uma cadeira, por exemplo, na medida em que se eliminam as particularidades e singularidades delas, para que reste somente o que há de comum entre os objetos²².

A palavra que se conecta ao trabalho de Bispo é organização e, para tanto, ele explorava as diversas formas de combinação. Na obra “Congas e havaianas” (fig.4) utiliza-se, por exemplo, métodos de conformação em par: congas²³ azuis com congas

²⁰ Sucintamente, “A Teoria do Mundo das Ideias”, também conhecida como “Teoria das Formas”, conjunto de conceitos filosóficos criado por Platão, na Grécia Antiga, declara que a realidade mais fundamental é composta de ideias ou formas abstratas, mas substanciais. Para Platão estas ideias ou formas são os únicos objetos passíveis de oferecer verdadeiro conhecimento.

²¹ Sobre este filósofo da antiguidade ver Platão. *Platão*. [s.l.]: Ideias e Letras, 2013.

²² Martha Dantas, *Op. cit.*

²³ Conga é uma marca de calçados brasileira.

azuis, havaiana²⁴ branca com havaiana branca, havaiana preta com havaiana preta. Esta organização, no entanto, não significa que não exista espaço para registros do tipo “orientações diferentes dos calçados”.



FIGURA 4 - *Congas e havaianas*. Assemblage com 36 congas e seis chinelos havaianas, suporte de madeira. Sem medidas. Foto: Fernanda Magalhães.

Em “Cestas e canecas coloridas” (fig.5) observam-se:

“Reminiscências do passado de Bispo, de sua terra natal. As formas são cores-forma. É um carnaval de cores cujo repertório seu autor conhecia bem. Objetos *kitch* como as cestas de pão são transformados em formas geométricas: círculos, quadrados e retângulos formando quase que um eixo central vertical. A distribuição dos objetos é clara e não deixa margem de dúvida sobre a ordem dada pelo autor²⁵.”

²⁴ Havaiana no referido contexto faz menção à sandália de borracha da marca homônima Havaianas.

²⁵ Martha Dantas, *Op. cit.*, p.110.



FIGURA 5 - *Cestas e canecas coloridas*. Assemblage com cestas, canecas e outros objetos, na sua maioria de plástico, suporte de madeira e papelão. 197x70cm. Foto: Fernanda Magalhães.

Cabe ainda lembrar a relação de Bispo com o sincretismo²⁶ através da apropriação dos fragmentos da cultura religiosa. O sincretismo presente na religiosidade afro-brasileira é objeto de homenagem na vitrine “Macumba” (fig.6).

²⁶ O sincretismo religioso implica uma ou mais crenças religiosas em uma única doutrina. Este modelo de sincretismo, assim como o cultural, nasceu a partir do contato direto ou indireto entre credences e costumes distintos. No Brasil, por exemplo, o fenômeno nasceu com a chegada dos primeiros colonizadores portugueses, intensificando-se com a presença dos escravos africanos em contato com a população nativa. Ver Massimo Canevacci, *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. [S.I.]: Studio Nobel, 1996.



FIGURA 6 – *Macumba*. Assemblage com diversos objetos de rituais religiosos (colares, estátuas de gesso, etc.), suporte de madeira, plástico e papelão. 193x71 cm. Foto: Fernanda Magalhães.

Para além de todos os significados religiosos e simbolismos que cada objeto pode evocar, o procedimento nesta vitrine assemelha-se ao presente no sincretismo afro-brasileiro que tende ao quantitativo, ou seja, a reunião, num mesmo suporte, de vários objetos de origem e crenças diversas. Por fim, retoma-se o princípio que Bispo utiliza nas suas obras, que leva a uma aproximação com os gabinetes de curiosidades. A montagem é um dos métodos utilizados por Bispo, consistindo na organização de fragmentos ou objetos díspares e diversos que, colocados lado a lado, se apresentam desconexos²⁷.

²⁷ Se, por vezes, se assemelha a um jogo radical, não parece, no entanto, aleatório. Ver Martha Dantas, *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. [S.l.]: UNESP, 2009. p.113

2.2 Robert Williams e Mark Dion: o gabinete de curiosidades na arte contemporânea

Algumas estratégias utilizadas por alguns artistas contemporâneos, tais como, Peter Blake, Damien Hirst, Rosamond Purcell, Hubert Duprat, Thomas Grünfeld, Natasha Nicholson, David Wilson, Roberto Jacoby, Robert Williams e Mark Dio serão informadas pelos gabinetes de curiosidades. Talvez representem uma transformação de um gesto cultural e não apenas um eco de uma prática passada, uma homenagem ou, ainda, um *pastiche* dos armários de curiosidades.

Assume interesse o trabalho conjunto de Robert Williams e Mark Dion, intitulado “Theatrum Mundi” (fig.7). Nesta obra, Dion e Williams dialogam com a antiga prática moderna de guardar as mais diversas coisas, sobretudo de objetos de caráter raro, no menor espaço possível – um armário ou uma caixa. Tal diálogo sugere a noção de “Grande Cadeia do Ser”, um modo de enquadrar o mundo e tudo o que ele contém²⁸.

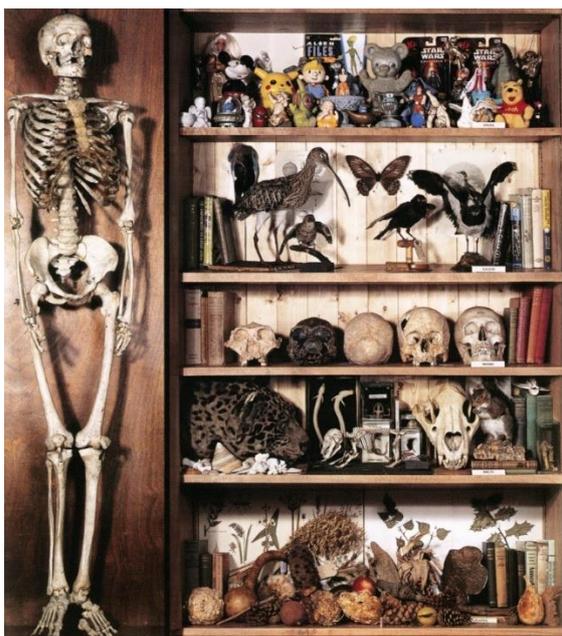


FIGURA 7 - Mark Dion e Robert Williams, *Theatrum Mundi: Armarium* (2001), detalhe do gabinete, representando o mundo natural. Foto: Tanya Bonakdar Gallery.

Ainda sobre a “Grande Cadeia do Ser”, através desses arranjos de objetos encontrados que se referem a diferentes categorias de seres e coisas, Dion e Williams exploram a ideia de que uma “ordem” governa o universo, abraçando/prendendo os homens e as coisas e dando-lhes definições funcionais ou relacionais. Esses objetos ganham significados de acordo com a proximidade ou a distância espacial entre

²⁸ Ver Stephanie Jane Bowry, *Re-thinking The Curiosity Cabinet*. University Of Leicester. Leicester, 2015.

eles²⁹. Além disso, os objetos empilhados em cada prateleira remetem para a pintura de *vanitas* (fig.8). Embora o arranjo das estantes se assemelhe às composições dos pintores de naturezas-mortas³⁰, a dupla de artistas opta por objetos encontrados, naturais e outros fabricados, explorando, também, as particularidades conceituais ligadas ao termo *ready-made*. Admite-se pensar que, tal como as pinturas de *vanitas*, a proposta de Dion e Williams pode guardar simbolismos, embora seja difícil explicá-los objetivamente. A título de exemplo, Dion afirma que “está principalmente interessado no mundo como um sistema simbólico e processual, e não como algo material”³¹.



FIGURA 8 - Pieter Claesz, *Vanitas still life*, 1630. Óleo sobre madeira. 39,5x56 cm. Foto³².

Interessa, aos artistas, a tendência humana em estabelecer conexões entre as coisas, sejam objetos, ideias ou processos criativos. Para melhor entendimento das questões colocadas acerca de Dion, faz-se necessário uma compreensão dos temas “natureza-morta” e *vanitas*, e a relação destes com o tema gabinete de curiosidades.

A natureza-morta tem origem nos países do norte da Europa, tendo sido um gênero muito praticado no século XVII. Indica uma temática de pintura centrada na

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Como explica Luís Carlos Fortunato Lima, “o termo *nature morte* é cunhado em França em meados do século XVIII, com o contributo de Denis Diderot que, inicialmente interpretou o gênero pictórico como “*nature reposée*” e “*nature inanimée*”. Contudo, o termo *nature morte* ganhou mais relevância sendo adotado e traduzido para outras línguas.” Importante mencionar, porém, que já no século XVII havia o interesse de artistas pelo gênero pictórico em questão, cujo nome é atribuído posteriormente. Ver Luís Carlos Fortunato Lima, *Naturezas Mortas Antes da Natureza Morta*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Porto, 2017, p. 16-17.

³¹ Mark Dion, YouTube, 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=i5yB2thWxBI>>. Acesso em: 14 Abril 2017.

³² Fonte: <https://www.periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/1709/1588>.

representação com extraordinária fidelidade, tanto de materiais naturais, como também de livros, objetos de escrita e instrumentos científicos, dispostos dentro de armários, gabinetes ou sobre planos horizontais³³. A época de mais intensa produção e popularidade da natureza morta coincide com a do gabinete de curiosidades, ou seja, com um dos principais meios através dos quais os objetos foram coletados, exibidos e interpretados durante o início do período Moderno. As pinturas deste género, a natureza-morta, à semelhança dos gabinetes de curiosidades, raramente apresentam objetos escolhidos ao acaso. Na verdade, a preocupação da pintura de natureza-morta, tal como a do gabinete de curiosidades, era visual e simbólica. Estas pinturas, não só apresentam imagens de objetos e de coleções reais e imaginárias, mas também exibem a grande complexidade de “fazer sentido”, através da reunião/associação de objetos e da sua exibição³⁴. Tal como um gabinete, propõem uma experiência e um confronto que transcende a experiência visual.

Alguns gabinetes de curiosidades históricos apresentam naturezas-mortas como objeto colecionável, sobretudo pinturas holandesas de flores. Nestes casos, associam a ideia de preservação ou substituto visual para a verdadeira flor que era passageira. A essa conexão, acrescenta-se, que através da pintura congela-se a imagem das flores, tornando-as preferíveis ao objeto material, através de uma representação mais perfeita e atraindo-as ainda mais para o espaço do catálogo³⁵.

O tema de transitoriedade anteriormente citado, realça-o na ramificação da pintura de natureza morta que se designou de *vanitas*. Esta compartilha com o gabinete a ideia de coleção (moribunda) de coisas terrenas. Procuravam estabelecer relações entre as coisas do mundo mortal e imortal. Dito isso, pode pensar-se que tanto artistas como colecionadores recorrem à cultura material para interrogar a natureza da representação e que a interconexão entre as coisas se faz importante tanto para a pintura de natureza morta, como para o gabinete.

Desde o desenvolvimento de estudos sobre a arte moderna, sobretudo na Europa, a mudança de ênfase da obra de arte para a experiência do espectador é colocada em questão. As instalações contemporâneas do século XXI que remetem para armários

³³ Ver Lúcia Tongiorgi Tomasi et al. *El bodegón*. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2000. pp. 201-202.

³⁴ Ver Stephanie Jane Bowry, *Re-thinking The Curiosity Cabinet*. University Of Leicester. Leicester, 2015.

³⁵ *Ibidem*.

de curiosidades induzem o espectador a diversas leituras, de acordo como este interpreta os objetos individuais e as conexões que estabelece entre cada um deles. Como sugere Sheehy, o público torna-se fabricante ativo para a instalação, forjando conexões entre as coisas. A mesma autora afirma ainda que interpretar pode ser pensado, tanto como um ato conceitual, como poético. Isto quer dizer, também, que os métodos interpretativos levam em consideração características visuais que os objetos compartilham, mesmo que construídos em meios diferentes. Ao estabelecer relações, a interpretação pode ser seguida, inclusivamente, de um sentido metafórico que sugere a relação entre as coisas³⁶.

Os gabinetes atuais, tal como os da Renascença, possuem uma variedade de objetos que são removidos dos seus contextos usuais de circulação natural, econômico, social, ou funcional, tanto para ser preservado, como para ser exibido. E por essa reunião tão diversa de coisas talvez seja plausível pensá-lo como uma instalação: um ambiente tridimensional que permite ser experimentado, tanto do ponto de vista da percepção visual, espacial, como também tátil ou em outros sentidos.

Outro aspecto evocado pelo gabinete contemporâneo é a possibilidade de entender o artista como seletor de objetos do mundo real. A utilização de objetos do cotidiano (ao invés da criação de objetos) é um ato instaurado com Marcel Duchamp e com o conseqüente *ready-made*. Ainda que Duchamp, com este gesto, pudesse ter o alcance de que ao assumir o *ready-made* não há distinção entre o fazer e o ver, é possível imaginar também uma conotação do trabalho do artista como curador, na medida que este passa a selecionar as peças e a organizá-las, a dispô-las com uma certa ordem, sobretudo nos gabinetes contemporâneos.

3. O ato de selecionar e os gabinetes como “cultura de soma”

Tal como a memória, no sentido racional, o ato de selecionar sugere um processo autoconsciente. Coletar é uma prática que possui intenção de formar um conjunto de objetos que criam algum tipo de significado, mesmo que não necessariamente completo. Os objetos presentes nas coleções estão descontextualizados da sua

³⁶ Colleen J. Sheehy, *Mark Dion And The University As Installation*. Minnesota: University Minnesota Press, 2006.

função de uso. Recontextualizá-los no âmbito da coleção é procurar também “dar vida” e significados mais duradouros aos objetos³⁷.

Será importante mencionar, porém, que coletar não é necessariamente uma prática homogênea, tal como ocorre com a memória psíquica, já que esta parece associar-se à ideia do que se lembra e não ao facto em si. Para além disso, considera-se que ela seja “[...] a soma de várias camadas que se sobrepõem, como tecido vivo e se interpenetram na tessitura de um texto maior, que compreende todas as experiências e vivências que se têm acumulado [...]”³⁸

Em alguns casos, as coleções presentes nos gabinetes de curiosidades evocam a possibilidade de serem entendidos como espelhos autobiográficos dos colecionadores, pois apresentam evidências dos seus passados e das suas memórias. Acresce que os gabinetes de curiosidades não respondem apenas ao problema de preservar ou de esquecer, mas também de inserir uma peça ou mais em uma rede de sentidos e de correspondências. Pode-se portanto considerá-lo como um local de analogias, sendo que o espectador/visitante desempenha um papel fundamental na tentativa de criar vínculos entre os objetos ou descobrir os mistérios de algumas peças mais exóticas³⁹. Deste ponto de vista, a ideia de simetria⁴⁰ desempenha um papel importante. Ela auxilia no arranjo de elementos (no sentido quase retórico), constituindo uma maneira de selecionar, de distribuir e de acentuar paralelismos secretos. Tal artifício oferece *a priori* uma sensação de compreensão. A ideia de simetria parece essencial como abordagem visual do gabinete, na medida em que o transforma em “uma série de caixas contendo outras caixas”⁴¹. Refira-se que, talvez herança dos gabinetes, a simetria é utilizada pelos museus, ainda atualmente, como um recurso expositivo. Por sua vez, o expediente retórico destas caixas alude à ideia do gabinete como um oratório ou como um lugar de consagração. Mais do que identificar as correspondências visuais entre um oratório e um armário de curiosidades, para entender a comparação, parte-se de uma definição simples da palavra oratório, isto é, do nicho ou pequeno altar dedicado a imagens sacras.

³⁷ Ver Sharon Macdonald, *A Companion To Museum Studies*. 1ª. ed. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2006.

³⁸ Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho, *Madeira Matriz: Cultura e Memória*. 1ª. ed. São Paulo: Annablume, 1999. p. 263.

³⁹ Cf. Patrick Mauriès, *Cabinets de Curiosités*. [S.l.]: Gallimard, 2002.

⁴⁰ Utiliza-se o termo “ideia de simetria”, uma vez que este pode ser entendido de formas diferentes para cada colecionador, artista ou pessoa.

⁴¹ Patrick Mauriès, *Op. cit.*, p. 34.

Convirá, neste âmbito, distinguir nicho e altar. Nicho associa-se à ideia de que num gabinete cada peça ou conjunto de peças tem o seu local específico para exibição. Já o altar implicará que cada caixa remeta para um espaço sacro para contemplação ou veneração de objetos adquiridos e expostos.

Por fim, os gabinetes remetem para a noção de catálogo, implicando os seus objetos referências, tais como datas, dimensões, origens e vicissitudes históricas. Refletem sobretudo a fascinação do colecionador pela heterogeneidade das coisas e o desafio em reagrupar, organizar, hierarquizar, selecionar e expor⁴². Estes atos podem, por sua vez, corresponder à prática artística ou, ainda, à ação do artista como curador.

4. “La boîte-en-valise”

Antes de abordar o tema da curadoria, propõe-se uma sucinta análise da peça “La boîte-en-valise”, de Marcel Duchamp, como identitária da atividade do artista como curador (fig.9).



FIGURA 9 - *La boîte-en-valise* (Box in a Suitcase), 1935-1941. Foto: MOMA.

“La boîte-en-valise”, como se sabe, é uma caixa desdobrável com laterais em compartimentos corrediços que apresenta 69 itens da criação de Marcel Duchamp, miniaturizados em escala e com reproduções coloridas de algumas de suas obras, destacando-se: “O Grande Vidro”, “Nu descendo a escada”, “L.H.O.O.”, o frasco do “Ar de Paris”, a “Fonte” estes dois últimos (a ampola de farmácia e o urinol, em

⁴² *Ibidem*.

tamanho reduzido) – seguido de outros trabalhos que o espectador não possui acesso visual.

Iniciada em 1935, “La boîte-en-valise”, segundo Delfim Sardo, apresenta reproduções de grande componente manual. Cada reprodução, possui cerca de 64 impressões. A título de comparação, as reproduções de obras presentes em catálogos de arte da atualidade tem entre 4 a 5 impressões. O intuito de Duchamp era criar reproduções com um rigor técnico de resolução de imagem capaz de aproximar da obra original. Em 1937, Duchamp reuniu reproduções bidimensionais e tridimensionais de obras dele em uma caixa⁴³.

Parte do resultado dessa peça é premonitório do conceito “museu imaginário”, de André Malraux, de 1947⁴⁴. Salvo a distinção entre as linguagens utilizadas, impressão manual por Duchamp e a fotografia por Malraux, nos dois casos, como proposta, avista-se o deslocamento das obras para o “espaço do museu” e separadas de um referencial. Isso significa dizer que, sejam as obras originais em qualquer tamanho que for, nos objetos em questão não se sabe ao certo a escala verdadeira⁴⁵.

Em “La boîte-en-valise”, Duchamp confere uma ordem aos trabalhos que não é indiferente. Além das obras reproduzidas não estarem em escala em relação umas às outras, como dito anteriormente, o artista também mescla trabalhos de menor expressão com obras representativas do percurso dele. O que Duchamp elucida é a atividade do artista/curador. Observa-se, por exemplo, que a obra “Tu’m” (fig. 10 e 11), considerada por Duchamp, no percurso da sua carreira, como uma obra menos representativa, é no referido trabalho colocada junto de outros trabalhos em primeiro plano⁴⁶.



⁴³ Delfim Sardo, As escolhas dos críticos: Marcel Duchamp. You Tube, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-raCSeutwol>>. Acesso em: 5 Dezembro 2017.

⁴⁴ André Malraux reuniu em formato de livro uma montagem de fotografias de várias partes do mundo e de diferentes épocas. Esse “museu” buscou a percepção da arte ao nível de qualidade de imagem e impressão/publicação. André Malraux, *O Museu do Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011.

⁴⁵ Ver Delfim Sardo, *Op. cit.*

⁴⁶ *Ibidem*.

FIGURA 10 - *Tu'm*, 1918. Óleo sobre tela e técnica mista. 69,8x303 cm. Foto⁴⁷.FIGURA 11 - Localização da obra *Tu'm* em detalhe, sinalizada com seta em vermelho. Foto: MOMA.

Finalmente, Delfim Sardo acrescenta ainda que “La Boîte-en-valise” pode ser percebida como “caixa, estrutura de altar e objeto irônico”⁴⁸. O conceito de caixa é apreendido visualmente e dispensa maiores considerações. A ideia de altar assemelha-se também do ponto de vista visual aos altares de igrejas, quando essa caixa se desdobra e conceitualmente evoca a ideia de sacralização do objeto exposto – um retábulo que promove destaque a algo ou alguma coisa. No referente à última questão, a ironia deste trabalho é que os *ready-mades*, objetos de destaque na carreira de Marcel Duchamp, são na verdade pequenas esculturas manuais que imitam os *ready-mades* convencionais.

⁴⁷ Fonte: [www.https://artgallery.yale.edu/collections/objects/50128](https://artgallery.yale.edu/collections/objects/50128).

⁴⁸ Delfim Sardo, *Op. cit.*

Capítulo II. A curadoria e o curador como autor

A gênese da curadoria, tal como a entendemos atualmente, relaciona-se com a “Documenta 5”, ocorrida em 1972⁴⁹, o grande projeto curatorial coordenado por Harald Szeeman⁵⁰ em colaboração com vários artistas reconhecidos. Até aos anos de 1960, o curador era um especialista em coleções. A sua tarefa relacionava-se intrinsecamente com o patrimônio cultural e consistia, sobretudo, em aumentar e enriquecer coleções, em realizar pesquisas e exposições públicas com essas coleções. O papel do curador emergiu do “administrador de coleções aristocráticas” o que significa que, antes mesmo de Harald Szeeman, já existia algum tipo de curadoria. A maioria dos primeiros comissários foram membros da nobreza, burgueses educados ou em alguns casos artistas. No final do século XVIII e durante o século XIX, regista-se a emergência e o desenvolvimento dos museus públicos, o aumento do interesse por visitar coleções e, conseqüentemente, a posição do curador em novos papéis, entre eles o de um intérprete da obra em exibição.

Entre a tarefa básica da profissão destaca-se a seleção de artistas e de peças, de modo a comunicar a partir de determinada organização no espaço físico, sendo as relações possíveis exploradas por meio de produção textual. A partir dos anos de 1990, a figura do curador deixa de ser compreendida, apenas, como um facilitador e passa a abranger outras funções. Maria Lind entende a curadoria e o curador como “presença viral”, consistindo em processos de significação e relações entre objetos, pessoas, lugares, ideias e assim por diante⁵¹.

Talvez mais do que qualquer outra profissão no campo da arte, a curadoria é entendida pela sua capacidade de criar possibilidades de exibição das peças e recontextualização das mesmas. Para Bismarck, a partir do momento que são exibidas, as peças estão em ação, isto é, obtêm significados dinâmicos no curso do processo de estarem relacionadas umas com as outras. Idealmente, essas conexões

⁴⁹ Esta mostra constituiu-se como uma das exposições coletivas internacionais mais importantes do momento artístico que então se vivia, proclamando o campo expandido na arte e as suas inúmeras possibilidades. Nesta exposição estiveram presentes Ben Vautier, Claes Oldenburg, Christian Boltanski, Edward Kienholz, John de Andrea, Joseph Beuys, Paul Cotton, Richard Serra, Vito Acconci, entre outros.

⁵⁰ Sobre este crítico de arte e curador independente ver Harald Szeeman, *Harald Szeeman: Selected Writings*. Yale: Yale University Press, 2018.

⁵¹ Ver Maria Lind, *The Curatorial*. In: Kuonwood, B. *Selected Maria Lind Writing*. Berlim: Sternberg Press, 2010. p. 64.

resultam de aspectos formais, estéticos ou de conteúdo, como também se associam a contextos culturais, políticos, sociais e econômicos⁵².

Nos gabinetes de curiosidades, por exemplo, entende-se que uma vez removidos de seus contextos originais, os significados dos objetos também podem ser construídos de novo. Talvez, neste sentido, haja similaridades entre os parâmetros utilizados para criar um gabinete e para colocar/organizar os objetos numa exposição. E, para tal, a figura do curador ou o pensamento curatorial será necessário.

1. O autor em perspectiva

O ensaio “A Certain Tendency Of French Cinema”, de Francois Truffaut⁵³, publicado pela primeira vez em 1954, introduziu uma ideia a respeito da figura do autor e descreveu uma transformação ocorrida no cinema, na época em que os diretores de cinema reivindicavam o mesmo nível criativo que os autores literários.

As características de um autor/diretor relatadas no ensaio referido incluem consistência temática de produção, forte sensibilidade de interpretação de roteiro, e um claro desenvolvimento artístico de filme a filme durante toda a carreira do diretor. Atributos estes que, devidamente contextualizados, se aplicam hoje à linha de trabalho de muitos curadores.

Ao pensar-se em criação é plausível pensar a figura do curador como aquele que cria uma visão do mundo ou, mais modestamente, um enredo de uma história. Entendendo-se o espectador de uma exposição como um leitor, pode dizer-se que o curador é também uma espécie de contador de histórias, traduzindo a narrativa de um livro na narrativa de uma exposição⁵⁴.

Esse recurso é compartilhado por publicações de estudos sobre Harald Szeemann, ou as onze entrevistas de Hans-Ulrich Obrist⁵⁵ a importantes curadores e a publicação *best seller* dos editores JRP Jinger. Como afirma Felix Vogel, “tomado por uma situação em que o curador é o principal protagonista de um discurso sobre a

⁵² Beatrice von Bismarck, *Curatorial Criticality - On The Role Of Freelance Curators In The Field Of Contemporary Art*. On-Curating.org, Edimburgo, Abril 2007. pp. 19-23.

⁵³ François Truffaut, *A certain tendency of french cinema*, 1954. p.13. Disponível em: <https://tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T440/TruffautInCahiers31/Truffaut%20A_certain_tendency_translated.pdf>. Acesso em: 13 Janeiro 2017.

⁵⁴ Ver Jens Hoffmann, *Theater of exhibitions*. In: Hoffmann, J. *Theater of exhibitions*. Berlim: Stenenberg Press, 2015. Cap.7, pp. 32-36.

⁵⁵ Sobre este crítico, curador e historiador da arte, ver Hans-Ulrich Obrist, *Ways of Curating*. [S.l.]: Faber & Faber, 2014.

exposição, este é ao mesmo tempo sujeito e objeto”⁵⁶. A expressão sujeito leva a entender o curador como orador do discurso. Pensá-lo como objeto é pressupor que o texto, de uma forma ou de outra, deixa uma revelação sobre a pessoa que escreve. Uma posição semelhante à ideia do curador como orador é encontrada na revista “The Exhibitionist”, cujo editor é Jens Hoffmann, sendo o conselho editorial formado conjuntamente com outros autores recrutados na cena de curadoria internacional. Por esta razão, tal revista pode ser exemplar do discurso curatorial. Uma das seções que merece atenção na publicação é intitulada “Curator's Favorites”, a qual é dedicada à análise de exposições históricas e, mais uma vez, narrada por curadores⁵⁷.

No tocante à figura do curador como autor, o ensaio “The Death Of Author”, de Roland Barthes, é um importante meio para contra-argumentar a ideia de que o autor seja a única fonte de significado ou valor do trabalho. A imagem da literatura que se encontra na cultura comum é centrada no autor, na sua pessoa ou vida. Segundo Barthes, a crítica literária busca, por vezes, a explicação de uma obra através do homem ou da mulher que a produziu, como se fosse sempre o fim⁵⁸.

Segundo este autor, escrever exige uma impessoalidade como pré-requisito. Para sustentação dessa tese, Barthes refere-se a escritores ou a movimentos do período moderno na Literatura. Por exemplo, a poética de Mallarmé, que consistiu em suprimir o interesse na figura do autor, ou a escrita do Surrealismo que contribuiu para a dessacralização da imagem do autor – através de inúmeros “exercícios” de escrita automática ou de experiências de produções textuais conjuntas⁵⁹.

Deixando de lado a literatura propriamente dita, a linguística reconhece a destruição do autor como uma valiosa ferramenta, mostrando que a totalidade da enunciação pode funcionar sem qualquer necessidade de ser preenchida com a pessoa do interlocutor. A língua conhece um sujeito, não uma pessoa. Para além disso, um texto é um tecido de citações extraídas dos inúmeros centros da cultura – em que o escritor só pode misturar escritos com outros; imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original⁶⁰. Há que considerar, no entanto, que a originalidade será uma pretensão mais do artista do que propriamente da curadoria.

⁵⁶ Felix Vogel, Notes on exhibition history. *On-Curating.org*, Zurique, Dezembro 2013. pp. 46-54.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Roland Barthes, The Death Of Author. In: Barthes, R. *Image Music Text*. Londres: Fontana Press, 1977. Cap. 6, pp. 142-153.

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ *Ibidem*.

Ao tentar colocar-se a prática curatorial em perspectiva, é necessário, também, ter em mente um potencial crítico. Assim, dois pólos são fundamentais para a discussão. Para Bauman, por um lado, há a avaliação positiva de que a figura do curador representa a esperança de encontrar uma nova base na rede de significados. Por outro lado, há reservas quanto a dar uma posição de autoridade que invoca poderes especiais para interpretar os processos de conexão⁶¹.

Imaginar o curador/autor enquanto veículo de uma leitura possível parece um caminho pertinente. Dito isto, relacionar a função de autoria do curador com a ideia de gênio é improdutiva para esse debate neste capítulo. O mesmo se aplica à imagem de sacralização do âmbito curatorial, em vias a substituir a exposição e de se assumir como um processo distanciado da atividade artística. Perceber a importância do espectador como enunciador e ao mesmo tempo como co-autor das várias facetas possíveis de uma exposição é mais interessante. Afinal, qualquer autor, seja artista, escritor ou cineasta, almeja que a sua obra seja verdadeiramente observada e participada.

2. Os “fabricantes” de exposições

A natureza da prática artística está a mudar e, nesta consideração, os artistas estão cada vez mais envolvidos em atividades curatoriais. Os limites entre fazer arte e fazer exposições podem ser repensados, especialmente a partir dos comentários de Hans-Ulrich Obrist, já em meados da década de 1990, e em afirmações de artistas que consideram que a exposição é o trabalho e o trabalho é a exposição.

O artista focado em práticas curatoriais pressupõe, em muitos casos, outras formas de exibição, entendendo-se a exposição, também, como uma obra de arte. Em geral, o artista-curador desenvolve exposições que não promovem uma visão histórica, mas que refletem o atual momento e convidam o espectador a participar com cumplicidade na produção do significado das obras de arte. Expressam também formas subjetivas que não podem ser facilmente apreendidas pelo sistema. Assim, as práticas de

⁶¹ Zygmunt Bauman, *Remarks On The Discussion During The Seminar Thank God I Am Not a Curator. Stopping The Process? Contemporary Views On Art And Exhibitions*. Helsinki: Mika Hannula. 1998. p. 13.

curadoria realizadas pelo artista ajudam a buscar um novo vocabulário que reflete sobre a ideia de que uma exposição pode ser uma potencialidade performativa, sem necessariamente ter uma política de programação clara e enquadramento museológico⁶². Convém ressaltar, porém, que alguns curadores, que não artistas visuais, também são capazes, por vezes, de produzir uma exposição envolvendo tal tipo de pensamento ou ação.

No entanto, tal como referem Alan Roth e Dimitrina Sevova, as abordagens e os métodos subjetivos dos artistas intervieram e modificaram o papel do curador e as suas práticas de organização e exibição de exposições. Ao mesmo tempo, as instalações curatoriais mudam as práticas do artista. Neste sentido, a curadoria não se afasta da produção do artista – ambas as atividades criam relações de interdependência⁶³.

A ideia de um mundo cada vez mais interdisciplinar cria condições para que as atividades cada vez mais se interpenetrem, de modo que, tanto artistas, como curadores e críticos, podem participar nos processos de escrita, escolha das obras e criação da exposição.

3. Liberdade e curadoria

A ideia de liberdade de atuação é a imagem da curadoria independente. Este é um fenômeno que ocorre devido a circunstâncias político-culturais específicas, sobretudo na Europa dos anos 70 e 80, entre as quais centros culturais periféricos e outros locais não oficiais, como apartamentos particulares, *atelier* e grupos escolares começaram a ser utilizados como galerias. Nestes locais, podiam ser realizadas exposições que, por exemplo, não interessavam ou não passariam pela aprovação de instituições mais conservadoras.

Os curadores que desejaram formular novos problemas fora do contexto oficial das instituições optaram por trabalhar de forma independente. Este processo deu origem ao curador independente, ao profissional que não têm uma ligação fixa com uma instituição que lhes confere autoridade. Muitas vezes, por partilharem das mesmas instâncias liberais que um artista, os curadores independentes acabam por

⁶² Ver Alan Roth e Dimitrina Sevova, *The artist as the curator as the artist*. Corner College. Zurique, 2016. p. 6.

⁶³ *Ibidem*.

estabelecer uma relação mais próxima com os mesmos e com os objetos por eles produzidos. Porque reivindicam essa liberdade que tem sido concedida, tradicionalmente, aos artistas, eles também tomam outros papéis comunicativos. Por vezes, acabam por acumular demasiadas funções para além da demanda artística ou da exposição e, de uma forma ou de outra, acabam por entrar em colisão com situações que questionam a lógica da liberdade de atuação. Isto, porque algumas questões levantadas colidem com diretrizes econômicas e burocráticas⁶⁴.

Já os curadores institucionais não possuem um papel independente e, na maioria dos casos, o campo de ação é limitado à produção de significado dos objetos de arte, ficando, por vezes, meramente responsáveis pelas áreas administrativa, arquitetônica e ou financeira de um determinado projeto expositivo. Por outro lado, o paradigma do curador institucionalizado é que a sua relação com os artistas se torna mais tensa, na medida em que o que está em jogo não só são os interesses do artista, ou da curadoria, mas também da instituição promotora da exposição.

Jens Hoffmann aponta alguns movimentos interessantes em torno da atividade da curadoria institucionalizada. Segundo ele, nos últimos anos, muitos curadores institucionais mudaram para espaços alternativos, como museus universitários, por exemplo. Nestas “pequenas instituições”, eles podem manter os seus padrões profissionais e intelectuais enquanto podem adotar posturas experimentais⁶⁵.

Sabe-se que a natureza da curadoria, assim como qualquer profissão, está em transformação. Atualmente, verifica-se que algumas instituições convidam curadores independentes para organizarem algumas das exposições. O questionamento, no entanto, é que, em alguns casos, os interesses das instituições fogem da proposta de uma programação experimental e aproximam-se mais de lógicas de mercado.

⁶⁴ Ver Beatrice von Bismarck, Curatorial Criticality - On The Role Of Freelance Curators In The Field Of Contemporary Art. *On-Curating.org*, Edimburgo, Abril 2007. pp. 19-23.

⁶⁵ Jens Hoffmann, Theater of exhibitions. In: Hoffmann, J. *Theater of exhibitions*. Berlim: Stenenberg Press, 2015. Cap. 7, pp. 32-36.

4. Exposição e mediação

Vive-se numa época em que se deve questionar o número de “eventos” e a sua banalização, a mercantilização da cultura e a ausência de responsabilidade cultural. Ao mesmo tempo, isto não impede o processo, pelo contrário, de pensar a exposição como um acontecimento repleto de potencial.

Um exemplo interessante é o evento/exposição intitulado “Sculpture Projects Muenster”, criado em 1977. Por meio deste projeto, a cada dez anos, uma curadoria específica convida artistas de todo o mundo para criarem um novo trabalho na cidade de Münster, Alemanha. Ao incorporar a obra de arte no espaço público, a cidade gradualmente muda a sua face, colocando-se não só a questão da escultura na arte contemporânea, como também a interdependência entre arte, cidade e espectador.

Em alguns anos, ocorreu com calendarização paralela a documenta em Kassel. Em 1997, recebeu mais de 500.000 visitantes para ver o trabalho de artistas de 25 países. Este enorme comparecimento certamente coloca Münster no mapa de endereços de renome mundial para a arte contemporânea. Além disso, o projeto traz como fator, pensar a curadoria com um planejamento estratégico e financeiro em longo prazo em todos os setores que circundam a realização de um evento dessa escala. Em 2007, por exemplo, as esculturas da exposição foram financiadas principalmente pela Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL), uma associação de comunidades regionais, a cidade de Münster e o estado federal da Renânia do Norte-Vestefália.

Ao mesmo tempo ainda é complexo, principalmente para artistas, entenderem a arte dentro de uma atividade também econômica. Não se pretende com isso dizer que o trabalho de um artista deva atender uma demanda de mercado, ainda que muitos galeristas trabalhem nessa linha. Facto é que hoje o circuito cultural fala em planos de gestão e marketing. Neste caminho, o curador pode tornar-se num gerente, cuja tarefa é garantir, não só o financiamento de um projeto, como também desenvolver estratégias que façam girar a economia criativa. Neste contexto, complexo, é necessário um processo de negociação contínuo em que o artista possa não trair os anseios de seu trabalho, mas que ao mesmo tempo a sua atividade seja economicamente sustentável.

Entre outras transformações que ocorrem no circuito das artes, apontam-se as que têm implicações no domínio da exposição. Provavelmente, a tarefa mais difícil por trás da exposição é lidar com a sua efemeridade. Mesmo que a documentação fotográfica

e o vídeo, assim como layouts e outros dispositivos facilitem a tarefa de saber quais as obras de arte que foram expostas e como foram dispostas, ficam de fora a terminologia definitiva e os conceitos⁶⁶. Como em qualquer área do campo de conhecimento, as artes visuais também possuem os seus vícios, como por exemplo um discurso curatorial com descrição das obras de arte. Neste caso residi um desafio, sobretudo, para os jovens estudantes de curadoria e artes.

No tocante à curadoria, os programas de estudos curatoriais são concebidos como lugares para a formação prática, bem como para a investigação teórica. Embora a princípio fossem cursos oferecidos esporadicamente desde o final da década de 1990, a partir dos anos 2000 surgem de forma mais intensa e profissional. Estes últimos pretendem entender o novo cenário da arte e sugerem um profundo conhecimento do objeto de estudo na tentativa de colocá-lo de forma diferente. Não que sejam o único caminho ou o mais seguro deles, mas não se pode descartá-lo como uma ferramenta instrumental e crítica. Assim, algumas reflexões referentes a algumas constantes no circuito expositivo são importantes: a homogeneização de formatos de exposição e do discurso curatorial.

Embora se reconheça que há diferentes tipologias de exposição (individuais, coletivas, audiovisuais, temáticas...) e que sejam vários os esforços mencionados – publicações, participações dos artistas na curadoria, o jogo com o espectador, a exposição como evento – a centralidade da figura do curador para a formação do discurso da exposição é ainda um embate. O modo de exhibir as peças, na maioria das vezes, é ainda similar. E nesse aspecto os artistas também possuem a sua parcela de responsabilidade, pois muitas vezes a forma de apresentar deve acompanhar o que foi produzido.

No referente aos discursos curatoriais, muitos são ainda formatados por um padrão. Parece não se pretender discutir, realmente, o que está em exibição – ainda que a originalidade possa não ser um intuito do discurso. Paralelamente, observa-se a repetição dos modos do discurso, replicados, inclusive, por estudantes de estudos curatoriais, e embora não levem necessariamente à imitação, possuem ainda o engajamento com certas ideias, com certas exposições e práticas⁶⁷.

⁶⁶ Ver Felix Vogel, Notes On Exhibition History. *On-Curating.org*, Zurique, Dezembro 2013. pp. 46-54.

⁶⁷ *Ibidem*.

Capítulo III. O museu a ser transposto

Os museus, assim como os gabinetes de curiosidades, podem ser um valioso tema de investigação, especialmente no que respeita ao processo de “acumular” e de expor objetos. Como se sabe, sofreram modificações de acordo com contextos históricos e culturais, ao mesmo tempo que foram influenciados por curadores e artistas. Tal como os armários de curiosidades, os museus, por meio das coleções, são complexos reservatórios de memória e de identidade.

Apesar das transformações dos museus ao longo do tempo, há equipamentos culturais que ainda não se adaptaram a novas exigências em tempos de globalização. Para além de uma coleção, um museu deve ser capaz de trabalhar na formação, preservação e interpretação do seu acervo e, sobretudo, compreendê-lo e comunicá-lo de maneira interdisciplinar e contemporânea. Assim, abordam-se algumas críticas que relativizam mudanças intentadas nos museus. Busca-se entender a museologia através do entrecruzamento com outras áreas, tais como a conservação, o restauro, a comunicação, a curadoria e a arte.

1. Coleção, espaço e dispositivos

Por princípio, o que distingue um museu de qualquer outro dispositivo cultural será ter uma coleção. Os museus, diferentemente dos gabinetes de curiosidades do século XV, por exemplo, não podem ser entendidos como simples depositários de objetos. Ao mesmo tempo, tal como os armários de curiosidades, mantêm a premissa de colecionar.

Antes de pensar os museus sob uma óptica contemporânea, é necessário o seguinte questionamento: como determinados objetos estão presentes em determinadas coleções? Invariavelmente, artistas, curadores, galeristas, pesquisadores, amadores, não podem negar o quão satisfatório é visitar espaços como o Museu do Louvre e verem reunidos peças ou fractais das culturas Grega, Egípcia, Africana e de tantas outras. No entanto, parece ausente o exercício de pensar que as peças expostas deveriam pertencer por direito às civilizações de origem. Como esta questão ultrapassa os limites da arte, aproximando-se muito mais da atividade do direito e da diplomacia, além do interesse que suscita aos diversos territórios e âmbitos das ciências humanas e sociais, abordar-se-á a ação de colecionar.

Colecionar é uma prática que implica retirar um objeto do seu contexto original e relacioná-lo com outros, supostamente equivalentes⁶⁸. Para um museu, colecionar implica repensar testemunhos históricos. As reinterpretações e as mudanças de significados ocorrem também no contexto das exposições que o museu exhibe. Um ponto relevante para as questões que serão colocadas é entender a ideia do aparato⁶⁹.

Considera-se que o dispositivo que recebe o objeto pode ser tão importante como a obra exposta. Este não deve pretender ser mais do que a obra, nem tampouco ser “apagado” pelo objeto artístico, deve prever-se uma integração entre as partes. De maneira geral, uma exposição será um sistema que abrange: obra, curadoria, dispositivo de exposição, iluminação, conservação, restauro, comunicação e público. No referente às obras, até ao advento da “arte moderna”, entendiam-se como únicas, como produto da expressão singular do artista. Os museus, por sua vez, eram tomados como espaços sagrados de contemplação⁷⁰.

Algumas opções do museu moderno dão ênfase, ainda, a essa compreensão, designadamente a utilização de iluminação zenital e artificial em algumas salas, vãos entre paredes, o recurso à visão em diagonal entre as galerias expositivas, a sacralização do objeto, através de uma menor quantidade de quadros por paredes (fig.12 e 13), entre outros.

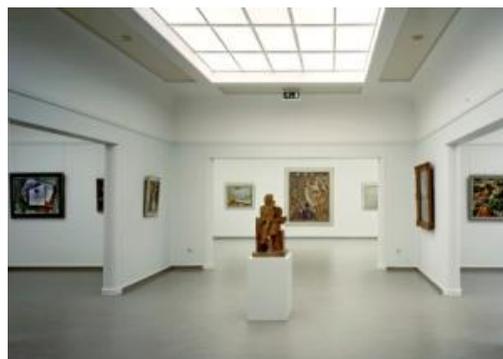


FIGURA 12 e 13 - Kröller-Müller Museum, Otterlo, Netherlands, 2011. Foto: Marjon Gemmeke.

⁶⁸ Ver Rosalind Krauss, *A Voyage On The North Sea*. New York: Thames And Hudson Inc, 1999.

⁶⁹ Sobre a ideia do aparato Rosalind Krauss considera que uma obra ou um filme, por exemplo, não é só o meio material utilizado (o suporte, câmera, luz, plateia), mas sim a rede complexa dessas instâncias todas juntas. Ver *ibidem*.

⁷⁰ Ver Mariana Estellita Lins Silva, *A Arte Contemporânea e o Museu: Desafio Da Preservação Para Além Do Objeto*. UNICAMP. [S.l.], 2011. pp. 305-309.

Em termos de enquadramento histórico, tais opções têm origem pós-inauguração do MOMA⁷¹, mais precisamente em 1939 com a exposição “Art in our time”. Segundo Nuno Grande:

“O projeto expositivo de Art in Our Time incorporava uma atmosfera *laboratorial*, propondo uma total descontextualização das obras expostas em relação ao cotidiano envolvente. Isto era conseguido não apenas pela distribuição da mostra pelos níveis superiores do novo museu – vedados ao exterior e iluminados artificialmente –, como também pela interposição de vários filtros espaciais em cada piso – salas em forma de cubo branco fechadas, planos de paredes isolados ou cubos soltos – onde se dispunham, espaçadamente, diferentes objetos, segundo um percurso direcionado por temáticas⁷²” (fig.14).



FIGURA 14 - Exposição *Art in Our Time*, primeiro evento do novo MOMA, 1939. Foto: The Museum of Modern Art Archives.

Por outro lado, um dos legados da “arte moderna” foi o ter permitido questionar a natureza e o estatuto da arte⁷³. Assim, talvez seja plausível pensar que as obras são, em alguns casos, ferramentas, também, para questionar as instituições nas quais estão expostas. Nuno Grande atenta que:

“[...] para a maioria dos artistas da década de 60, os museus de arte moderna, na sua lógica de compartimentação e descontextualização da obra de arte impediam tanto o estabelecimento de uma relação mais aberta com a vida quotidiana, exterior à instituição, como também não propiciava a inclusão dos imaginários artísticos emergentes, no seu interior. Esta questão se tornou evidente, no final dos anos 1960, quando correntes de gênese conceitual, como a Arte *Povera* e a Land Art, transportaram conceitos e materialidades encontrados em ambientes exteriores ao museu ou à galeria, para o seu interior, negando o recurso à lógica do white cube. Essa recombinação, *in loco*, de materiais do quotidiano, tantas vezes percíveis expôs a

⁷¹ Museu de Arte Moderna (Nova Iorque) – Inaugurado em 1929 tornou-se o primeiro museu dedicado à arte moderna na cultura ocidental.

⁷² Nuno Grande, *Arquitectura da cultura: política, debate, espaço*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2009, p. 49.

⁷³ Ver Rosalind Krauss, *A Voyage On The North Sea*. New York: Thames And Hudson Inc, 1999.

necessidade de se encontrarem tipologias museológicas ou galerísticas mais flexíveis e polivalentes, capazes de reproduzir, metaforicamente, a informalidade do espaço do *atelier* ou da rua⁷⁴”.

Acresce que, a pós-modernidade, por sua vez, revelou a possibilidade de saturação total do espaço cultural pela imagem e o conseqüente esvaziamento do conceito da arte enquanto “autonomia estética”⁷⁵. A arte contemporânea, por sua vez, busca em alguns casos aproximar espaço expositivo, vida cotidiana, público e obra.

2. O museu como espaço metafórico

Para entender o processo de legitimação da construção do discurso pelos museus faz-se necessário perceber as suas origens. Como já se referiu, o final do século XVIII e o século XIX correspondem ao início dos museus públicos, ao aumento do interesse por visitar coleções e, conseqüentemente, à alteração da posição do curador, que assume novos papéis, entre eles o de intérprete da obra e ou conjunto de obras em exibição.

O museu, ao retirar os objetos dos seus contextos históricos originais, não o faz como um ato de celebração política, pelo contrário, fá-lo com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal. Uma história cultural é construída pelo museu através da forma de organizar as peças nos espaços expositivos e a sequência dada aos objetos⁷⁶. Por princípio, as decisões em museus sobre como posicionar os objetos serão determinadas por fatores, tais como, a condição física do objeto e/ou limitações do espaço expositivo, condições de segurança, práticas curatoriais de cada instituição, recursos financeiros.

No entanto, a aplicação destes princípios deve ser relativizada. Ainda que a disposição e ordenação das peças possam não seguir âmbitos históricos ou de geografia, no discurso escrito, a maioria das instituições não os ultrapassam. Mais grave, ainda, são as produções textuais, limitadas na abordagem e exclusivamente pensadas para um público especializado – através do uso de termos técnicos e de difícil compreensão do grande público. Sobre estes aspectos, Dalila Rodrigues acrescenta:

“As tabelas e outros suportes informativos, por sua vez, não ultrapassam o registo da cronologia e da tipologia, a anteceder a anotação acrílica de

⁷⁴ Nuno Grande, *Op. cit.*, p.49.

⁷⁵ Ver Rosalind Krauss, *A Voyage On The North Sea*. New York: Thames And Hudson Inc, 1999.

⁷⁶ Douglas Crimp, *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

características morfológicas dos objectos. Uma linguagem de glossário, encriptada em descrições de técnicas e de ornamentos, estéril na sua compulsão enciclopédica, exclui qualquer possibilidade efectiva de mediação. [...] Ignoram-se questões fundamentais como a função das obras e dos objectos, os seus contextos de uso, de percepção visual e de significação, as vicissitudes por que passaram antes de terem iniciado a sua “segunda história”, a sua história patrimonial. O trabalho dos serviços educativos e o recurso crescente ao digital, fundamentalmente explicativos, vão criando a ilusão de actualização e de contemporaneidade. Situações idênticas acontecem no trabalho de mediação (ou na sua ausência) dos monumentos visitáveis⁷⁷”.

Como refere a autora citada, o trabalho de mediação dos museus, sendo fundamental, assume ainda muitos aspectos críticos, seja ao nível dos textos de parede que, habitualmente, nada dizem de relevante, designadamente sobre a história patrimonial das obras e dos seus contextos de uso, seja quanto ao recurso a equipamentos audiovisuais. Não se nega, por um lado, a importância das tecnologias, principalmente na tentativa de aproximar os museus das novas gerações de espectadores. Porém, por outro lado, verifica-se que algumas instituições parecem dispor de equipamentos, de telas interativas e de outras mídias apenas para se adequarem a uma “cena cool”, ativando a noção de pertencimento ao mundo globalizado, que é por definição o mundo das tecnologias. Sabe-se que, quando esses recursos estão disponíveis no espaço expositivo, em alguns casos também, encontram-se desligados ou não recebem manutenções, atualizações e novas informações sobre o acervo e a programação; ou então não possuem informações para além da língua materna do país de origem; ou repetem as informações que já estão disponíveis em textos de paredes e folhas de sala, com os problemas de comunicação já apontados.

⁷⁷ Dalila Rodrigues, Uma reflexão crítica sobre o património artístico. *De Cister a outros espaços e caminhos: as Beiras e as suas expressões histórico-culturais*. São Cristóvão de Lafões: [s.n.]. 2016. pp. 109-110.

3. A arte contemporânea, a sua preservação e os museus na atualidade

O mundo da arte contemporânea aprecia a possibilidade de apropriar o passado por meio dos museus. No entanto, os artistas têm de lidar com o facto de o espírito com que a arte foi realizada no passado não estar disponível. Nesta perspectiva, os artistas contemporâneos veem nos museus inúmeras possibilidades artísticas⁷⁸.

Mark Dion, no seu trabalho “Tate Thames Dig”⁷⁹, faz uso da forma do gabinete de curiosidades e revela fazer isso por duas razões. A primeira, é a associação direta com os dispositivos, os armários, e de como a sociedade da época renascentista organizou e categorizou o mundo no espaço do gabinete de curiosidades. A segunda, talvez mais difícil de perceber, é que interessa ao artista a tentativa de incitar o espectador ao seguinte questionamento: o que leva os museus hoje a estarem organizados da maneira que estão e o que está por trás das regras que os curadores e os historiadores da arte seguem na classificação e organização dos objetos⁸⁰? (fig. 15 e 16).



FIGURA 15 - *Tate Thames Dig*.
Foto: Tate London.



FIGURA 16 - *Tate Thames Dig* – detalhe.
Foto: Tate London

⁷⁸ Ver Vanessa Lucia de Assis Rebesco; Giulia Crippa, *A Organização do Museu: Uma abordagem a partir dos princípios estéticos de Hegel*. Revista Museologia e Patrimônio, Julho 2013. pp. 39-56.

⁷⁹ Como parte do programa de pré-abertura da Tate Modern em 1999, o artista Mark Dion e uma equipa de voluntários locais percorreram o rio em Bankside, em frente da Tate Modern, e em Millbank, em frente à Tate Britain. O objetivo era explorar a rica história industrial e cultural de Londres através dos seus restos materiais, os artefatos enterrados dentro da lama e cascalho das praias. Uma grande variedade de objetos e fragmentos foi descoberta, variando de tubos de barro, conchas de ostras e dentes de gado, a brinquedos de plástico e sapatos. Tendões foram criados no gramado da Tate Grã-Bretanha, onde cada item foi meticulosamente limpo. Vários profissionais, incluindo o pessoal do Museu de Londres, a Polícia do Rio Tamisa e os ecologistas, ajudaram a identificar as peças. Uma vez coletados e classificados Mark Dion criou uma peça com os objetos e artefatos em forma de uma instalação, arranjada em um armário de madeira.

⁸⁰ Mark Dion, Tate. Site da Tate, 2003. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/mark-dion-tate-thames-dig/wunderkammen>>. Acesso em: 4 Abril 2017.

Outro ponto é particular nesta peça de Dion. Se por um lado há uma aproximação com os gabinetes de curiosidade arqueológicos, por outro, o artista tem como possibilidade expor esta peça numa galeria de arte. Em linhas genéricas, este facto confere ao trabalho um estatuto de arte. Imagina-se, portanto, que a ideia de categorização que interessa ao artista não é a mesma que se aplica no campo da ciência. O que sugere, ao mesmo tempo, que a categorização ou a classificação padrão dos museus não está também presente neste trabalho.

Contrariamente à entrevista de Dion, o trabalho intitulado “Tate Thames Dig” parece dizer mais sobre a difícil tarefa de organizar peças num espaço determinado. E talvez neste sentido seja revelador comparar com o processo dos museus. Um dos desafios destas instituições é o de apresentar obras de arte no espaço expositivo, como se referiu. Sobretudo porque, ao longo dos anos, alguns espaços mudaram para atender às reivindicações dos artistas e às características das suas obras.

Não por acaso, do ponto de vista da arquitetura, o museu que cada vez mais ganha expressão e força na cena da arte contemporânea é “o museu enquanto galpão”⁸¹, pois a escala é atualmente um elemento essencial para muitos artistas. Os galpões de fábricas transformados em espaços expositivos possuem grandes dimensões, capaz de abrigar objetos de tamanhos diversos. Em geral, possuem elementos de sustentação dos telhados, os quais podem ser reaproveitados para suspender obras e permitem, quando bem adaptados, a iluminação do tipo zenital⁸².

Ao mesmo tempo, alguns desses galpões ainda conservam máquinas e equipamentos no seu interior, o que de certo modo configuram, tanto um elemento inusitado para a apresentação de arte contemporânea, como funciona, ao mesmo tempo, como suporte e ferramenta de interferência artística. Por outras palavras, é uma tipologia de espaço que permite realizar projetos de cunho *site specific* e projetos curatoriais diversos.

⁸¹ A ideia de museu enquanto galpão sugere a transformação de fábricas desativadas e armazéns em espaços expositivos. Segundo Eugénia Santos e Madalena Matos, outros exemplos possíveis do uso de fábricas desativadas são criações de escolas, universidades, ou outros edifícios públicos - já que os espaços industriais são, em geral, de dimensões significativas, com vãos que proporcionam salas bem iluminadas. Ver Eugénia Santos; Madalena Cunha Matos, *Estruturas industriais correntes em desuso - reutilização ou ruína?* II Congresso Internacional sobre património industrial. Lisboa: [s.n.]. 2014. pp. 307-316.

⁸² Técnica utilizada com a intenção de fazer com que a luz natural penetre no ambiente através de pequenas ou grandes aberturas criadas na cobertura de uma edificação. Possui a uniformidade como característica.

Retomando a ideia de aparato introduzida por Rosalind Krauss, talvez o próprio museu possa ser compreendido como tal, na medida em que, como espaço de construção de narrativas, é capaz de reunir em si todos os outros elementos que compõem uma exposição – um local que pode promover a mediação entre arte e público⁸³.

Falar em mediação significa entender, entre outras coisas, que o objeto exposto no museu não tem ou propõe uma leitura única. Até mesmo porque ao longo dos anos e de contextos diferentes, o horizonte de expectativas, as percepções da arte, dos artistas, dos curadores, dos museus e da sociedade mudam. Partindo deste princípio, cada época sugere um modo de expor, propondo referências e leituras. Acrescenta-se que, embora os museus trabalhem com objetos de épocas diferentes, tal facto não deve significar um obstáculo para os expor com um olhar contemporâneo, pelo contrário.

Admite-se, por um lado, a dificuldade dos museus em adaptar a sua arquitetura em função das obras que pretendem expor, principalmente em cada nova exposição. Por outro, o recurso a cenografias auxilia a que as pretensões artísticas e curatoriais de cada época se reflitam no espaço expositivo. Entende-se cenografia, não com a ideia pejorativa de uma imitação ou simulação, mas sim como a possibilidade de recriação de um espaço. Pensa-se a cenografia, então, como um elemento relevante na tentativa de construir a atmosfera de uma exposição e não apenas como algo decorativo. Isto significa que a cenografia é um auxiliar que permite ao espectador, de algum modo, contextualizar ou produzir questionamentos face à exposição.

Este elemento pode ser um dispositivo amplo, mas pode também ser, por exemplo, uma peça de uma época distante, reinterpretada contemporaneamente no espaço expositivo. As vitrines de exposição do Museu Nacional do Coches, desenhadas pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha (fig. 17 e 18) constituem um exemplo interessante.

⁸³ Sobre a ideia do aparato Rosalind Krauss considera que uma obra ou um filme, por exemplo, não é só o meio material utilizado (o suporte, câmara, luz, plateia), mas sim a rede complexa dessas instâncias todas juntas. Ver Rosalind Krauss, *A Voyage On The North Sea*. New York: Thames And Hudson Inc, 1999.

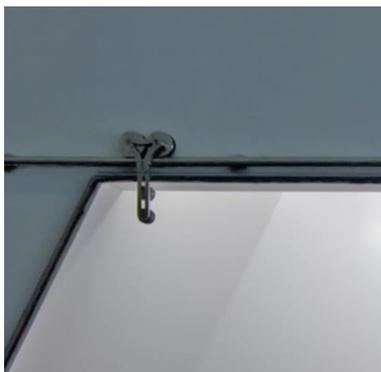


FIGURA 17 - Rolamento porta – detalhe
Foto: Fernando Guerra.

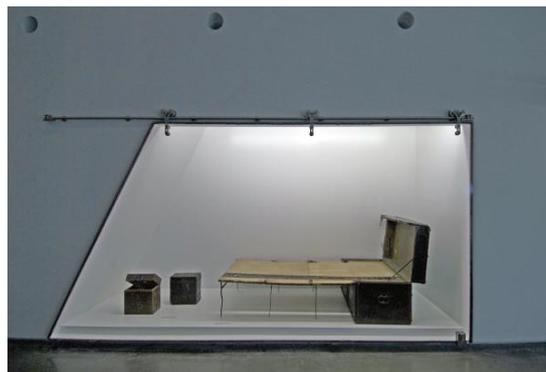


FIGURA 18 – Vitrine.
Foto: Fernando Guerra.

A porta da vitrina, na parte do rolamento, é uma espécie de espora que se relaciona com o universo equestre e dos coches. Na parte interna, por onde o vidro da vitrina se desloca, observa-se um utensílio que diminui a área de atrito. Este, por sua vez, assemelha-se com a textura da crina de um cavalo. A partir destes elementos subtis, percebe-se que tudo o que está em torno da exposição conta como ferramenta auxiliar no processo de interpretação da coleção, das obras e dos objetos expostos.

A arte contemporânea constitui um dos grandes desafios para a conservação, isto é, para a manutenção da integridade física das obras e dos objetos, obrigando à sua conservação preventiva – a práticas de controlo das condições ambientais envolventes, ao seu manuseamento cuidadoso, à sua exposição e ao seu armazenamento em suportes e com materiais de embalagem ideais. O conceito de preservação deve hoje ser entendido em sentido lato – enquanto conjunto de práticas que, além da conservação, incluem, também, a documentação, a divulgação do acervo, e todas as ações possíveis para viabilizar o processo de comunicação, tendo como foco não só o acervo e cada objeto, mas a relação estabelecida com o público. Os métodos utilizados no tratamento dos acervos da arte antiga não cobrem o conjunto de problemas e de exigências que as coleções de arte contemporânea colocam.

No universo da arte contemporânea são comuns, entre outras tipologias, obras perecíveis, efêmeras, objetos relacionais que obrigam a pensar e a problematizar como manter a integridade dos objetos, como garantir a sua conservação e este legado para as gerações futuras e permitir, ao mesmo tempo, que elas comuniquem o modo ou os modos como foram pensadas pelos artistas. O primeiro grande desafio para o museu é conciliar este tipo de exigências com a compreensão da obra

enquanto proposta artística. Os museus são equipamentos culturais fundamentais, pelo que deverão considerar a obra do ponto de vista do artista, não devendo subjugá-la, ou seja, devem garantir que a ideia do trabalho artístico seja preservada e mostrada ao público.

Uma obra tátil, por exemplo, completa o seu processo na medida em que o público pode manipulá-la. De outro modo, a relação com o espectador é limitada ou inviabilizada. Significa isto afirmar que, em nome da conservação, não se deve restringir que as obras sejam, apenas, contempladas visualmente? Cabe aos curadores, artistas, conservadores e demais equipa técnica a responsabilidade de garantir artifícios que viabilizem a comunicação das obras de arte. Um dos meios, fundamental, é o catálogo.

De um modo geral o catálogo, como meio e estratégia de preservação, fixa e conserva a memória, prolongando as exposições no tempo e disseminando-as no espaço. Ao mesmo tempo, embora possa apresentar diferentes tipologias, de acordo com os interesses do artista, dos curadores e das instituições, de modo algum substitui a exposição, ou seja, não se caracteriza por ser a exposição de facto. Por outro lado, uma vez que os veículos de comunicação massificada, como jornais, já quase não apresentam textos sobre obras de arte e acontecimentos culturais, o catálogo é cada vez mais um dispositivo importante para comunicar com o público. O catálogo dá sentido à produção de um ensaio crítico, permitindo uma outra articulação com o público e ampliando, assim, o papel do curador.

Otras ferramentas importantes para a preservação dos acervos contemporâneos são os registros, os projetos e as réplicas. Os meios da documentação (fotográfica, filmográfica ou sonora) servem as obras efêmeras, perecíveis, do mesmo modo que permitem registros do acervo. Os projetos utilizados pelos próprios artistas referem-se, tanto ao planejamento da obra como descrevem o processo de montagem, permitindo a sua remontagem por outras pessoas e noutras situações. Já as réplicas adequam-se mais às necessidades dos objetos relacionais, a obras que demandam a manipulação do público ou simplesmente a objetos que sofreram a ação do tempo e podem ser substituídos, sem perda simbólica para a obra.⁸⁴

⁸⁴ Ver Mariana Estellita Lins Silva, *A Arte Contemporânea e o Museu: Desafio Da Preservação Para Além Do Objeto*. UNICAMP. [S.l.], 2011. pp. 305-309.

Em relação às ferramentas para a conservação de arte contemporânea, o campo de discussão parece ser mais aberto. Se por um lado se admite que as estratégias de conservação podem não ser as da arte antiga, sempre radicais, sempre focadas na “conservação a todo o custo”, também é verdade que se verifica um esforço em definir planos que possam abarcar a conservação do maior número de obras contemporâneas.

Em Portugal, em meados de 1960-1970, identifica-se um grande interesse dos artistas em incorporarem nas suas obras materiais destinados ao uso industrial ou que fazem parte da vida cotidiana. Porém, o campo da conservação manteve-se alheado desta realidade. Somente a partir da década de 1990, quando esses trabalhos foram incorporados nos acervos de museus, galerias e de colecionadores – em virtude do maior interesse do mercado da arte – é que se desenvolve uma ação mais sistemática e efetiva de conservação de tais obras. Este facto reflete-se também no esforço da pesquisa, sendo inúmeros, atualmente, os projetos de investigação em arte contemporânea.

Os atuais programas de estudos em conservação e restauro especializados em arte contemporânea são concebidos como lugares para a formação prática, mas implicando a investigação teórica. Estes, partem de equipas multidisciplinares que estudam, a partir da dimensão material e científica de cada obra ou conjuntos de obras, os aspectos materiais, históricos, conceituais, estéticos e propõem possíveis soluções, em termos de conservação e de restauro, para cada caso.

Uma investigação constante é necessária para o conhecimento do comportamento de materiais opostos, tanto individualmente, como quando utilizados ou exibidos em conjunto. É importante, cada vez mais, refletir e praticar a conservação preventiva, dado que, atualmente, é vasto e complexo o uso de tecnologias e a presença de organismos vivos em obras de arte que utilizam materiais orgânicos. Assim, estes estudos são importantes ferramentas para os museus, uma vez que a entrada de novos materiais e técnicas obriga a pensar na obra, não só como objeto, mas também como processo, ou seja, a necessidade de compreender a relação entre materiais e intenções artísticas⁸⁵.

⁸⁵ Ver Maria Jesús Ávila, *A conservação da Arte Contemporânea: um novo desafio para os museus*. @pha. Boletim nº5, Lisboa, 20 Dezembro 2007. pp. 1-9.

3.1 Dois exemplos distintos: o Atelier Museu Júlio Pomar e o Museu de Serralves

Um equipamento cultural é movido por pessoas e por investimentos diversos, designadamente pelo económico. Quanto ao primeiro, as questões da programação do museu passam pela figura de um curador e ou diretor. Mais importante do que o curador desenvolva uma programação, na qual deixe uma “marca pessoal” do seu trabalho, é prever um processo de investigação de longo prazo, focado na coleção, que tenha como destinatário o público. Obviamente, é também papel de um bom curador/diretor articular o bom relacionamento entre todos os profissionais.

Sendo as coleções e as exposições a razão de ser dos museus, estes podem gerar, a partir delas, outros produtos ou ferramentas críticas para o público lidar com a obra de arte. Assim, aborda-se sumariamente, como exemplo de práticas interessantes, o trabalho de duas instituições portuguesas distintas, o Atelier Museu Júlio Pomar⁸⁶ e o Museu de Serralves⁸⁷. Entre outros aspetos, refere-se um conjunto de preocupações que é comum a ambos: o colocar em discussão a cadência com a qual se realizam projetos que ofertam oportunidades a artistas, curadores e arquitetos; o desenvolvimento de publicações, de livros e de catálogos que resultam de conversas e debates; o envolvimento do público por meio de oficinas que utilizam a coleção e a exposição como pontos de partida; o estabelecimento de parcerias com outras instituições.

Quanto ao primeiro tema, parte da programação do Atelier Museu, por exemplo, sugere um plano dedicado a exposições de artistas nacionais e internacionais, emergentes e consagrados, em diálogo com o espaço e com a obra do pintor Júlio Pomar. No tocante ao segundo ponto, as publicações são fundamentais a vários níveis, sendo-o também para dar visibilidade às empresas promotoras das iniciativas, assim como, também, às instituições das parceiras. Os livros e os catálogos permitem, de igual modo, a possibilidade de apresentarem ensaios de artistas e de curadores e, ao mesmo tempo, ao poderem ser comercializados no decurso da exposição, gerarem conhecimento e receita.

⁸⁶ O Atelier Museu Júlio Pomar foi inaugurado em 2013. Esta estrutura museológica integra um conjunto de equipamentos culturais do município de Lisboa e a sua coleção abarca a obra do artista e pintor português Júlio Pomar. O acervo que compõem a obra do artista é exposto periodicamente em conjunto com outras obras e atividades complementares.

⁸⁷ O Museu de Serralves, localizado na cidade de Porto, é considerado, justamente, o museu de arte contemporânea mais importante de Portugal. O espaço dedica-se a exposições monográficas e ou temáticas de artistas consagrados e emergentes.

O terceiro e quarto aspectos apontados incluem o plano educativo. O facto destes equipamentos terem uma coleção e realizarem exposições possibilita-lhes a oferta de *workshops* formativos. Neste sentido, de modo algum a oferta pode ser encarada como uma ação de carácter assistencialista, antes constituindo a possibilidade de pensar as obras em exibição como mote para novas produções de conhecimento das artes visuais, sobretudo através do trabalho com o público infantil e adolescente. No referente às parcerias, hoje em dia elas são de facto uma rede de cooperação imprescindível, tanto para pensar a otimização de espaços físicos, sobretudo no caso do Atelier Museu, que possui uma estrutura física reduzida, como também para gerar receitas ou garantir a melhoria de custos.

O Atelier Museu Júlio Pomar constitui um caso interessante. Pensar o museu como atelier, significa, desde logo na designação, assumir a possibilidade de um espaço aberto para experimentações, uma estrutura viva, flexível, à semelhança das oficinas de artistas. É sabido que as instalações administrativas deste museu estão contíguas ao espaço expositivo. Cada projeto expositivo sugere, também, que as mesas de trabalho dos profissionais se desloquem para outras áreas do museu, de modo a garantir que exposição e administração possam coexistir sem conflitos.

No referente ao Museu de Serralves, destaca-se o projeto “o museu como performance”, realizado anualmente, no mês de setembro, pela instituição. Concebido pelos curadores Cristina Grande, Ricardo Nicolau e Pedro Rocha, procura confrontar o público por meio das disciplinas da dança, música e artes visuais. Imaginar o museu pelo título é pensar o mesmo como local de ações e de natureza dinâmica, como sugerem as referidas artes performativas.

Para que um museu, a exemplo das instituições Atelier Museu Júlio Pomar e Museu de Serralves, esteja relacionado com as cidades de origem, comunidade artística, escolas e afins é importante o investimento. Obviamente, as questões financeiras na esfera pública diferem se comparadas à esfera privada. Sendo este domínio demasiado para as pretensões desta dissertação, haverá que referir que o resultado dos investimentos na área cultural não pode ser medido pela receita gerada, pela arrecadação da bilheteria das respectivas instituições. Lamentavelmente, alguns museus de arte, na atualidade, aproximam-se cada vez mais dos *shoppings centers* ou da indústria do entretenimento, não reservando a sua identidade enquanto espaço de apresentação de obras de arte, de reflexão e de mediação com o público.

Capítulo IV. O poder dos objetos

1. Objeto e valor atribuído

Os objetos podem ser, tanto encontrados na natureza, como produzidos pelo homem. Como refere Émilie Charlet, “os artefatos produzidos são o reflexo da transformação das sociedades e das mentalidades ao longo do tempo. Assim, eles ensinam, sobretudo, sobre o ser humano que os imaginou, concebeu, fabricou, usou ou abandonou”⁸⁸. De acordo com a mesma autora, “Os objetos devem sua existência à percepção do homem e, neste sentido, tanto os objetos fabricados por ele, como os naturais podem ser entendidos como bens culturais”⁸⁹. Para o contexto desta dissertação interessa a reflexão sobre os objetos fabricados.

Numa primeira análise, destaca-se que a significação dos objetos produzidos pela humanidade é determinada pela função de uso do objeto e pelo valor que lhes é atribuído⁹⁰. Por um lado, pode dizer-se que a relevância dos objetos lhes é conferida pela função utilitária. Por outro, observa-se que os artefatos são, em geral, conservados pelos valores que lhes são atribuídos, adicionados, e não necessariamente pela utilidade. Serge Tisseron considera que esta assume interesse para a museologia⁹¹. Cabe lembrar, ainda, que a atribuição de valor é um processo que pode mudar constantemente e ao mesmo objeto podem atribuir-se valores completamente diferentes⁹².

Relativamente à função, George Kubler assinala uma fundamental diferença entre objetos utilitários e obras de arte, afirmando:

“um objecto produzido tendo em vista uma experiência emocional – e esta é uma das formas de identificar uma obra de arte – difere de um utensílio em consequência desta significativa extensão para além do uso. Como o enquadramento simbólico da existência muda muito mais lentamente do que as suas exigências utilitárias, os utensílios de uma era são menos duradouros que as suas produções artísticas”⁹³.

⁸⁸ Émilie Charlet, S'embarrasser de l'objet. *Agôn [En ligne], Dossiers, (2011) N°4*, 2011. Disponível em: <<http://www.agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2152>>. Acesso em: 1 Março 2018.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Ver Martin R. Schärer, La relation homme-objet exposée: théorie et pratique d'une expérience muséologique. *Publics et Musées*, n. 15, 1999. pp. 31-43.

⁹¹ Serge Tisseron, Nos objets quotidien. *Hérmès - Le dispositif entre usage et concept*, Paris, n. 25, 1999. pp. 57-66.

⁹² Ver Martin R. Schärer, *Op. cit.*

⁹³ George Kubler, *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos*, Lisboa, Vega, 1990. p. 113.

Antes de mencionar a fase de conservação dos objetos é necessário entender algumas questões. Por exemplo, após a sua concepção, um objeto é apresentado ao público, geralmente, através da publicidade que faz uso de inúmeras associações que despertam na sociedade o desejo de consumi-los – as “fantasias” sobre um objeto só se encerram quando o objeto é consumido/manipulado. Os objetos podem ser usados como elementos de identificação de um grupo, como seja o caso de um objeto transmitido numa família, de geração em geração.

Para Schärer, durante a fase de uso de um objeto, o indivíduo começa a desenvolver uma espécie de relação pessoal com ele. Em seguida podem juntar-se outros valores, como o estético ou o simbólico e, mais adiante, outros objetos podem reunir-se ao primeiro, dando início a uma coleção⁹⁴.

Finalmente, em uma coleção os objetos são destituídos do seu valor de uso e passam, em muitos casos, a ser provas testemunhais de acontecimentos pessoais e por isto adquirem uma outra valoração: o valor da lembrança; servindo não mais exatamente para aquilo que foram produzidos, mas como um *item* especial na designada coleção⁹⁵. Ao fazer parte de uma coleção, o objeto torna-se posse.

2.2 O objeto como posse

O conceito de objeto como posse é fundamental para compreender o seu poder evocativo. Os objetos, por vezes, são considerados um universo inerte e mudo, do qual o homem dispõe o pretexto de que os produziu. Mas esse mesmo universo tem algo a dizer, algo que ultrapassa o seu uso. É neste sentido que Baudrillard chama a atenção para o discurso subjetivo a que estão sujeitos os objetos⁹⁶.

Entender o discurso subjetivo é tratar os objetos como pertencentes a um sistema de signos, ou, também, a um sistema em que o objeto é abstraído da sua função e se torna posse. Baudrillard exemplifica esta ideia de maneira simples. Para ele, utilizar o refrigerador com o fim de refrigeração refere-se a uma ação prática, ou seja, não se

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Ver Wagner A. Silva, *Colecionar é relembrar: o brinquedo antigo como operador de memória para o colecionador*. COMUNICOM: cenas culturais e midiáticas, do 4º Encontro de GTs. São Paulo: [s.n.]. 2014.

⁹⁶ Ver Carlos Xavier de Azevedo Netto; Maria Lucia Niemeyer Matheus Loureiro; Jose Mauro Matheus Loureiro, *O rumor dos objetos*. XIV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. [S.l.]: ENANCIB. 2013.

trata de um objeto, mas de um refrigerador. Nesta medida, o objeto não é possuído⁹⁷. A posse jamais é a de um utensílio, pois este devolve o ser humano ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído da sua função e relacionado com o indivíduo⁹⁸.

Cabe retomar assim o valor da lembrança. Os objetos desempenham um papel central nas memórias das culturas e dos indivíduos – permitem reinvocar os contextos dos quais fizeram parte. Assim como as pessoas, os objetos também possuem as suas biografias e os seus percursos de existência⁹⁹.

No tocante às biografias dos objetos, a ideia deve ser relativizada, e nesse ponto destaca-se a tarefa dos museus. Uma das principais responsabilidades dos museus e da ciência da conservação é sempre que possível valorizar aos objetos, voltar aos objetos à medida que as novas tecnologias permitem fazer diferentes indagações a respeito deles. Nos últimos anos, apontam-se novas possibilidades de investigação/interpretação e revelam-se significados inesperados em coisas que, pensava-se, já se conheciam bem¹⁰⁰.

Os objetos, ao sobreviverem ao tempo, podem produzir lembranças, comunicar e transmitir mensagens, fixar a memória. As mensagens podem ser permanentes ou transitórias; podem ser intencionais, como no caso das lápides, estelas, moedas, selos; ou podem, ainda, ser involuntárias como os objetos de uso cotidiano¹⁰¹.

3. O poder evocativo dos objetos, a coleção e o colecionador

Qualquer objeto é capaz de representar algo e, assim, criar laços entre as pessoas. Tem-se a ideia do poder evocativo dos objetos, ou seja, a capacidade de simbolicamente despertarem inúmeros pensamentos e correspondências. E talvez, acerca disto, por que não pensar a coleção como uma possibilidade de estreitar ainda mais essas relações simbólicas?

Para Walter Benjamin, a exemplo de outros autores já referidos nesta dissertação, o que é decisivo na arte de colecionar é desligar o objeto de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que

⁹⁷ Ver Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*. Cidade do México: Letra e, 1969.

⁹⁸ Ver Carlos Xavier de Azevedo Netto; Maria Lucia Niemeyer Matheus Loureiro; Jose Mauro Matheus Loureiro, *Op. cit.*

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ Ver Neil Macgregor, A biografia das coisas. In: Macgregor, N., *A história do mundo em 100 objetos*. [S.l.]: Intrínseca, 2013. pp. 21-23.

¹⁰¹ Ver Carlos Xavier de Azevedo Netto; Maria Lucia Niemeyer Matheus Loureiro; Jose Mauro Matheus Loureiro, *Op. cit.*

lhe é semelhante. Assim, é importante para cada colecionador, ou para um museu, por exemplo, não só o objeto, mas também todo o seu passado, tanto aquele que faz parte de sua gênese e qualificação objetiva, como os detalhes da sua história aparentemente exterior¹⁰².

Após a avaliação dos dados subjetivos e objetivos de cada objeto, os colecionadores optam por desenvolver ou escolher pedestais, molduras e vitrines para acondicionarem os artefatos na coleção. Este é um trabalho meticuloso e de pesquisa. Assim como também a escolha dos próprios objetos não se dá por um ato involuntário ou de desejo desregrado, mas decorre de uma prévia avaliação, de tal forma que cada novo *item* venha relacionar-se com os objetos que já detém¹⁰³. Ao mesmo tempo é importante frisar que, por vezes, parecem ser os objetos que encontram o colecionador.

Rolande Bonnai estabelece diversas categorias de colecionadores. Para esta dissertação interessam três delas: o colecionador-artista; o colecionador-pesquisador; e o colecionador-acumulador¹⁰⁴. Sabe-se que, desde o Renascimento, os artistas colecionam objetos, que são para eles repertórios de outras formas. É apenas no final do século XIX e especialmente no início do século XX, porém, que as peças colecionadas tais como estátuas e máscaras de grande expressividade e originalidade impulsionaram a pesquisa dos artistas colecionadores a “virar as costas” aos cânones de beleza ocidentais. No início do século XIX, os objetos de arte "primitiva" são principalmente modelos morfológicos. Há uma ligação entre a presença de objetos nos *ateliers* e as práticas dos artistas, ou seja, uma clara influência¹⁰⁵.

O colecionador-pesquisador deseja fazer novas descobertas, torná-las conhecidas e apreciadas por outros. Após a criação do inventário que traça o itinerário dos seus objetos, ele publica o seu material de estudo. Como ele coleciona apenas os objetos das culturas que conhece bem, há uma unidade entre pesquisa e coleção¹⁰⁶. Esta associação de conhecimento e coleção pode ser encontrada em professores de botânica ou médicos. Um exemplo interessante que remete para a Universidade de

¹⁰² Walter Benjamin, O Colecionador. In: Benjamin, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. pp. 237-246.

¹⁰³ Ver Wagne A. Silva, *Colecionar é relembrar*: O brinquedo antigo como operador de memória para o colecionador. COMUNICOM: cenas culturais e midiáticas, do 4º Encontro de GTs. São Paulo: [s.n.]. 2014.

¹⁰⁴ Rolande Bonnai, *Mais quels collectionneurs? Art Tribal - Le dossier d'Art Tribal*, n. 04. pp. 74-79.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Coimbra (UC) é o gabinete de curiosidades de Domingos Vandelli. Parte do repositório de objetos de Vandelli sobrevive ao tempo no edifício do antigo Colégio Jesuíta (fig. 19 e 20), que visitamos no âmbito desta dissertação (anexo 4).



FIGURA 19 - Colégio de Jesus, Universidade de Coimbra, vista aérea. Foto¹⁰⁷.



FIGURA 20 – Armários recriados a partir da ideia do Gabinete de Vandelli. Foto: Tales Sabará.

Retomando a discussão, o colecionador-acumulador é provavelmente o mais conhecido dos amadores. A princípio, pode imaginar-se que ele se interessa voluntariamente por objetos de qualquer natureza, mas isso não é exatamente verdade. Ele acumula, claro, mas acima de tudo vive com os seus objetos. Tudo lhe parece digno de interesse no campo que ele escolheu, e após escolhido ele não descarta nada. É o tipo de colecionador que se desloca entre galerias e vendas de

¹⁰⁷ Fonte: <https://www.uc.pt/informacaopara/visit/paco>.

garagem, mercados de pulgas e salões especializados. Provavelmente, é também o tipo de colecionador que mais desenvolve apego afetivo por tudo o que acumula¹⁰⁸.

4. Objeto, exposição e espectador

As coleções são ao mesmo tempo ligações entre o espectador que as olha e um leque de possibilidades e de camadas temporais. A função das coleções, entre outras, é permitir aos objetos que as compõem desempenharem o papel de mediadores entre os espectadores e o mundo invisível¹⁰⁹.

Como diversos autores referem, o significado de um objeto é gerado pela interação com o objeto e, portanto, a disposição no espaço expositivo é importante. Susane M. Pearce considera que o objeto ativa as faculdades do espectador, e o produto dessa atividade criativa é a dimensão virtual do objeto, uma espécie de realidade presente. Esta autora afirma ainda que a mensagem ou significado que o objeto oferece é sempre incompleto e que cada observador preenche as lacunas à sua maneira, excluindo assim outras possibilidades – enquanto ele olha, ele toma suas próprias decisões sobre como a história é contada¹¹⁰.

O objeto é inesgotável, mas é essa inesgotabilidade que obriga o espectador às suas decisões. O processo de visualização é seletivo, e o objeto potencial é mais rico que qualquer uma das suas realizações/interpretações. Em um sentido, reflete o desenvolvimento da personalidade do espectador e, portanto, atua como um tipo de espelho; mas, ao mesmo tempo, o efeito do objeto é modificar ou alterar o espectador de modo que ele seja uma pessoa ligeiramente diferente do que era antes¹¹¹.

Então, tem-se a situação aparentemente paradoxal em que o espectador é forçado a revelar aspectos de si mesmo para experimentar uma realidade diferente da sua, porque é só deixando para trás o mundo familiar da sua própria experiência que ele pode participar na excitação que os objetos oferecem. E muitos de nós podem dizer que isso se liga à experiência do museu¹¹².

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Ver Michel Platini Fernandes da Silva; Pablo Fabião Lisboa, *Histórias sobre coisas e pessoas: coleção e colecionismo em Krzysztof Pomian e Jean Baudrillard*. IV Congresso Sergipano de História & IV Encontro Estadual de História da ANPUH/SE. [S.l.]: [s.n.]. 2014.

¹¹⁰ Susan M. Pearce, *Objets as meaning; or narrating the past*. In: Pearce, S. M. *New research in museum studies: an international series*. Atlantic Highlands: The Athlone Press, 1990. pp. 125-140.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

Portanto, a tensão é gerada, e é precisamente por estas razões que os autores escrevem narrativas, que os museus colecionam objetos e que os exibem, que as pessoas visitam galerias e que constroem histórias explicativas do que veem, que leem e lembram; e todos esses significados são a recriação contínua dos significados¹¹³.

5. Bens culturais e património

Certas exposições em museus tendem a não esclarecer o público, levando-o a considerar que o que vem passado tem uma função meramente estética ou técnica, deixando-se de lado algumas especificidades relevantes¹¹⁴. Por exemplo, esquece-se que as pinturas renascentistas que se apresentam hoje nas paredes dos museus como se fossem quadros autónomos foram concebidas para um lugar específico e com certos propósitos – um retábulo de um altar, com grande aparato formal e visual, destinado a fins didáticos, a práticas litúrgicas e devocionais. Contemplar as pinturas do Renascimento de maneira isolada, como sucede atualmente no museu, reforça a falsa impressão de que o passado detém já a concepção moderna de arte, ou seja, a de um objeto autónomo, exclusivamente dedicado à contemplação estética¹¹⁵.

O segundo ponto a discutir, corresponde à arbitrariedade na patrimonialização ou à confusão relativamente ao que realmente preservar. Assiste-se à preservação e à exposição de objetos triviais a que se convencionou chamar de históricos, sem comprovações de qualquer natureza. Criam-se, assim, acervos que almejam reafirmar a credibilidade que é confiada ao museu e/ou que exploram credences populares.

Mas o que preservar? Numa primeira reflexão, deve prestar-se atenção às relações necessárias que existem entre meio ambiente, o saber e o artefato; entre artefato e o homem; entre homem e a natureza. Assim, um objeto isolado do seu contexto deve ser entendido como um fragmento de uma ampla rede de entrelaçamentos e necessidades e interesses dentro das possibilidades locais da sociedade a que ele pertence ou pertenceu. Daí o questionamento da inoportunidade de algumas coleções

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Ver Larry Shiner, *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Padiós Ibérica, 2004. pp. 21-39.

¹¹⁵ *Ibidem*. Em diversos livros e artigos, Dalila Rodrigues chama a atenção para este facto, que tanto exemplifica o limite do trabalho do museu, como o limite do nosso entendimento sobre a pintura daquele período. Ver Dalila Rodrigues, *A Pintura num Século de Excepção - 1450-1550. Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, vol. 6. [S.l.]: Fubu Editores, 2009.

ou museus que, isolando objetos diversificados, nada elucidam e mais constroem o espectador com a inutilidade dos objetos reunidos¹¹⁶.

Como afirma Dalila Rodrigues, “cada época aborda e apropria de modo distinto o passado e, nesta medida, cada presente valoriza ou ignora uns bens patrimoniais em detrimento de outros. Daqui a importância e a necessidade da definição de políticas criteriosas e de mecanismos eficazes de salvaguarda patrimonial”¹¹⁷.

Preservar não é só guardar uma coisa ou um objeto. Preservar é manter vivos, mesmo que alterados, usos e costumes. Preservar é garantir a compreensão da memória social preservando o que for significativo dentro do vasto repertório de elementos componentes do Patrimônio Cultural¹¹⁸. Mas antes de se patrimonializar será necessária uma gramática capaz de orientar ou classificar artefatos que respondem a um interesse coletivo.

Não se descarta a importância dos grupos de investidores ou colecionadores na preservação e na patrimonialização, pelo contrário. Ao mesmo tempo, os interesses econômicos confirmam que se preserva em atendimento às exigências, também, do turismo ou de um mercado ávido por peculiaridades regionais ou novidades. Avistam-se cada vez mais cenários artificiais, o que também não é raro encontrar em museus. Há museus que guardam e apresentam artefatos de exceção. Esses objetos diferenciados, em alguns casos apresentam uma visão distorcida da memória coletiva. Em um museu, e por estarem fora de uso despertam a curiosidade ou ainda carregam a falsa ideia de que por serem ultrapassados constituem uma forma de patrimônio.

A complexidade do tema demonstra, no entanto, que, como verificado por Dalila Rodrigues, por um vasto conjunto de razões, é fundamental ponderar o valor que a chancela institucional de um museu de arte confere a um objeto ou artefato quando apresentado no espaço expositivo e em convívio com obras reconhecidas na categoria da Arte (a “invenção” deste conceito não cabe nesta dissertação). Do mesmo modo, a autora afirma que é necessário enunciar-se o pensamento, isto é, deixar evidente os pressupostos teórico-críticos e os propósitos que estruturam a construção e a reconstrução de determinadas narrativas em contexto museológico¹¹⁹.

¹¹⁶ Carlos Alberto Cerqueira Lemos, *O que é o patrimônio histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1981. pp. 7-24.

¹¹⁷ Ver Dalila Rodrigues, Uma reflexão crítica sobre o patrimônio artístico. *De Cister a outros espaços e caminhos: as Beiras e as suas expressões histórico-culturais*. São Cristóvão de Lafões: [s.n.]. 2016. pp. 103-120.

¹¹⁸ Carlos Alberto Cerqueira Lemos, *Op. cit.*

¹¹⁹ Dalila Rodrigues, *Op. cit.*

Este ponto remete para questões relativas à comunicação em museus e instituições congêneres, já abordadas nesta dissertação.

Capítulo V. Ex-votos, sala dos milagres e gabinetes

O ex-voto pode ser uma ação física ou um objeto, um quadro, uma imagem, uma inscrição, figuras em madeira ou em cera, muitas vezes representando partes do corpo que estavam adoecidas e que foram curadas, que se oferecem numa igreja, capela ou sala dos milagres. É uma forma de agradecimento por qualquer intervenção miraculosa ou graça recebida. A oferta gratulatória é em geral prometida ao santo de especial devoção.

O Santuário do Bom Jesus de Matosinhos¹²⁰, Congonhas-MG, possui uma das mais representativas salas dos milagres (fig.21) do território brasileiro e configurou uma fonte de pesquisa para esta dissertação. Nesta sala das promessas são vistos testemunhos verbais e não verbais de milagres particulares. Estes, por sua vez:

“formam verdadeiras assemblagens de objetos para o desuso: relógios que marcam tempo - não o nosso, o da credulidade; tampas de painéis que ora estiveram vazias, ora cheias [quando assim, esse o milagre], fotografias que em busca de glorificar a cura, eternizam mazelas aprisionadas na superfície do papel; pedras retiradas do caminho; chapéus impregnados de memórias, brinquedos que não alegraram crianças; garrafas cujo líquido não será mais sorvido por lábios que foram absolvidos dos meandros do vício pela força da fé. Na arte do milagre, fé corporificada, ex-votos – o homem e a busca da forma plástica que plasme sua gratidão; cuja graça habita a força da credulidade¹²¹.”



FIGURA 21 - Sala dos Milagres de Congonhas-MG. Panorâmica. Foto: Flávio Sabará.

¹²⁰ Santuário declarado pela UNESCO, em 1985, como Patrimônio Cultural da Humanidade.

¹²¹ Janaína Laport Bêta, *Ex-votos, estesia e sacralidade a urdidura do binômio vida-morte no tecido poético de Farnese de Andrade e Arthur Bispo do Rosário*. Revista Garrafa, v. 5, n. 15. 2007. p. 4.

Do ponto de vista visual, uma sala dos milagres, pela assemblagem de objetos, lembra os antigos gabinetes de curiosidades. Tratada como instalação pode dizer-se que se resume a uma coleção monotemática – que tem o milagre como mote da reunião de objetos. No entanto, seria uma relação simplista para articular o diálogo com os gabinetes de curiosidades.

Vale pensar, talvez, sob a óptica de que além do significado religioso, muitos desses ex-votos expostos nas salas dos milagres, como as de Congonhas, são obras de arte com sentido estético e significação histórica.

1. Particularidades e diferenças entre salas dos milagres e gabinetes

É um facto que parte de um acervo de uma sala dos milagres possui um significado estético, como por exemplo, ocorre em Congonhas, com a presença de cerca de 89 tábuas votivas¹²², sendo algumas do século XVIII confeccionadas em têmpera. São exemplares da arte popular e primitiva (fig.22).



FIGURA 22 - Tábua votiva, 1831. Têmpera sobre madeira. Foto: Mauro Barros.

Se por um lado em Congonhas e outras salas dos milagres apresentam objetos de valor estético, por outro, elas apresentam também peças advindas da reprodução em massa, como por exemplo, representação de cabeças e membros do corpo em cera. Por uma questão de espaço físico, muitos desses objetos são retirados de tempos em tempos das salas dos milagres. Observa-se, então, que parte do acervo de uma sala dos milagres pode ser efêmero, o que dificilmente ocorre em um gabinete de curiosidades.

¹²² Ex-votos bidimensionais pintados em homenagem à graça recebida.

Dito isso, faz-se necessário indicar algumas distinções. A primeira é que as motivações de uma sala dos milagres são diferentes das de um gabinete de curiosidades. As peças presentes numa sala dos milagres nascem de um gesto do fiel ou devoto em agradecimento por uma graça recebida. Ao contrário, os objetos de um gabinete são o reflexo do interesse de um colecionador, seja pela raridade, curiosidade, história ou qualquer outro aspeto relacionado com a peça.

Em geral, os gabinetes são o resultado da ação de uma pessoa – o colecionador. É a composição do espaço, arranjada segundo o interesse do colecionador, as conexões possíveis e as situações determinadas pelo espaço físico, que elucidam, ou não, a mudança de posição de uma peça em relação à outra. Ao passo que as salas das promessas são uma forma de intervenção popular e conjunta. Como resultado deste gesto popular observam-se inúmeras sobreposições de imagens e de quadros (fig.23).



FIGURA 23 - Detalhe sala dos milagres de Congonhas. Foto: Flávio Sabará.

Por fim, tende-se a pensar que o ex-voto pode ter um local reservado no gabinete de curiosidades, mas que, um objeto que é apenas “bizarro”, não possui significado quando colocado numa sala dos milagres, já que estaria deslocado. Como consequência dos interesses que os ex-votos despertam em colecionadores, há também o âmbito mercadológico e ações que ultrapassam a esfera legal. Em Congonhas, embora esta pesquisa não tenha como suporte uma documentação que sustente tal aferição, há relatos de moradores que afirmam, por exemplo, que em séculos passados a sala dos milagres sofreu com saqueadores. Difícil também é, no entanto, duvidar dessas afirmações quando, de facto, é sabido que existem coleções privadas de ex-votos e que eles circulam no mercado de antiquariado.

Assim, será oportuno questionar os colecionadores: como determinados objetos chegaram até às suas coleções? Não se descarta a hipótese de que, em nome da

preservação da história, essas peças possam constar em coleções particulares. No entanto, por que não utilizar o espaço da própria sala das promessas como local de preservação? A existência do ex-voto, tal como foi concebido, depende da sala dos milagres, papel que nenhum gabinete ou mesmo museu pode desempenhar.

Uma sala dos milagres e um gabinete de curiosidades jamais podem existir sem o interesse do homem. O modo de disposição dos quadros nas paredes de uma sala dos milagres rememora os antigos gabinetes de curiosidades.

Ambos os espaços são para percepção dos sentidos, principalmente quando o gabinete também é uma sala. Estes envolvem as pessoas na geometria espacial, numa articulação entre metáforas e narrativas que os objetos protagonizam. Possuem manifestações da arte popular ou erudita e para tanto são uma fonte de pesquisa que informa artistas em diferentes níveis.

Certas obras de Arman¹²³, por exemplo, lembram a forma como estão dispostos os objetos numa sala dos milagres. Em “Fétiches de la secte des théophages” (fig. 24) uma reunião de crucifixos, e “À Lourdes” (fig. 25), assemblage de muletas, isso é explícito.



FIGURA 24 – *Fétiches de la secte des théophages*, 1960. Foto: Arman Studio.

¹²³ Sobre este pintor e escultor franco-americano, renomado pelas proposições escultóricas de acumulações de objetos, ver Arman; Pierre Restany; Alison de Lima Greene, *Arman 1955-1991: a retrospective, the Museum of Fine Arts, Houston*. [S.l.]: Museum of Fine Arts Houston Museum of Fine Arts Houston, 1991.



FIGURA 25 – *À Lourdes*, 1962. 244 a 122x29,5 cm. Foto: François Fernandez.

“Fetiches”, ainda que não seja um gabinete, é uma caixa. Encontram-se nelas diversos crucifixos sobrepostos de diferentes escalas e materiais. Na terça parte superior, ao centro da obra, vê-se uma fotografia a preto e branco, provavelmente de um papa ou bispo.

Por princípio, a disposição dos objetos parece remeter para ex-votos numa sala dos milagres. O conteúdo religioso é parte da peça, tanto a nível visual, pelos objetos, como conceitual, através do título da obra, problematizado através da expressão fetiche – culto de objetos que se supõe representarem entidades espirituais ou possuírem poderes de magia.

No entanto, quando se entra numa loja ou se avista uma barraca popular de venda de artigos religiosos próximo de locais como o Vaticano ou a Basílica de Nossa Senhora Aparecida, a disposição das peças é semelhante. De certo modo, Arman apropria-se dos modos visuais do mundo religioso, tanto pelas salas dos milagres, como da cultura comercial em torno da fé. Visto nesta perspetiva, a expressão fetiche – longe da dimensão sexual para que a palavra também remete – possui um sentido figurado, ou ainda uma ironia refinada.

Em “À Lourdes”, se visualmente a peça não é uma caixa, o tom negro remete para um buraco, cova ou depositário das muletas. Muletas estas que, num primeiro momento, como os jogos de varinhas de infância, parecem jogadas aleatoriamente sobre o fundo preto. Porém, a maior parte delas está contida dentro do retângulo negro, salvo uma que “arrisca sair” (esquerda inferior da peça). Intuitivo pode dizer-se, mas aleatório, pouco provável. A obra deixa aparentes escolhas, ainda que não se consiga definir a ordem em que foram realizadas, tais como, o ato do fundo preto deixar um resquício da madeira na quarta parte à esquerda da peça, a assinatura do artista e a decisão de expor como um objeto de parede.

2. Um gabinete e uma exposição no Laboratório de Curadoria

A ideia de utilizar o gabinete como dispositivo nasceu, primeiro, do desejo de promover o encontro entre a prática artística e a curatorial. Sequencialmente, na Universidade de Coimbra, deparei-me com um móvel que sugeria a possibilidade desejada, nomeadamente o “Motel Coimbra”¹²⁴ (fig.26).



FIGURA 26 – Motel Coimbra MMXVI, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, Térreo, Galeria 1
Primeiro plano: "Peça Nómada", 2015, de João Mendes Ribeiro. Plano de fundo, da esquerda para a direita: "Visitação à cascata de Corot", 2016, de Cristina Castro; "Livros", 2016, de Rita Castro Neves. Foto¹²⁵.

A utilização desta peça permitia uma articulação entre a minha ideia e um objeto já existente no Colégio das Artes, seguida de memórias e histórias diversas. Perante tal, vislumbrei a possibilidade de utilizar a peça no meu projeto. No entanto, em conversa com o diretor da instituição, Prof. Doutor António Olaio, fui alertado para o facto de o móvel estar indisponível para esse uso.

¹²⁴ Projeto organizado e concebido por António Olaio e peça desenhada por João Mendes Ribeiro, integrou trabalhos de 41 Doutorandos em Arte Contemporânea durante a Bienal de Cerveira em 2015.

¹²⁵ Fonte: <https://www.behance.net/gallery/46475503/-Motel-Coimbra-MMXVI>.

Assim, a artista Bruna Mibielli¹²⁶ recomendou-me visitar um depósito de compra e venda de objetos usados, a cerca de 40 minutos da cidade de Coimbra. Em abril de 2017, encontrámos juntos o móvel. Segundo a proprietária do depósito, o armário pertenceu a uma empresa que utilizava a peça para estocar fertilizantes e mudas de plantas. A peça estava ao ar livre e a madeira marcada pelas intempéries do sol, da chuva e pelas histórias da empresa a que pertenceu. A maior parte do móvel é em madeira e algumas estruturas internas em eucatéx¹²⁷.

Com o armário definitivamente instalado no Atelier foi necessário decidir entre manter a peça, tal como encontrada, ou restaurá-la em algumas partes (fig. 27).



FIGURA 27 – Armário com a primeira disposição das Peças. 220x121x70 cm. Foto: Tales Sabará.

¹²⁶ Artista plástica e doutoranda em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra, Portugal.

¹²⁷ No Brasil, eucatéx é um termo utilizado para identificar fibras de madeira prensada.

Em discussão com a artista Isaura Pena ¹²⁸ e através do texto, indicado por si, “Grisalha: poeira e poder do tempo”, de Didi Huberman, pareceu-me coerente manter o móvel tal como encontrado.

“Uma coisa pintada em grisalha está pintada de acordo com a ficção de uma *cor passada*, um modo de referir a descoloração, mas também de dizer que o tempo passou por essa coisa como um sopro, como um vento que a esmaeceu. Assim, a grisalha não será propriamente uma cor, mas o *coloris de descoloração* que o tempo impõe às coisas... bem como aos seres – por exemplo, quando o cabelo, ou a barba, se tornam grisalhos com a idade. A grisalha: *coloris* das coisas ou dos seres que, com o tempo, perdem as suas cores. Parece antes resultar de um momento e de um movimento: trata-se do tempo que passou, como uma rajada de vento, e que, ao passar, *pulverizou* (nos dois sentidos do verbo: depositar poeira e destruir) a cor das coisas. Grisalha, pois: da *cor passada*, desmaiada, esboroadada, pulverizada, decomposta – mas onde sempre *aparece* um certo colorido [*coloris*]. É matéria agitada pelo vento do tempo¹²⁹. ”

A figura humana atrai-me pelo afeto que suscita, seja ela um familiar ou não. Além disso, por trás de cada pessoa há uma pose, um movimento, um gesto que melhor a representa; ou ainda uma história de vida, que acredito, como desenhista/gravador, poder materializar em imagem.

Dito isso, que figura poderá encarar melhor a alma popular, senão aquela que modula entre os passantes da rua, como, por exemplo, a Sra. Maria da Cavadeira, notória habitante da cidade histórica de Congonhas-MG, que circulava pelas ruas com uma cavadeira em punho, garimpando objetos diversos, os quais a *posteriori* depositava em seus trajés como condecoração?

“Velhosa, antígona, tempo mostrado pelas rugas que se espalhavam no rosto, único campo de sua figura que se pode ver, além das mãos. Pele corada nas andanças do sol a sol puxa para o moreno frouxo, arroxeadado. Olhos claros aí pelo azul-cinza, imensa mansidão, explícita ternura, tange e se enleia com o que pode ser a bondade. A roda do pescoço, quinquilharias garimpadas na rua. Tenha brilho, mostre algum aspecto de sedução, Maria cata do chão o que prontamente se encaixa em seu figurino. Nos dedos, curtos e grossos, infinidade de aros e argolas que vai colecionando, à medida que o acaso encaminha a flecha do olhar. Apartada do comum é este ser que transita pelas

¹²⁸ Artista visual e professora de desenho no Departamento de Artes Plásticas da Escola Guignard – Universidade do Estado de Minas Gerais. Doutoranda pela Universidade de Coimbra. No ano de 2016 o mestrando dividiu o espaço de trabalho no Colégio das Artes junto desta artista.

¹²⁹ G. Didi-Huberman, *Grisalha: poeira e poder do tempo*. [S.l.]: Ymago, 2014. p.6.

ruas de Congonhas. Se mais precisasse para produzir tamanha esquisitez, taí: na mão uma cavadeira¹³⁰. ”

A partir da leitura do rascunho do livro de Rosalvo Braga, membro da ACLAC (Academia de Ciências Letras e Artes de Congonhas), interessei-me pela estória da Maria da Cavadeira e pela busca de outros personagens¹³¹. O intuito, em sentido lúdico, é utilizar a palavra “cavadeira” e escavar, de certo modo, as histórias de outras pessoas, de pessoas com histórias peculiares.

Parte da construção do gabinete em apresentação revive momentos vivenciados por Maria da Cavadeira. Percorri as ruas da cidade, recolhi objetos e escolhi um local para os apresentar. Outra parte surgiu do desenvolvimento de doze (12) desenhos que compõem a instalação (fig.28). Estes foram elaborados com canetas esferográficas sobre papel jornal, materiais de fácil acesso, populares. Conceitualmente, associa-se esta ferramenta de trabalho e este suporte ao objeto captado – os tipos populares.



FIGURA 28 – Desenhos da série Le Voyage Continue. Foto: Eduardo Rosa.

A montagem do gabinete consistiu na articulação entre desenhos, objetos, histórias e memórias que guardo das pessoas que representei. Estas memórias não se

¹³⁰ Rosalvo Braga, *Ensaio sobre Maria da Cavadeira*. Congonhas: [s.n.].

¹³¹ Faz-se constar aqui que a palavra personagem não se utiliza no sentido pejorativo, mas apenas por não encontrar outra palavra que denote o caráter peculiar de cada uma dessas pessoas.

organizam através de um eixo cronológico, daqui a opção pela assemblagem. Particularmente atrai-me a memória de cada objeto ou mesmo do papel jornal que utilizei para desenhar, que fica amarelecido pelas marcas do tempo.

Embora o trabalho não pretenda ter um cunho didático, a forma mais clara para compreender alguns objetos escolhidos, na relação com as figuras que desenhei, é contar uma história, para além da que respeita a Maria da Cavadeira. Antes, porém, cabe lembrar que utilizo o desenho como meio, pois esta é a linguagem que conecta a minha relação com as pessoas. Jamais desenho o que não conheço em detalhe. E, por se tratar de pessoas da minha cidade natal, são-me muito próximas. Algumas delas fazem parte da minha infância, como por exemplo, o senhor Merquinho (anexo 5).

Regista-se, assim, que os objetos da instalação são como pequenas pistas das histórias do gabinete. Por mais simples e aleatórios que possam parecer, possuem na “raiz” a curiosidade da história com que estão relacionados. Não é de esperar que o espectador recrie as histórias tal como eu as conheço, até mesmo porque há ficções ou porque alguns desenhos estão escondidos no gabinete – sem acesso visual ao público. O que está em jogo, também, é a minha curiosidade sobre as histórias e as possibilidades de interpretação de cada observador que observa o gabinete. Neste sentido, são fundamentais os textos de Arthur Toqué¹³² e Sérgio Fagundes¹³³ sobre este gabinete (anexo 6, 7 e 8).

Dois conceitos são fundamentais para compreender como, em geral, é pensada a montagem de um gabinete: micro simetria alternada e macro simetria repetitiva. O primeiro sugere que os objetos de aparência similar não estejam dispostos um ao lado do outro. Já o segundo, configura a reunião de objetos por uma base temática, muito comum nos estudos sugeridos desde a época e a proposta de Quicchenberg.

Nesta obra da minha autoria, a opção foi conjugar as duas situações de modo a criar um ritmo ou mesmo assumir contrapontos. Recorri a diferentes referências: a mercearias do Estado onde nasci, Minas Gerais, a barracas de comércio popular do Jubileu¹³⁴ de Congonhas, ou mesmo a lembranças das vitrines do artista Bispo do Rosário (fig.29 e 30).

¹³² Curador responsável pela coleção de Antoine de Galbert, em Paris.

¹³³ Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira.

¹³⁴ Celebração religiosa na Basílica do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas-MG, realizada todos os anos desde 1760, entre os dias 7 a 14 de setembro e recebe mais de 100 mil pessoas a cada ano



FIGURA 29 - Merceria Paraopeba em Itabirito-MG. Foto: Romeu Arcanjo.



FIGURA 30 - Barraca durante o Jubileu em Congonhas. Foto: Mauro Barros.

Para além disto, a disposição foi guiada pelo próprio armário e, posteriormente, pelos objetos. Neste sentido, retorno à prática curatorial. Primeiro, o espaço físico sugere “o que” e “como” os conteúdos devem ou podem ser apresentado e sob que circunstâncias. Segundo, é necessário perceber que os objetos parecem mesmo falar, já que quando relacionados ou “arranjados” lado a lado, mesmo numa galeria, há dicotomias de modo que não dialogam – não aceitam serem confrontados no mesmo espaço. É necessária a sensibilidade do curador e, no caso do meu gabinete, a troca com outros artistas foi fundamental para chegar à apresentação que assume atualmente.

–romeiros que reconhecem graças alcançadas e pagam promessas. Em meio a atividade religiosa encontram-se comércios populares dos mais diversos gêneros.

O armário tal como está agora consubstancia uma inquietação que me acompanha: justificar a montagem de um gabinete de curiosidades na contemporaneidade. Atuando como artista curador (passando a arrogância da auto classificação), é fundamental referir que não desvinculo a prática da teoria. Isto significa dizer que a atividade prática como artista cria ferramentas de cunho teórico que possibilitam a melhor compreensão do trabalho, de outros artistas e da arte contemporânea. Através da montagem deste gabinete, percebi o desinteresse por fazer distinções entre materiais ou classificar por ordens, como natural e artificial, por exemplo. Atrai-me mais a tensão entre a possibilidade finita do espaço expositivo – enquanto armário – que possui um determinado número de estantes e caixas, vs. a possibilidade infinita de significações, arranjos e metáforas.

Para além disso, por mais que tenha pensado em recolher objetos relacionados com histórias dos personagens da minha cidade, deparei-me, por vezes, com a construção de um gabinete que é também uma espécie de autorretrato. Essa auto representação, por sua vez, surge através da assemblagem entre objetos que eu mesmo produzo e por outros encontrados nas ruas da cidade de Coimbra.

Como referido anteriormente, a influência de Bispo do Rosário foi marcante para pensar os arranjos do gabinete. O meu encontro com a obra de Benjamin Vautier¹³⁵ foi determinante para pensar o armário como uma instalação – um objeto tridimensional capaz de ser circundado pelo espectador.

Durante o meu estágio¹³⁶ de mestrado em Paris visitei os grandes museus da capital francesa, entre eles o Centro Georges Pompidou¹³⁷. Neste local deparei-me com o trabalho intitulado “Le Magasin du Ben” (fig. 31).

¹³⁵ Sobre o artista, Benjamin Vautier, conhecido também como Ben ver Ben Vautier, *Je cherche la vérité*. Nice: Flammarion, 2001.

¹³⁶ Entre os meses de setembro a dezembro de 2017, realizei um intercâmbio na La Maison Rouge. Trata-se de um centro de arte contemporânea que convida artistas e curadores para articularem propostas expositivas, podendo utilizar parte do acervo da coleção do proprietário do estabelecimento, Antoine de Galbert. Entre os trabalhos por mim desenvolvidos, sob orientação de Arthur Toqué, destacam-se: produção de inventário e fotografias das obras da Coleção Antoine de Galbert; atualização dos bancos de dados da referida coleção; articulação e produção com artistas visuais diversos (destaque para assessoria a Christian Boltansky); desenvolvimento da Biblioteca da Coleção Antoine de Galbert; participação na montagem da primeira exposição do semestre 2017-2018. Parte das metodologias utilizadas e referencial teórico desta dissertação decorrem dessa experiência profissional.

¹³⁷ No Centro Georges Pompidou, complexo cultural designado a partir de Georges Pompidou, Presidente da França entre 1969 e 1974, encontram-se o Musée National d'Art Moderne, a Bibliothèque publique d'information (biblioteca pública de informação), o IRCAM, um centro para música e pesquisas acústicas, entre outros equipamentos culturais.



FIGURA 31 - *Le Magasin du Ben*, assemblagem, 1958-1973. 402x446 596 cm. Centro Georges Pompidou, Paris. Foto: Daniel Spehr.

Em 1958, Ben abre uma loja em Nice chamada inicialmente “Le Laboratoire 32” e posteriormente “La galerie Ben doute de tout”. Este espaço, durante a década de 1960 foi o principal ponto de encontro da cena artística e ao mesmo tempo local de muitas ações e exposições. O design da loja, com os muitos objetos, causou sensação, ao lado das frases que tornaram Ben famoso. Entre os escritos é possível encontrar frases como: “La verité changera l’art”; “Je doute”; “Le nouveau est toujours revolutionnaire”. Esta instalação, que evoluiu constantemente, foi comprada em 1974-75, com a fachada original e interior, pelo Centro Pompidou e exibida durante a inauguração do museu.

Encontrar a obra de Ben rememorou-me as já citadas mercearias do estado em que nasci, no Brasil. Nestas encontra-se todo tipo de objetos e produtos, uma espécie de armazém do tudo. “Le magasin du Ben”, embora seja uma “loja”, quando vista numa galeria, não comercializa os produtos que apresenta. E ainda que a natureza desta peça seja comercial, os objetos mais parecem *itens* recolhidos pelas ruas da cidade, “lixões” ou algo deste tipo. Atenta-se, porém, que esta é uma leitura que faço atualmente, considerando o meu confronto com o objeto na galeria, ou seja, deslocado do local em que Ben criou a loja.

As frases presentes nesta instalação criam um movimento de leitura que induz percorrer toda a obra, ao mesmo tempo que dão um certo ar de equilíbrio e de ritmo

pelas cores das inscrições. Do mesmo modo, elas elucidam o espectador sobre a opinião do artista, sobre determinadas questões.

Ter a possibilidade de ver a obra “Le magasin du Ben”, levou-me a repensar o meu trabalho prático, que a certa altura, era um armário “tímido” encostado a uma parede. Ainda bem que artistas e curadores visitam exposições e os espaços de trabalho de outros artistas, ainda que distantes temporal e geograficamente.

Há algo para todos aqui: um crânio humano, pequenas estátuas em bronze ou chumbo, bolas e brinquedos de plástico, borracha e madeira, bonecas, chapéu de chuva e de palha, matriz de gravura, desenhos em papéis amarelados, moldes de gesso, caixas, objetos religiosos e tantas outras coisas à espera de um olhar curioso.

Se esta descrição é relativa ao meu gabinete, é verdade que é igualmente válida para as lojas e antiquários que visitei e onde encontrei alguns dos seus objetos. Sendo então que não bastou a recolha pelas ruas da cidade, a exemplo da Maria da Cavadeira. Acrescenta-se que alguns objetos são doações de amigos e parentes que partilham das histórias das figuras de Congonhas.

Mais do que o diálogo direto com os gabinetes de curiosidades, interessa-me o lado dúbio dos objetos: ao serem colecionados perdem o valor de uso, mas, ao mesmo tempo, ganham valor histórico e ou sentimental, por exemplo. Além disso, antes de serem colecionados, cada objeto possui uma história: foram pensados, fabricados, comercializados, pertenceram a alguém e, portanto, possuem significados. Estes âmbitos permitem-me conectar os objetos a diferentes pessoas que conheço.

Ainda que, por um lado, montar um gabinete lembre, muitas vezes, uma brincadeira intuitiva, em que o ato promove a diversão, por outro lado, o ato não é desligado do consciente ou da tentativa de criar uma retórica, um discurso, através da reunião e arranjo dos objetos. Cada novo objeto reunido ao gabinete desafiou-me a pensar a composição por inteiro. Os curadores deparam-se com situações idênticas na montagem de exposições – ao promoverem a mudança de uma obra de local, são obrigados a repensar o conteúdo de outras salas, paredes e a redefinir conexões possíveis.

Para a apresentação do gabinete em apresentação (fig. 32), criou-se um acontecimento cultural com a designação “Le Voyage Continue”¹³⁸, cuja concepção de baseou na ferramenta “The Creative Project Canvas”¹³⁹.



FIGURA 32 - *Le Voyage Continue*, 2016-18. Instalação. 220x121x70 cm. Foto: ETC.

¹³⁸ Projeto interdisciplinar através das artes visuais, arquitetura, dança, literatura e música. Contou com a participação de profissionais dos seguintes países: Argentina, Brasil, Bielorrússia, França, Irão, Itália, Mocambique, Portugal e Suíça.

¹³⁹ The Creative Project Canvas é uma estrutura estratégica em forma de quadro que ajuda artistas e empreendedores criativos a planejar projetos sustentáveis. Este pode ser desenvolvido através de palavras chaves e/ou frases curtas que resumem de forma ordenada a ideia do projeto. A estrutura em quadro permite visualizar toda a concepção do projeto reunida em bloco e de fácil acesso. A palavra sustentabilidade não se refere somente a lucros, mas a bases necessárias para desenvolver um projeto conjuntamente com outros profissionais.

O desenvolvimento do projeto pode ser visualizado em anexo 9. Para a avaliação da exposição articulou-se uma parceria com a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra¹⁴⁰, em especial, com a disciplina de “Cultura e Língua Francesa”, ministrada pela Prof. Mestre Bruna Plácido. Assim, os alunos¹⁴¹ do curso participaram na abertura do evento e, posteriormente, responderam aos questionamentos abaixo, cujas respostas podem ser verificadas em anexo 10¹⁴².

1. Croyez-vous qu'il soit possible de raconter des histoires à travers des objets?
2. Quelle est votre avis sur l'accrochage de l'exposition?
3. Le nom de l'expo vous fait penser à quoi exactement?
4. Êtes-vous d'accord avec l'avis d'Arthur Toqué (le commissaire de la Maison Rouge) sur le *Cabinet de Curiosité* de M. Sabará? Pourquoi?
5. Que pensez-vous de la possibilité d'essayer d'ajouter pleins de types d'arts dans une galerie? Vous êtes-vous aperçu d'un rapport entre elles?
6. Avez-vous envie de recommander cette exposition à quelqu'un? Pourquoi?
7. Cette exposition vous a-t-elle touché? Pourquoi?

¹⁴⁰ Tal parceria justifica-se pelo nome do projeto em francês, a relação do mestrando com a França e o curador Arthur Toqué.

¹⁴¹ Homens e mulheres com média de idade entre 20 a 40 anos.

¹⁴² As perguntas e respostas são uma espécie de protótipo que posteriormente poderão ser aplicados a um público maior. Atenta-se que embora as respostas foram produzidas por alunos de nível avançado do idioma Francês é necessário relativizar alguns possíveis erros de conjugações ou ortográficos, que, no entanto, não comprometem ao entendimento da opinião dada. Sendo assim, decidiu-se aplicar na dissertação a imagem dos documentos originais contendo as respostas junto das correções gramaticais realizadas pela professora da turma.

Conclusão

A elaboração da presente dissertação permitiu ao mestrando pesquisar bibliografia, alargar os seus conhecimentos, sobretudo ao analisar criticamente contributos teóricos, assim como visitar inúmeros museus e galerias com o intuito de analisar *in situ*, entre outros, processos de trabalho, coleções, exposições, espaços, dispositivos de apresentação e de mediação, assim como comportamentos do público.

A pesquisa sobre determinados dispositivos, tais como o gabinete de curiosidades e o museu, assim como algumas práticas artísticas que lhe estão associadas, e que assumem a maior importância na sociedade contemporânea, permitiu adquirir novos conhecimentos, reforçar algumas ideias e inquietações.

O gabinete de curiosidades e as suas reminiscências refletem-se na obra de artistas contemporâneos e no trabalho do museu na atualidade, assim como na concepção e na montagem de exposições. É certo que, embora os objetivos e os contextos sejam diferentes e diversos, o fascínio e o poder evocativo dos objetos é um fator comum. A reflexão sobre a relação do homem e da sociedade contemporânea com os objetos, a necessidade de acumular conhecimento sobre eles e através deles, e, ao mesmo tempo, criar distância crítica, é fundamental para a museologia e para a prática curatorial. Interessa reter, também como fator comum, sobretudo, a possibilidade de propor histórias através do “arranjo” e ou da exposição dos objetos, identificado como pressuposto essencial no gabinete de curiosidades. A relação deste com a exposição e com a prática curatorial assume evidência.

A exposição, atualmente, pode ser entendida como um dispositivo e um acontecimento marcante, sendo cada vez mais importante a figura do curador. Numa outra perspectiva, é igualmente importante o trabalho interdisciplinar e a criação de parcerias. No entanto, tanto no museu convencional, como no museu que assume as inquietações contemporâneas como material e metodologia de trabalho, muito há por fazer. Por sua vez, o período pós-exposição pode ser mais explorado, sendo desejável desenvolver uma discussão alargada, não somente acerca das intenções dos artistas, das instituições e dos curadores, mas também ter em conta o seu efeito no público. Analisar os projetos expositivos nas diversas áreas que eles mobilizam, criar canais para que o público seja ouvido sobre as exposições – os museus e as galerias têm responsabilidades culturais e devem preocupar-se com os resultados – são aspectos fundamentais.

É certo que estas preocupações podem não ser originais. No entanto, compete aos estudantes de curadoria ou jovens curadores criarem ferramentas que possibilitem a aquisição de experiência e, ao mesmo tempo, contribuírem para que o espírito crítico se generalize no público. Não é suficiente que os jovens curadores visitem museus, galerias, ateliers, mas sim que, tomando consciência do que está a ser feito, desenvolvam possibilidades de fazer de outro modo, e que, no mundo globalizado, promovam transformações a grande escala, de uma maneira rápida e efetiva.

Os museus possuem hoje equipas cada vez mais interdisciplinares. No entanto, haverá uma interação coesa entre os vários elementos e as diversas componentes dos projetos? É desejável que existam opiniões divergentes, o que pode mesmo ser benéfico para ampliar a qualidade e os efeitos de cada projeto.

O museu e os profissionais das ciências humanas e sociais, designadamente da antropologia e da história da arte, deverão ter maior responsabilidade crítica na sociedade, designadamente no processo de patrimonialização.

A peça intitulada “Le Voyage Continue” foi desenvolvida com o intuito de conciliar a prática artística e a curatorial, ao mesmo tempo que correspondeu ao desejo de criação de uma espécie de protótipo, que nos permitisse exercitar e refletir sobre as atividades das galerias, dos museus e dos curadores, sobre o seu trabalho no espaço expositivo. Do mesmo modo, promoveu a possibilidade de desenvolver um acontecimento cultural multidisciplinar, que envolveu diversos artistas e mobilizou públicos.

Os conhecimentos adquiridos no curso de Mestrado em Estudos Curatoriais e o estágio realizado na galeria La Maison Rouge foram decisivos, tendo contribuído para formar, no âmbito do projeto referido, uma equipa de trabalho com profissionais das artes visuais, da dança, da literatura, da música e da arquitetura. Este projeto constituiu a possibilidade de experimentar e de concluir que a curadoria e as práticas expositivas passam, tanto por questões teóricas, como práticas, sendo a parceria com outros profissionais indispensável.

Os contributos fundamentais que decorrem desta pesquisa, no entanto, perspectivam-se nas pesquisas a desenvolver futuramente. Para além de um novo interesse sobre o poder dos objetos, sobre os temas complexos da memória e da identidade cultural – noções abordadas nesta dissertação de forma muito sumária –, abriu-se a possibilidade, que pensamos concretizar em breve, de vir a abordar novos temas, como seja o relicário. Assim, o material coletado nesta pesquisa permitiu ter

consciência de que é necessário aprofundar conhecimentos, designadamente sobre gabinetes de curiosidades (dada a sua complexidade) e sobre o museu, cuja mudança é constante, e conduziu ao alargamento de temas: ao estudo sobre dispositivos culturais que cruzam conteúdos de âmbito utilitário, estético, religioso e simbólico, e sobre os modos como a sociedade contemporânea os usa e os manipula. Dito de forma sucinta, a presente dissertação permitiu abrir caminho para novas pesquisas e permitiu-nos ampliar bases para uma prática artística e curatorial mais informada e consistente.

Bibliografia

Fontes impressas

Ávila, M. J. *A conservação da Arte Contemporânea: um novo desafio para os museus.* @pha. Boletim nº5, Lisboa, 20 Dezembro 2007. pp. 1-9.

Barthes, R. The Death Of Author. In: Barthes, R. *Image Music Text.* Londres: Fontana Press, 1977. Cap. 6, pp. 142-153.

Baudrillard, J. *El sistema de los objetos.* Cidade do México: Letra e, 1969.

Bauman, Z. *Remarks On the discussion during the seminar thank god i am not a curator.* stopping the process? Contemporary Views On Art And Exhibitions. Helsinki: Mika Hannula. 1998. p. 13.

Braga, Rosalvo. *Ensaio sobre Maria da Cavadeira.* Congonhas: [s.n.].

Benjamim, W. O Colecionador. In: Benjamim, W. *Passagens.* Belo Horizonte: UFMG, 2009. pp. 237-246.

Bêta, J. L. *Ex-votos, estesia e sacralidade a urdidura do binômio vida-morte no tecido poético de Farnese de Andrade e Arthur Bispo do Rosário.* Revista Garrafa, v. 5, n. 15. 2007. p. 4.

Bismarck, B. V. Curatorial Criticality - On The role of freelance curators in the field of contemporary art. *On-Curating.org*, Edimburgo, Abril 2007. pp. 19-23.

Bonnai, R. *Mais quels collectionneurs? Art Tribal - Le dossier d'Art Tribal*, n. 04. pp. 74-79.

Bowry, S. J. *Re-thinking The Curiosity Cabinet.* University Of Leicester. Leicester, 2015. p. 95-111.

Camillo, Giulio *L'idea del teatro.* [S.I.]: Adelphi, 2015.

Canevacci, M. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais.* [S.I.]: Studio Nobel, 1996.

Carvalho, G. D. *Madeira Matriz: Cultura e Memória.* 1ª. ed. São Paulo: Annablume, 1999.

Clair, J. *Marcel Duchamp: catalogue raisonne.* 2ª. ed. Paris: Centre National d'art et Culture Georges Pompidou, v. II, 1977.

Crimp, Douglas. *Sobre as ruínas do museu.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- Da Silva, M. P. F.; Lisboa, P. F. *Histórias sobre coisas e pessoas: coleção e colecionismo em Krzysztof Pomian e Jean Baudrillard*. IV Congresso Sergipano de História & IV Encontro Estadual de História da ANPUH/SE. [S.l.]: [s.n.]. 2014.
- Dantas, M. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. [S.l.]: UNESP, 2009.
- Didi-Huberman, G. *Grisalha: poeira e poder do tempo*. [S.l.]: Ymago, 2014. p.6.
- Dion, M. *Natural history and other fictions: an exhibition*. Birmingham: Ikon Gallery, 1997.
- Grande, Nuno. *Arquitectura da cultura: política, debate, espaço*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2009, p. 49.
- Greene, A. D. L.; Restany, P.; Arman. *Arman 1955-1991: a retrospective, the Museum of Fine Arts, Houston*. [S.l.]: Museum of Fine Arts Houston Museum of Fine Arts Houston, 1991.
- Hoffmann, J. Theater of exhibitions. In: Hoffmann, J. *Theater of exhibitions*. Berlim: Stenenberg Press, 2015. Cap. 7, p. 32-36.
- Kant, I. *Critic of Judgement*. Oxford : Oxford World's Classics paperback, 2007.
- Krauss, R. *A voyage on the north sea*. New York: Thames And Hudson Inc, 1999.
- Kubler, George. *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos*, Lisboa, Vega, 1990. p. 113.
- Le Goff, J. *História e memória*. 5ª. ed. Campinas: Editora Da UNICAMP, 1990.
- Lemos, C. A. C. *O que é o património histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1981. pp. 7-24.
- Lima, Luís Carlos Fortunato. *Naturezas Mortas Antes da Natureza Morta*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Porto, 2017, p. 16-17.
- Lind, M. The Curatorial. In: Kuonwood, B. *Selected Maria Lind Writing*. Berlim: Sternberg Press, 2010. p. 64.
- Macdonald, S. *A companion to museum studies*. 1ª. ed. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2006.
- Macgregor, N. A biografia das coisas. In: Macgregor, N. *A história do mundo em 100 objetos*. [S.l.]: Intrínseca, 2013. pp. 21-23.
- Malraux, A. *O Museu do Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- Mauriès, P. *Cabinets de Curiosités*. [S.l.]: Gallimard, 2002.

- Netto, C. X. D. A.; Loureiro, M. L. N. M.; Loureiro, J. M. M. *O rumor dos objetos*. XIV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. [S.l.]: ENANCIB. 2013
- Platão. *Platão*. [s.l.]: Ideias e Letras, 2013.
- Pearce, S. M. *Objects as meaning; or narrating the past*. In: Pearce, S. M. *New research in museum studies: an international series*. Atlantic Highlands: The Athlone Press, 1990. pp. 125-140.
- Pierrat, E. *Les nouveaux cabinets de curiosités*. [S.l.]: Les Beaux Jours, 2011.
- Rebesco, L. D. A. V.; Crippa, G. *A organização do museu: uma abordagem a partir dos princípios estéticos de Hegel*. Revista Museologia e Patrimônio, Julho 2013. pp. 39-43.
- Rodrigues, Dalila *A Pintura num Século de Excepção - 1450-1550. Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, vol. 6. [S.l.]: Fubu Editores, 2009.
- Rodrigues, Dalila. *Uma reflexão crítica sobre o património artístico*. De Cister a outros espaços e caminhos: as Beiras e as suas expressões histórico-culturais. São Cristóvão de Lafões: [s.n.]. 2016. pp. 103-120.
- Roth, A.; Sevova, D. *The artist as the curator as the artist*. Corner College. Zurique, 2016. p. 6.
- Santos, E.; Matos, M. C. *Estruturas industriais correntes em desuso - reutilização ou ruína?* II Congresso Internacional sobre património industrial. Lisboa: [s.n.]. 2014. pp. 307-316.
- Schärer, M. R. *La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique*. *Publics et Musées*, n. 15, 1999. pp. 31-43.
- Sheehy, C. J. *Mark Dion and the university as installation*. Minnesota: University Minnesota Press, 2006.
- Shiner, I. *la invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Padiós Ibérica, 2004. pp. 21-39.
- Silva, E. L. M. *A Arte Contemporânea e o Museu: desafio da preservação para além do objeto*. UNICAMP. [S.l.], 2011. pp. 305-309.
- Silva, W. A. *Colecionar é lembrar: o brinquedo antigo como operador de memória para o colecionador*. COMUNICOM: cenas culturais e midiáticas, do 4º Encontro de GTs. São Paulo: [s.n.]. 2014.
- Szeeman, H. *Harald Szeeman: Selected Writings*. Yale: Yale University Press, 2018.
- Tisseron, S. *Nos objets quotidien*. *Hérmès - Le dispositif entre usage et concept*, Paris, n. 25, 1999. pp. 57-66.

Tomasi, Lúcia Tongiorgi et al. *El bodegón*. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2000. pp. 201-202.

Vogel, F. Notes On Exhibition History. *On-Curating.org*, Zurique, Dezembro 2013. pp. 46-54.

Vautier, B. *Je cherche la vérité*. Nice: Flammarion, 2001.

Fontes digitais

Charlet, É. S'embarrasser de l'objet. *Agôn [En ligne], Dossiers, (2011) N°4*, 2011. Disponível em: <<http://www.agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2152>>. Acesso em: 1 Março 2018.

Dion, M. Tate. *Site da Tate*, 2003. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/mark-dion-tate-thames-dig/wunderkammen>>. Acesso em: 4 Abril 2017.

Truffaut, F. A certain tendency of french cinema, 1954. p.13. Disponível em: <https://tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T440/TruffautInCahiers31/Truffaut%20A_certain_tendency_translated.pdf>. Acesso em: 13 Janeiro 2017.

Vídeos

Dion, M. YouTube, 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=i5yB2thWxBI>>. Acesso em: 14 Abril 2017.

Sardo, Delfim. As escolhas dos críticos: Marcel Duchamp. You Tube, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-raCSeutwol>>. Acesso em: 5 Dezembro 2017.

Anexo 1 – texto do curador Raimundo Brito para a exposição de Tales Sabará de nome In Statu Nascendi – FUNARTE-MG

In statu nascendi

O que pode-se ver na expressão de cada rosto além da história que ficou para trás? Reis congos, vossos semblantes de alteza vertem-se agora em imagens de contemplação. De busca de um passado não tão distante a ponto de ter-se esvaído nos campos do primitivo Arraial Redondo, mas não tão recente que não mereça um momento de nostalgia, para buscar na memória o milagre do poço da Água Santa, das Pedras Criminosa e do Senhor Morto, das viagens dos tropeiros nos lombos dos burros, dos veios dos metais preciosos que atraíram aventureiros, das romarias santas, das águas do velho Maranhão, do traiçoeiro Paraopeba, da Igreja do Rosário, do Batateiro.

Desde o atual Jubileu, quando uma multidão de pessoas tem o costume de acorrer a Congonhas para pedir graças ou pagar promessas, até os idos do século XVII quando escravos, mestiços e forros representavam atos guerreiros encenando a dança de Matassius nas cerimônias do congado, Congonhas tem sido referência em termos de arte popular e erudita, abrigando em seu acervo parte do patrimônio da humanidade. O que leva Tales Sabará, filho de Congonhas (diz-se ter o nome da cidade origem na conjunção guarani *Kõ Gõi* = o que sustenta e alimenta, em referência ao arbusto abundante na região), resgatar valores desta incomensurável magnificência barroca, através da representação de sua gente mais humilde, se os primeiros habitantes da região foram os fidalgos portugueses, cujo representante Feliciano Mendes deu início à construção do santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos? Talvez Tales Sabará seja possuidor das mesmas sensibilidade e destreza que caracterizaram o notável artista mestiço, filho de pai português e de mãe escrava, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que divisava a beleza também no modesto, no singelo.

Tales Sabará, de personalidade simples, voltado desde a infância para a arte, impressiona o observador pela harmonia e precisão de seus traços através de seus desenhos. A perfeição com que Tales Sabará procura retratar os filhos da terra demonstra o carinho e o respeito por esta gente cuja tradição ficou registrada nas “Cartas Chilenas” escritas por Tomás Antônio Gonzaga em 1788.

Nas expressões trabalhadas pacientemente por Tales Sabará (ainda que momentaneamente possam parecer melancólicas) pode-se perceber, no olhar de cada uma delas, a altivez que caracterizou personagens marcantes como Chico Rei e Njinga Nbandi, ressuscitados nas figuras de seus irmãos-descendentes. Paradoxalmente, a suavidade com que Tales distribui a luz no papel, magnetiza o olhar do observador sobre detalhes que, normalmente, passariam despercebidos. A textura da tez, a representação minuciosa dos fios dos cabelos, a simplicidade das roupas são elementos tão reais na representação do artista, que dão a exata ideia da sua intimidade com os costumes das pessoas representadas. Neste sentido, ao retratar os filhos da terra, Tales Sabará acaba também se representando, pois transporta para seu trabalho a emoção, o orgulho silencioso de pertencer a este grupo de pessoas que ajudou a edificar a história de Congonhas.

Raimundo Brito

Anexo 2 – texto da curadora Patrícia Azevedo para a exposição de Tales Sabará –
Biblioteca Luis de Bessa

Filhos da terra

Tempo, essa é a matéria plástica de toda pessoa e a trama essencial nestes desenhos. Tales Sabará mexe numa cumbuca cheia de profundezas e inventa uma simplicidade única.

Quando olho estes desenhos, me estampa a experiência mágica que é a aparição da fotografia no banho revelador: a imagem flutuando, livre, ainda cheia de incertezas. Paradoxalmente, com suas manchas e apagamentos, estampam, também, o seu desaparecimento, aqui simulado com a maestria do artista que precisa o que tece.

Tales Sabará, nesta série de desenhos de grafite sobre papel, retrata homens e mulheres negros da sua cidade natal, Congonhas – MG. Traz a luz dignidade e uma franqueza espessa, que se figura na leveza das passagens tonais, que operam como uma memória crítica. Com sensibilidade inteligente, debruça sobre as próprias raízes, equacionando a vida e a arte, o verdadeiro e o falso, o índice fotográfico e o traço livre do desenho.

Ao simular a aparência de papéis antigos, que sofreram com a força do tempo, e ao retomar o quadriculado dos cadernos da infância, nos desorienta, fazendo-nos pensar e reconfigurar nosso próprio olhar.

Estes desenhos apontam para um desejo de transformar a realidade e para um belo futuro pela frente.

Patrícia Azevedo

Anexo 3 – texto do Coletivo A4 para a exposição – Com Pé Com Cabeça

Com pé com cabeça

Promessas imaginárias, milagre que fez a um ente querido. Caixas sem tampa, nichos de fotografias, documentos. Janelas coloridas que emolduram a dor, o sofrimento, orações, santos e agradecimentos.

Madeira, seca, jogada, largada, moldada. Tábua votiva, sobre ela registros de tempos, ora esquecidos no armário.

Chagas abertas, carnes rasgadas, natureza vermelha que sustenta corpos e um azul à procura do céu. Votos, ex-votos, com pé com cabeça.

Choro que se apaga e uma vela que se acende. Olhos fechados, mãos cruzadas sobre o peito, sono profundo, mergulho em uma prece. Cadeados que impedem o acesso humano à doença da alma.

Fé, a minha fé, a nossa fé. Pedidos que se agrupam, o coletivo em uma sala. Dinâmica do caos, o duelo com a Morte. Valei-nos Senhor!

Se faltar-nos um respiro há espaço para mais uma súplica, uma nota de rodapé ao fim da página. Caminhemos contra o tempo, oremos juntos a nossa oração.

Coletivo A4

Anexo 4

O Gabinete de Vandelli

O acervo do hoje Museu de História Natural da UC nasce do repositório de curiosidades que pertencera a Domingos Vandelli¹⁴³, professor de Filosofia na UC entre os anos de 1772 à 1779.

É no edifício do antigo colégio jesuíta que ainda hoje se encontra instalados, herdeiros desse passado, as seções de Zoologia e Mineralogia e Geologia do Museu de História Natural e o Museu de Física (antigo Gabinete de Física). Para além dos espaços museológicos, o edifício alberga ainda, mantendo a sua função de lugar de ensino e investigação da Ciência: gabinetes, salas de aula e laboratórios dos Departamentos de Ciências da Terra e Ciências da Vida da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Em 2006, no edifício do antigo Laboratório Chimico foi instalada a primeira fase do Museu da Ciência¹⁴⁴.

A coleção de Vandelli revela o interesse pelas curiosidades e remete para o imaginário dos gabinetes de curiosidades – espaços onde predominava a exibição de objetos de tipologias e naturezas diversas. Característica presente no colecionismo desde o final do Renascimento até ao século XIX¹⁴⁵.

Mesmo ainda no século XVIII, período do gabinete de Vandelli, as variadas formas de descrever a História Natural interessavam-se pela posse do exemplar. Catalogava-se por aproximações e diferenças de caracteres, ao mesmo tempo em que se agrupam os seres por categorias sistemáticas.

O gabinete de Vandelli guardava a possibilidade em ver todas as produções naturais espalhadas em países remotos; no qual como em um anfiteatro em uma vista de olhos aparece o que contém o globo. Espaço de representação ambígua e ambivalente. Lugar por excelência onde convergem tensões e pressões geradas pela

¹⁴³ Filho do doutor Gerolano Vandelli, de uma ilustre família de Modena e professor de medicina, e de Francesca Stringa, nasce Domenico Agostino Vandelli a 8 de julho de 1736 e cedo conclui o curso de Filosofia, por volta de 1760. Sabe-se também que em 1762 Vandelli é convidado para lecionar na universidade de S. Petersburgo, na Rússia. De 1760 até essa data percorre o norte de Itália recolhendo objetos arqueológicos e de História Natural com que organiza o seu gabinete de curiosidades. Em 9 de outubro de 1772, Domingos Vandelli está em Coimbra com a família, a convite do Marquês de Pombal, Sebastião José de Carvalho e Mello que o declara professor de Filosofia.

¹⁴⁴ Ver Catarina Pereira Pires; Gilberto Gonçalves Pereira, Museu da Ciência da Universidade de Coimbra: valorização de um património secular. In: Granato, M.; Lourenço, M. C. *Coleções Científicas Luso-Brasileiras: Património a ser descoberto*. [S.l.]: MAST / MCT, 2010. pp. 185-210.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

transformação de ideais e expectativas. Do ideal do saber e da necessidade de transmiti-lo às gerações futuras. Uma espécie de gabinete de curiosidades, mas também de saber universitário, científico¹⁴⁶.

Hélder Gomes reforça ainda que não se trata apenas de conhecer ou de dar a conhecer, trata-se de possuir o conhecimento, de possuir o objeto do saber. A ideia de coleção implica também a ideia de domínio como princípio de organização do real. A acumulação, por sua vez, funciona como estratégia de organização do caos – acumula-se para possuir, possui-se para compreender. Isto permite assinalar os limites de uma relação intelectual também representacional: torna-se necessário acrescentar ao saber a posse do objeto do conhecimento; torna-se necessário, no caso dos “monstros”, identificar a linha divisória além da qual a vida se faz ameaça; torna-se necessário mapear o território do outro como condição de identificação do eu, isto é, de compreensão enquanto delimitação espacial como critério de identidade¹⁴⁷.

O legado Vandelliano trata-se assim, de uma perspectiva indissociável de uma recolha proto-museológica a qual é, na sua concepção, um processo orientado para a construção de um imaginário que relaciona conteúdos científicos, artísticos e literários, para uma tomada de consciência da importância da sua herança transnatural¹⁴⁸.

Frente a moda do colecionismo que atravessava a letrada Europa setecentista, Portugal ocupou um lugar privilegiado tornando-se um repositório de colheitas provenientes das colônias, destinadas a avolumar os espólios dos Gabinetes e Jardins Botânicos. E, conseqüentemente, o conhecimento desta elite culta transitou entre o saber científico das universidades que se fundaram na Europa¹⁴⁹. Assim como é notório também, o cruzamento entre conhecimento científico e deslumbramento pelo exótico e cujo o Gabinete de História Natural da UC é exemplo. Sendo para mais uma

¹⁴⁶ Ver Catarina Pires, Homo Mineralis (Indelével Presença). In: Bernaschina, P. *Gabinete Transnatural de Domingos Vandelli*. [S.l.]: Artez, 2008. pp. 95-99.

¹⁴⁷ Hélder Gomes, A Humanidade dos Monstros: Domingos Vandelli ou o chão que os passos pisam. In: Bernaschina, P. *Gabinete Transnatural de Domingos Vandelli*. [S.l.]: Artez, 2008. pp. 181-190.

¹⁴⁸ Ver Paulo Bernaschina, Prefácio. In: Bernaschina, P. *Gabinete Transnatural de Domingos Vandelli*. [S.l.]: Artez, 2008. pp. 7-8.

¹⁴⁹ Ver Maria A. Miranda; Maria do Rosário Martins; Manuel Laranjeira R. de Areia, Porque antes de saber o uso e préstimo das coisas é necessário conhecê-las. In: Bernaschina, P. *Gabinete Transnatural de Domingos Vandelli*. [S.l.]: Artez, 2008. pp. 67-79.

ótima fonte de pesquisa que ultrapassa o saber científico, podendo servir de mote também para as artes visuais e outras áreas de conhecimento.

Anexo 5

Não sei precisar a data que conheci Merquinho, ele sempre existiu ao meu ver, assim como não lembro quando conheci meus avós, primos e tios. Sim, a relação que passa com Merquinho é de uma figura familiar. Desde pequeno Américo, que carinhosamente o chamávamos de Merquinho, frequentava a casa da minha avó materna. Aos fins de semana quando eu a visitava sabia que encontraria ele também por lá.

Aos fins de semana também era o dia de Merquinho ir à missa e, portanto, dia de vestir um belo paletó, quase sempre o mesmo, marrom com listras pretas em xadrez. Após o ritual religioso, entre as quinze (15) e dezesseis (16) horas de sábado, e, quase por coincidência, no horário que minha avó preparava o café, lá chegava Américo.

Primeiro ele cumprimentava a todos os que estivessem presentes. Pegando na mão de cada um e logo em seguida sentava-se a mesa. Quase sempre ficava calado, a não ser que disparássemos a pergunta chave – que fazia ele falar: quem morreu Merquinho? Era só dizer isso e com todos os detalhes saíam-se nomes, endereços, idades e descrições das mais diversas para sabermos ao certo a pessoa de quem ele falava.

Américo despertava uma paixão incomum pelo tema da morte, passava horas com o rádio a beira do ouvido para registrar em sua memória as notas de falecimento. Comparecia a todos os velórios da cidade, com direito a choro, conhecendo ele ou não o morto. E para além das peculiaridades me disse um dia que sua flor preferida era o cravo de enfeitar o defunto.

Anexo 6 – texto original de Arthur Toqué

Ceci n'est pas qu'un simple cabinet de curiosité...

A première vue le travail de Tales Sabará est un cabinet de curiosité classique, fait de souvenirs de voyage. On pense aux vitrines d'histoire naturelle fait de pièces ethnographiques, de choses rares, singulières, inhabituelles collectées lors de voyages lointains afin de publier un ouvrage scientifique. C'est le mythe des grands explorateurs, aventuriers...

Lorsque l'on observe les objets rassemblés par TS l'on peut voir entre autres, un réveil, une tasse à café, des boules de pétanque, des baguettes asiatiques Ces objets collectés lors de ses voyages, sont des souvenirs des cultures et des personnes qu'il a rencontrés, des mémoires de moments. Souvent vieillis par le temps, ils sont là, mise en scène dans un vieux meuble, accompagnés de ses dessins, accrochés sur et à l'intérieur du meuble. Eux aussi semblent correspondre à des rencontres, des épisodes de sa vie. Par l'accentuation d'un détail physique, une attitude il donne à voir l'essentiel de la personne. Ces portraits bienveillants apparaissent alors comme les gardiens du trésor... Trésor fait d'objets de notre quotidien, détournés de leur fonction utilitaire pour est présenté à notre regard. Désormais, ils nous sont montrés dans une installation, dans un lieu d'exposition, on les voit différemment. Chaque forme, chaque détail fait sens. Même si Marcel Duchamp a insisté sur l'impossibilité de donner une définition du ready-made, en 1929, dans son *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, André Breton parvient à donner une définition : « *Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste* ». Dans son installation, TS fait référence au cabinet de curiosité en substituant les curiosités par des ready-made. Ce qui m'amènent à m'interroger sur la raison de ce choix. Est-il encore possible d'exposer des objets curieux aujourd'hui? Nous paraîtraient-ils aussi surprenants qu'autrefois?

A une époque où les réseaux de communication, l'industrialisation, les modes atténuent les singularités des peuples. On peut affirmer qu'il y a moins d'originalité entre les modes de vies, les cultures, les préoccupations des habitants des grandes villes, des pays, des continents qu'à l'âge d'or des cabinets de curiosité. La modernité a lissé les différences. Il me semble que le travail de TS oriente notre réflexion sur ces questions. Préserver la différence est une richesse. Cette œuvre de TS résonne pour moi comme un hymne de sagesse et d'humanité. Elle nous dit que les rencontres, les

échangent, le partage sont des notions essentielles pour nos société, Ils faut les préserver.

Anexo 7 – texto traduzido* de Arthur Toqué

Isto não é apenas um simples gabinete de curiosidades

À primeira vista, o trabalho de Tales Sabará é um gabinete de curiosidades clássico, realizado de lembranças de viagens. Faz-nos pensar nas vitrines de história natural, compostas por peças etnográficas, coisas raras, singulares, incomuns, colecionadas durante viagens longínquas, de modo a publicar uma obra científica. É o mito dos grandes exploradores, dos aventureiros...

Quando observamos os objetos recolhidos por TS, podemos ver entre outros, um despertador, uma chávena de café, bolas de petanca, pauzinhos asiáticos... Estes objetos recolhidos aquando das suas viagens, são lembranças de culturas e de pessoas que conheceu, são memórias de momentos. Frequentemente envelhecidos pelo tempo, estão aqui, colocados num velho móvel, acompanhados pelos seus desenhos, pendurados no móvel e no seu interior. Também eles parecem corresponder a encontros, a episódios da sua vida. Pela ênfase de um detalhe físico, de uma atitude, dá a conhecer a essência da pessoa. Estes retratos benevolentes surgem então como os guardas do tesouro... Tesouro composto por objetos do nosso quotidiano, desviados da sua função utilitária para serem apresentados ao nosso olhar. Doravante, são-nos apresentados numa instalação, num lugar de exposição, vemo-los de modo diferente. Cada forma, cada detalhe fazem sentido. Mesmo se Marcel Duchamp insistiu na impossibilidade de dar uma definição do *ready-made*, em 1929, no seu *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, André Breton chega a dar uma definição: « *Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste* » (Objeto usual promovido à dignidade de objeto de arte pela simples escolha do artista). Na sua instalação, TS faz referência ao gabinete de curiosidades substituindo as curiosidades por *ready-made*. O que me leva a questionar-me sobre a razão de tal escolha. Será ainda hoje possível expor objectos curiosos? Poderiam parecer tão surpreendentes como outrora?

Numa época em que as redes de comunicação, a industrialização, as modas atenuam as singularidades dos povos, podemos afirmar que há menos originalidade entre os modos de vida, as culturas, as preocupações dos habitantes das grandes cidades, dos países, dos continentes do que na Idade de Ouro dos gabinetes de curiosidade. A modernidade alisou as diferenças. Preservar a diferença é uma riqueza. Esta obra

de TS ressoa em mim como um hino de sabedoria e de humanidade. Diz-nos que os encontros, as trocas, a partilha são noções essenciais para nós, sociedade, é preciso preservá-los.

*Tradução: Bruna Plácido – professora de Francês pela Faculdade de Letras da UC.

Anexo 8 – texto de Sérgio Fagundes

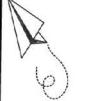
A diversidade é parte

A diversidade é parte da multiplicidade do Ser. Ser holograma, ao mesmo tempo singular e múltiplo. Tales Sabará, com sua Instalação denominada "Le Voyage Continue", reflete a união de culturas distintas, sem excluir as diferenças: o multiculturalismo. Os objetos expostos trazem a memória de diferentes seres, num registro oculto carregado de identidades. A quem pertenceu a boneca. A quem pertenceu a bicicleta. Quem são as pessoas dos desenhos. Sente-se o desejo de reunir, de integrar todas as identidades: familiar, social, nacional, étnica, religiosa, filosófica, mitológica, cósmica. A presença da visão cultural naquilo que tem de específico, através dos objetos. O interculturalismo que acentua o caráter interativo das trocas culturais.

Em primeiro plano o Gabinete é um recorte da história pessoal, individual, um todo abstrato de uma memória. Entretanto em cada objeto há também a história coletiva. O que constitui sua materialidade, ou seja, a sua construção através do trabalho coletivo. Atividade que deu forma a cada um. Diante dessa multiplicidade de objetos, formando um caleidoscópico, é possível perceber a presença do *homo sapiens* e do *homo faber*.

Esse processo criativo de Tales Sabará elucida o educativo, no sentido da sua complexidade. Envolve a Educação de aprender a pensar sobre a dimensão humana: a condição cósmica, física, identitária e terrestre; desenvolve a competência comunicativa intercultural; sugere a sensibilidade para várias áreas do conhecimento, de diversas linguagens artísticas. É no todo a própria complexidade humana, que segundo Edgar Morin, "é a união entre a unidade e a multiplicidade".

Anexo 9 - concepção do projeto

| Project name: Le Voyage Continue | | Date: | | | | |
|---|--|--|--|---|--|--|
| Team members: Angelina - Bruna - Inesa - Lídia - Lucrécia - Nelson - Sérgio - Tales - Vahid | | Rate:   | | | | |
| CREATIVE PROJECT CANVAS | <p>BELONGING TO NETWORKS</p>  <p>ORIENTADORES: Prof. Dra. Daílla Rodrigues e Prof. Delílm Sardo</p> <p>Estudantes e professores da UC/</p> <p>Equipa: CURADORIA / ARTES VISUAIS Tales</p> <p>CONSULTORIA - Fabio Mazoni</p> <p>MÚSICA - Angelina Mbulu, Lucrécia Colominas, Vahid Rs.</p> <p>DANÇA - Inesa Markava</p> <p>LETRAS - Sérgio Fagundes</p> <p>ARQUITETURA - Lídia Androni</p> <p>VIDEO - Nelson Ricardo Martins</p> <p>DESIGN - Bruna Mibelli</p> <p>TEXTO - Artur Toqué</p> <p>TRADUÇÃO - Bruna Plácido</p> <p>Parceiros:</p> <p>La Maison Rouge/Colégio das Artes/Laboratório de Curadoria/Casa do Juiz/ turma francês</p> | <p>ACTIVITIES AND WORK</p>  <p>Montagem de equipa de profissionais: design, comunicação, produção, montagem. Coordenação técnica do projeto, desenho e montagem da exposição. Novas tecnologias na difusão e pós vida do evento. Uso de diferentes idiomas para comunicar ao público de Coimbra, principalmente o Português e Inglês.</p> <p>EQUIPMENT, MATERIALS AND TIME</p>  <p>Internet, áudio, câmara e vídeo. Local de ensaio para os músicos e bailarina. Catering.</p> | <p>VALUE</p>  <p>Criar um valor intelectual para um momento coletivo através de uma reunião de objetos sem valor comercial aparente;</p> <p>Comunicar ao espectador jovem (ligado à classe estudantil de Coimbra) e aos turistas (aqueles que adquirem formas culturais que despertam neles o desejo de voltar a um lugar);</p> <p>Partilhar experiências com diferentes áreas de conhecimento e profissionais advindos de países diferentes;</p> <p>Criar um valor social através de oficina de literatura e visita guiada.</p> | <p>CHAMPIONS AND CRITICS</p>  <p>Impacto positivo: um projeto possível para jovens curadores interessados em empreendedorismo criativo e intervenções artísticas interdisciplinares.</p> <p>GETTING FEEDBACK</p>  <p>Mentores/ Fabio/ visitantes/galerias/artistas/voluntários/ turma de francês/orientadores e banca do mestrado. Importante saber se o projeto causa emoção e cria memórias ou se pode ser realizado em outros lugares.</p> | <p>ACCESS FOR OTHERS</p>  <p>Exposição</p> <p>Mídia impressa e virtual</p> <p>Agenda UC</p> <p>Cartaz Cultural</p> <p>Arte Capital</p> <p>Mídia impressa: Jornal A Cabra UC</p> <p>Ferramentas via Web</p> <p>NEWSLETTER/FACEBOOK/YOUTUBE</p> <p>Cartazes, folders, catálogo e livro</p> | <p>LONG TERM REWARDS</p>  <p>Credibilidade/logística para projetos futuros/publicidade/reconhecimento/felicidade/apreciação do público/humanizar os objetos/fazer projeto em outros lugares/ oportunidade para criar outros projetos relacionados. Estratégias criativas para que artistas e curadores emergentes tornem seus trabalhos sustentáveis.</p> |
| <p>SHORT TERM GAINS AND LOSSES</p> <p>Ganhos: aumentar rede de contatos/mais oportunidade de trabalho e ganhar experiência em produção de eventos. Trabalho por objetivos. Serviço especializado.</p> <p>Perdas: dinheiro/energia/tempo/stress</p> | <p>REVIEW, PROBLEM-SOLVE, SCOPE AND PLAN</p>  <p>Ao chegar do Brasil em Coimbra o objetivo se deu por conhecer a cidade e associar a prática de arte visual a descobertas. Entre o caminho da residência universitária à faculdade foram encontrados objetos da vida cotidiana. Pouco a pouco aqueles que despertaram a minha curiosidade foram reunidos em um armário e organizados segundo uma lógica que pode remeter para uma vizinhança, bairro, rua de Coimbra e/ou lembranças das pessoas da minha cidade natal no Brasil. Através de um percurso expositivo objetiva-se proporcionar o encontro com os objetos recolhidos e experienciar algumas histórias através da visualidade, música e poesia. A equipa deste projeto conta com a participação de estudantes de mestrado e doutoramento da UC dos seguintes países: Argentina, Brasil, França, Irão, Itália, Portugal, Suíça, e Moçambique.</p> | | | | | |

QUADRO 1 - Planejamento do evento.

Release

O evento *Le Voyage Continue* é um projeto interdisciplinar, envolvendo as artes visuais, a dança, a literatura e a música.

Conta com a participação de profissionais de diferentes nacionalidades que compõem cursos de Doutorado e Mestrado de diversas áreas da Universidade de Coimbra (UC), nomeadamente: Angelina Mbulo (MZ) – Música, Bruna Mibielli (BR) – Artes visuais, Inesa Markava (BL) – Dança, João Taurino (PT) – Música, Lídia Andrioni (IT) – Arquitetura, Lucrecia Colominas (AR) – Curadoria, Nelson Ricardo Martins (BR) – Curadoria, Sérgio Fagundes (BR) – Literatura, Tales Sabará (BR) – Artes Visuais e Vahid Rasouli (IR) – Música (vide a biografia da equipa em anexo 7 nesta dissertação). Através de um gabinete de curiosidades de criação de Tales Sabará, formado por desenhos e objetos, coletados majoritariamente na cidade de Coimbra, busca-se escavar memórias e histórias. Na literatura, Hai-Kais dão vida aos objetos; na música, o material é recriado por instrumento e voz; uma instalação/cenário de um gabinete vazio dá lugar aos espetáculos; a performance da bailarina costura as lembranças vividas pelos espectadores. Uma viagem coletiva que carrega múltiplas interpretações daquilo que entendemos por memória.

Como parceiros do evento, incluem-se o Laboratório de Curadoria da Universidade de Coimbra (PT) e a La Maison Rouge – Fundação de Arte (FR).

Agregando valor social ao projeto, realizar-se-á uma oficina literária de Hai-Kais, destinada a crianças e adolescentes, com o objetivo de promover a Educação Literária.

O evento inaugurar-se-á dia 03 de maio de 2018, quinta-feira, às 18h, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

A entrada é livre e a programação de todo o evento encontra-se disponível em www.facebook.com/LeVoyageContinueUC. A exposição poderá ser visitada de 2^a a 6^a, das 14h às 18h, no piso 0, do Colégio das Artes da UC, entre os dias 03 a 11 de maio de 2018.

Evento: *Le Voyage Continue*

Local: Colégio das Artes da UC Endereço: Praça Dom Dinis, 3000-143 Coimbra

Visitação: de segunda a sexta-feira (das 14h às 18h)

Entrada gratuita

Agendamentos:

+351 967 698 216 +351 931 649 910

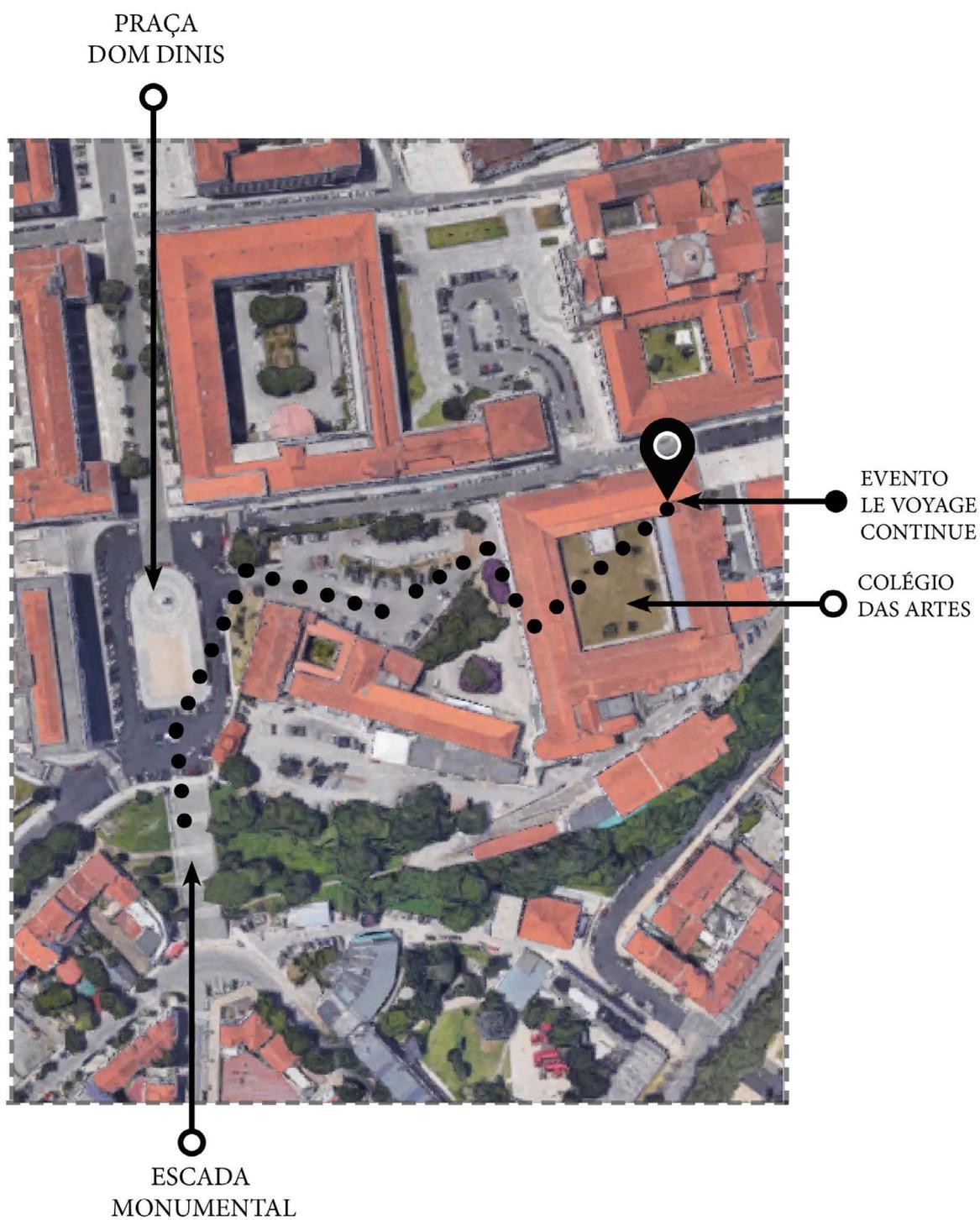
levoyagecontinue@gmail.com



FIGURA 33 - Convite do evento. Design: Bruna Mibielli.



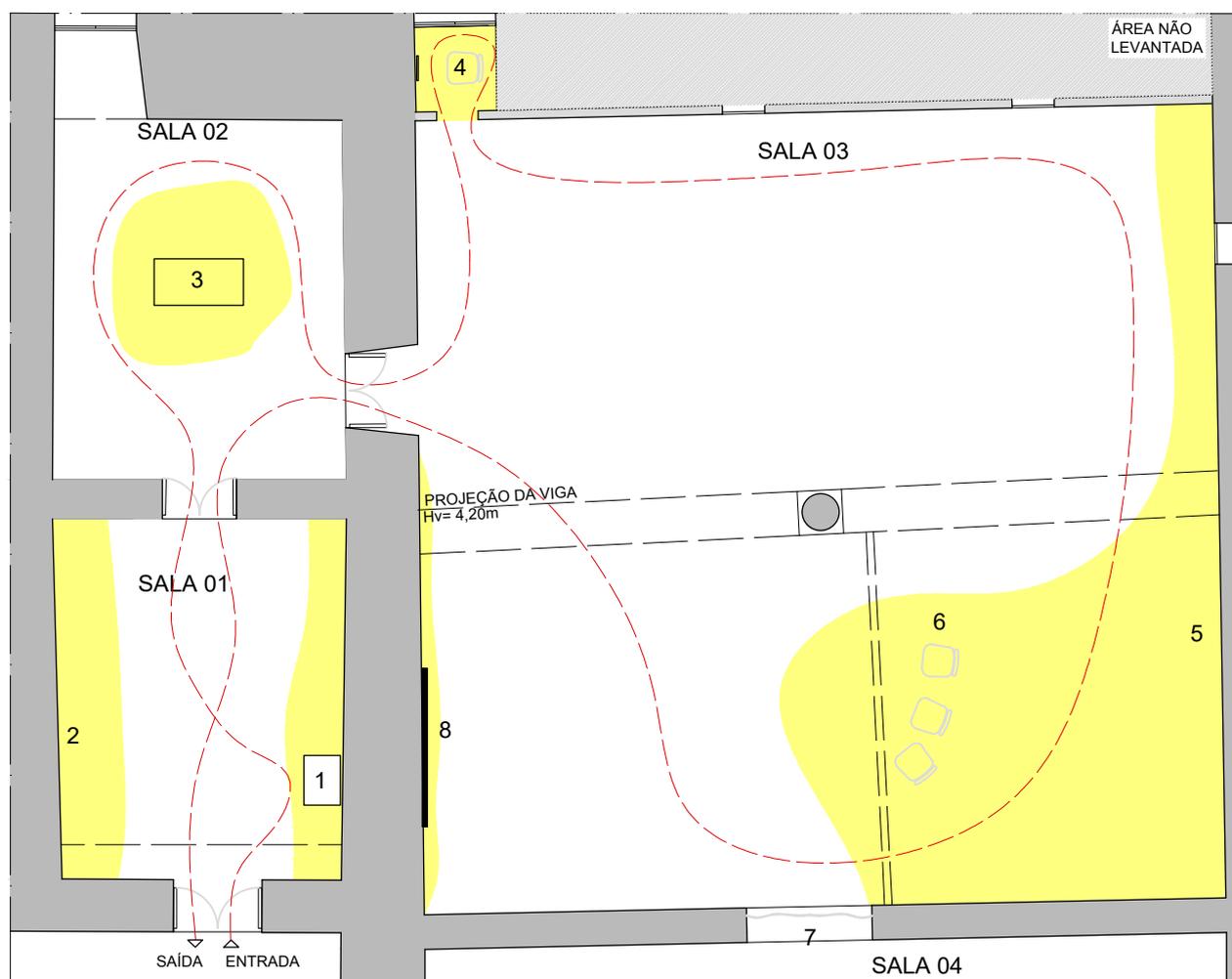
FIGURA 34 - Programação do evento. Design: Bruna Mibielli.



LOCALIZAÇÃO DO EVENTO
COLÉGIO DAS ARTES
UNIVERSIDADE DE COIMBRA - POLO I

FIGURA 35 - Local do evento. Arte: Lídia Andrioni

FIGURA 36 - Projeto expositivo: Lídia Andrioni



② PROJETO EXPOSIÇÃO
ESCALA 1/100

LE VOYAGE CONTINUE
 PROJETO EXPOSITIVO : LÍDIA ANDRIONI (IT)
 CURADORIA: TALES SABARÁ (BR)
 LOCAL: LABORATÓRIO DE CURADORIA
 COLÉGIO DAS ARTES - UNIVERSIDADE DE COIMBRA
 COIMBRA - PORTUGAL
 FOLHA: 02/02

LEGENDA

| | |
|-----|---|
| 1 | NOME DA EXPOSIÇÃO/ CRÉDITOS COMUNICAÇÃO - LUCRECIA COLOMINAS (AR) FOLHA DE SALA - ARTHUR TOQUÉ (FR) |
| 2 | PEÇAS IDENTITÁRIAS DO PROJETO |
| 3 | INSTALAÇÃO LE VOYAGE CONTINUE TALES SABARÁ (BR) |
| 4 | VÍDEO - HAI-KAIS SÉRGIO FAGUNDES (BR) |
| 5 | INSTALAÇÃO E CENOGRAFIA BRUNA MIBIELLI (BR) |
| 6 | SHOW E DANÇA ANGELINA MBULO, (MZ) INESA MARKAVA (BL) VAHID RASOULI (IR) |
| 7 | BACKSTAGE |
| 8 | VÍDEO NELSON RICARDO MARTINS (BR) |
| --- | PERCURSO PRÉ-DEFINIDO |
| ■ | ÁREA PARA INSTALAÇÃO/OCUPAÇÃO |

Montagem



FIGURA 37 - Montagem (Tales Sabará, Lídia Andrioni, Maria João). Foto: Bruna Mibielli.



FIGURA 38 - Montagem (Clara Gonçalves e Inês Matiais). Foto: Bruna Mibielli.

Ensaio música e dança



FIGURA 39 - Vahid Rasouli (Setar - instrumento iraniano).
Foto: ETC.



FIGURA 40 - Vahid Rasouli e Inesa Markava. Foto: ETC.



FIGURA 42 - Inesa Markava (Bailarina). Foto: ETC.

Apresentações



FIGURA 42 - Inesa Markava, Vahid Rasouli e Angelina Mbulo (cantora). Foto: Clara Sampaio.



FIGURA 43 - Vahid Rasouli. Foto: Lídia Andrioni.



FIGURA 44 - Inesa Markava e Angelina Mbulo.
Foto: Lídia Andrioni.

Exposição



FIGURA 45 - Público. Foto: Lídia Andrioni.

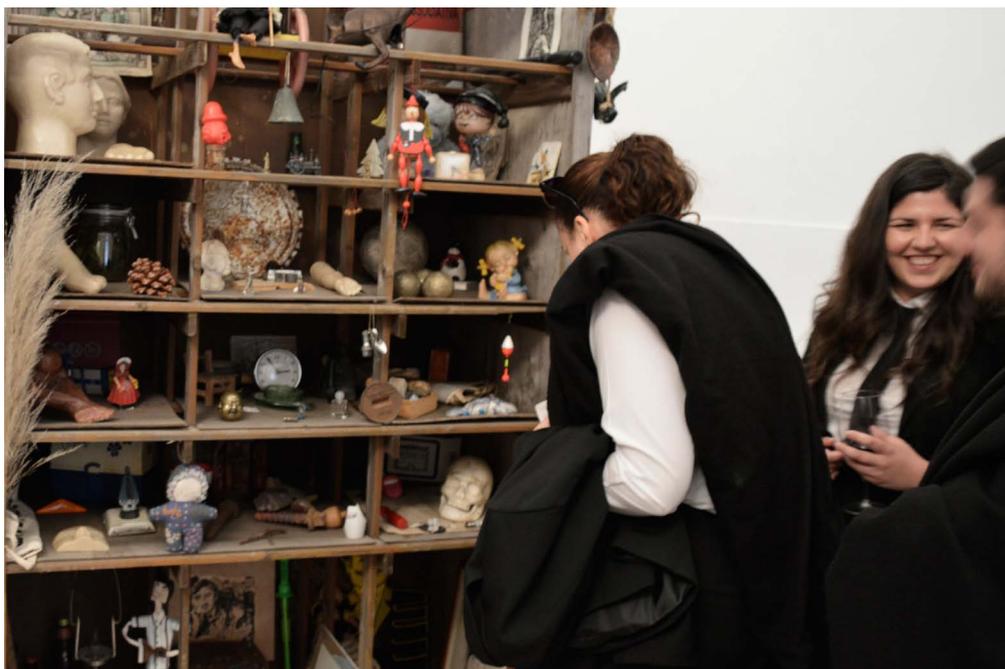


FIGURA 46 - Público. Foto: Lídia Andrioni.

Peças no espaço expositivo



FIGURA 47 - Placa identitária do projeto e bicicleta. Foto: ETC.



FIGURA 48 - Gabinete de curiosidades. Foto: ETC.



FIGURA 49 - Gabinete de curiosidades (verso). Foto: ETC.



FIGURA 50 - Instalação da artista Bruna Mibielli. Foto: ETC.

Oficina de Hai-kais



FIGURA 51 - Professor Sérgio Fagundes - instrutor da oficina. Foto: ETC.



FIGURA 52 - Participantes da oficina. Foto: ETC.



FIGURA 53 - Professor Sérgio Nunes e Ivone (participante da oficina). Foto: ETC.

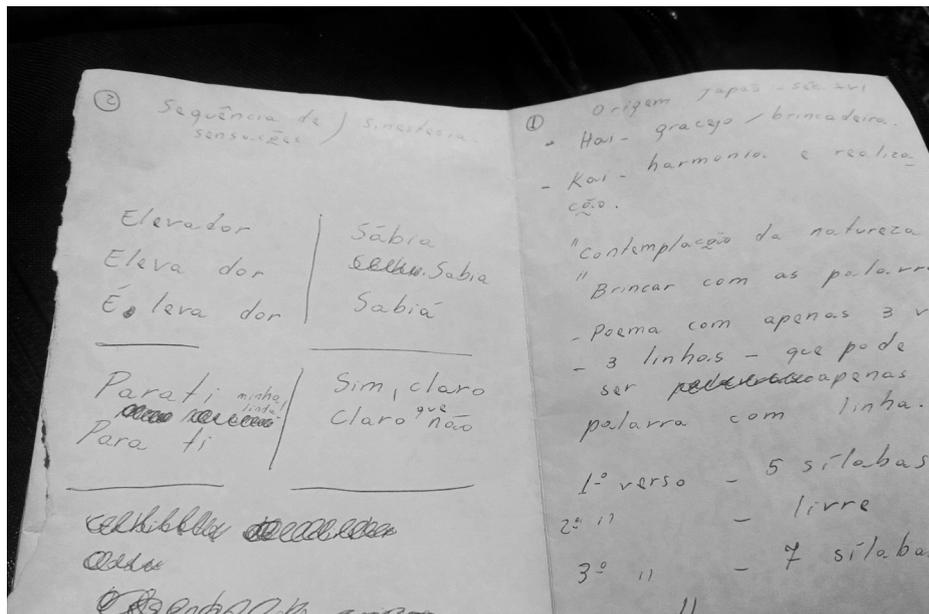


FIGURA 54 - Anotações e hai-kais de um participante da oficina. Foto: ETC.

Visita guiada a exposição



FIGURA 55 - Apresentação de Vahid Rasouli. Foto: ETC.



FIGURA 57 - Interação do público com o instrumento iraniano Setar. Foto: ETC.



FIGURA 57 - Visita ao gabinete de curiosidades. Foto: ETC.



FIGURA 58 - Moradores da “Casa do Juiz” (Associação de Solidariedade Social) - público presente na visita guiada. Foto: ETC.

Livro gerado pelo evento



FIGURA 59 - Hai-kais produzidos por Sérgio Fagundes tendo como referência o gabinete de curiosidades. Foto: ETC.

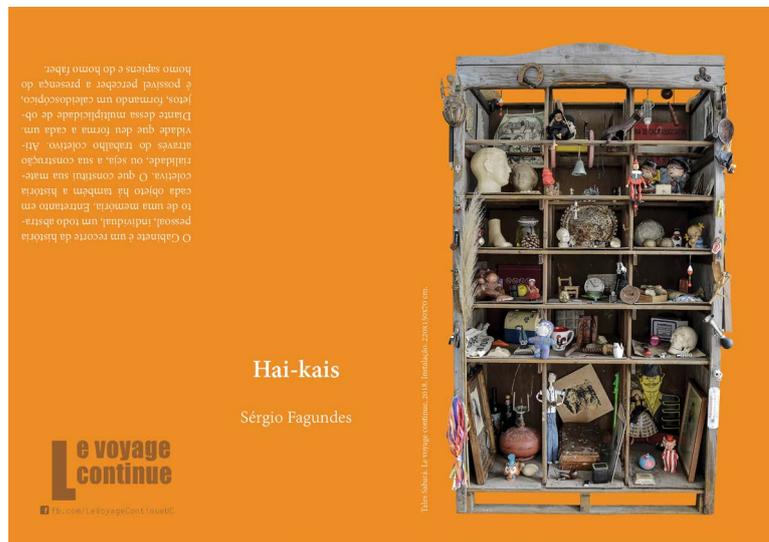


FIGURA 60- Diagramação do livro. Arte: Lídia Andrioni e Tales Sabará. Foto: ETC.

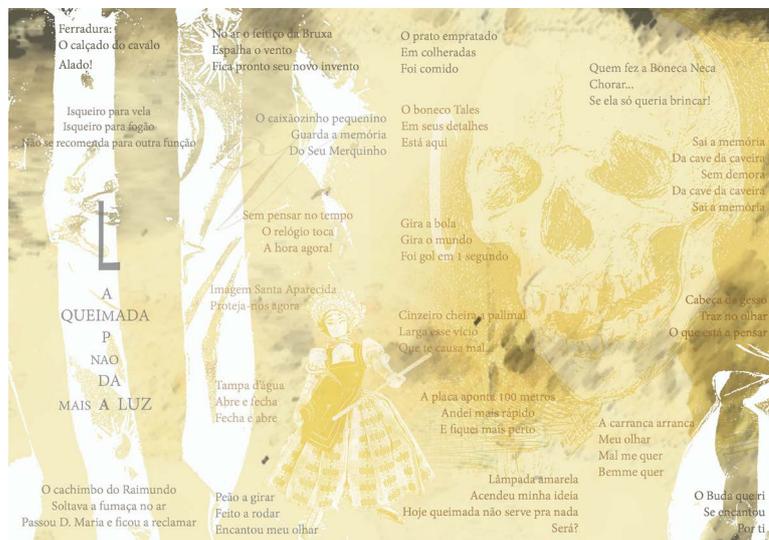


FIGURA 61 - Diagramação do livro. Arte: Lídia Andrioni e Tales Sabará. Foto: ETC.

Equipa ¹⁵⁰

Angelina Mbulo

É Bacharel em Music Education and Music Business pela Berklee College Of Music. É uma professora de música e vocalista que atualmente reside em Coimbra Portugal onde obtém o mestrado em Estudos Artísticos ao mesmo tempo em que leciona na Music Crossroads Mozambique via Skype. Trabalhou durante oito anos ela como Gerente de Programas, Assistente Técnica e, finalmente, Diretora Assistente do World Relief International HIV/AIDS program em Moçambique. Sonha em continuar a tocar, ensinar e finalmente abrir sua própria escola de música para crianças em Moçambique.

Bruna Mibielli

Nasci em Belo Horizonte, uma cidade cercada por montanhas. Foi lá que comecei minha carreira, em 2004, trabalhando principalmente com fotografia e escultura. A técnica nunca foi um ponto definitivo da minha arte, então eu prefiro focar nos meus tópicos: Memória e, mais recentemente, Tempo. Proponho-me pensar sobre como as pessoas se lembram, o que se pode lembrar em certas circunstâncias, o que é a memória na contemporaneidade, como as imagens podem desencadear lembranças, ou como as últimas estão desbotadas na memória. A potência mais interessante da memória para mim é o esquecimento e, derivado disso, eu entendo a memória sempre como uma máquina de invenção. Em 2011, mudei-me para a Áustria. Encontrei meu próprio mundo e origens através do ponto de vista externo, inerente à minha condição de estrangeiro. Este foi um desafio real, uma experiência difícil, eu diria. Em 2014, completei um curso de mestrado na Kunstuniversität Linz, na Áustria, e participei de alguns cursos no departamento de filosofia da Karl Franzens Universität Graz, na Áustria, e na Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg, na Áustria. Desde 2013, trabalho como pesquisadora do grupo LINHA: grupo de estudos sobre o desenho e a palavra. Desde 2015, desenvolvo os meus trabalhos artísticos e de investigação como parte do meu doutoramento na Universidade de Coimbra, Portugal, onde também tenho o meu atelier: uma enorme responsabilidade, considerando toda a tradição que a UC possui após mais de 725 anos de existência.

¹⁵⁰ Devido a problemas de saúde de familiares o artista visual João Taurino solicitou durante o projeto a remoção do nome da equipa de trabalho. Embora o nome do artista aparece nas peças gráficas do evento, optou-se aqui não utilizar a sua biografia em respeito ao pedido.

Em 2017, ganhei um prêmio com a obra "Arquivo Zero", uma escultura, na XIX Bienal Internacional de Arte de Cerveira (PT).

Inesa Markava

Nasceu em Minsk, na Bielorrússia, país com belos lagos e florestas. Aos 5 anos começou os estudos da dança (clássica e de carácter) e música (piano e coro). Em 2002 ingressou na Universidade de Cultura e Artes em Minsk e durante 3 anos estudou representação, encenação, cenografia, gestão cultural, música, história da arte e estética entre outras disciplinas do curso Pedagogia Sócio-Cultural. Na Universidade, conheceu estudantes do departamento de dança e a paixão de muitos anos começou a ganhar forma: dança contemporânea, novas linguagens coreográficas, outras formas de expressão corporal transformaram-se em principal caminho para descobrir e desenvolver. Em 2005, ganhou uma bolsa de intercâmbio com duração de 1 ano em Portugal, durante este tempo trabalhou numa equipa internacional no âmbito de programação cultural e ambiental. No seu tempo livre começou a frequentar aulas de dança contemporânea e clássica na escola de dança Clara Leão. Em 2006 começou a trabalhar na Escola de Artes SAMP como professora de Teatro e Jardim das Artes (projecto de música e dança para primeira infância) e em 2007 começou a fazer parte de projecto Berço e Concertos para Bebês. Em 2010 terminou o curso de Estudos Artísticos e ingressou no Mestrado em Política Cultural na Universidade de Coimbra com o tema Museus e Educação. Em 2013 fez parte de um projecto artístico "Contempo" ao decorrer do qual participou na criação e interpretação do espectáculo multidisciplinar "Quantas pingas na cidade", que foi apresentado em Leiria, Guarda e Coimbra. Em 2016-2017 cria 1ª temporada de visitas dançadas na Galeria Arquivo, trabalho coreográfico, que abraçou 10 exposições de 10 artistas de mais diversas áreas: fotografia, joalheria, pintura, desenho entre outras. Desde 2016 é doutoranda em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra com o tema "Dança Contemporânea no Espaço Expositivo".

Lídia Andrioni

É ítalo-brasileira, com formação em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais, em 2012, e artista plástica pela "Escola Guignard" da Universidade do Estado de Minas Gerais, em 2010. É especialista em *Gestão e Prática de Obras de Conservação e Restauro do Patrimônio Cultural* pelo Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, em 2014; mestre em *Reabilitação de Edifícios* pela Universidade de Coimbra, em 2018. Desenvolveu atividades de acompanhamento de restauro arquitetônico de monumento nacional brasileiro; gestão de obra de revitalização; execução de projetos de reabilitação; dossiê e serviços de proteção ao patrimônio cultural; estudo de arquitetura no Centro Histórico de Viseu, através do projeto *Viseu Patrimônio*, em Portugal.

Lucrecia Colominas

É Bacharel em Piano pelo Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação da Profa. Anna Cláudia Agazzi. Possui graduação em Maestra de Música - Especialidade: Piano pelo Instituto Superior del Profesorado de Música de la Provincia del Chaco/Argentina (2005), sob a orientação da Profa. Cristina Bendersky. Em julho de 2009 realizou o curso "Especialização Pianística" com o concertista Bernard Flavigny, na Normandia/FR. Foi bolsista do Grupo PET-Música (MEC/SESu), onde desenvolveu atividades de pesquisa, ensino e extensão relacionadas à Música e Educação Musical. Posteriormente foi beneficiária da Bolsa Mérito oferecida pelo Ministério de Relações Exteriores. Foi assessora artística da Fundação Osesp e atualmente é membra do Conselho da Orquestra Sinfônica da Nova Zelândia.

Nelson Ricardo Pinto Martins

Artista visual, curador, produtor cultural, diretor de teatro e gestor. Criou, dirigiu e curou, de 1980 a 1988, o "Rádio Novela", um dos principais grupos de arte contemporânea do Brasil no período, realizando dezenas de ações/exposições nos principais centros culturais da cidade do Rio de Janeiro, tendo participado, inclusive, das emblemáticas mostras "como Vai Você Geração 80" e "8º Salão Nacional de Artes Plásticas". Nessas exposições foi o único artista a apresentar videoinstalações (Av. Chucrute e Mary City). No início da década de 90 inventou o outdoor em bicicleta (Bikedoor), realizando uma série de ações artísticas e publicitárias em espaços urbanos do Rio de Janeiro. Participou de inúmeras exposições nesse período, com

destaque para a colaboração na idealização do Museu da Saúde Mental no Rio de Janeiro, inaugurado com uma videoinstalação de sua autoria, intitulada “Panóptico - Corpos Santos Corpos Torturados”. Entre 2004 e 2008 atuou como coordenador no Centro de Artes Visuais da Funarte, realizando projetos emblemáticos de integração/difusão das arte visual contemporânea em todo o território nacional, dentre eles: Rede Nacional Funarte Artes Visuais; Conexão Artes Visuais MINC/FUNARTE/PETROBRÁS e Prêmio de Artes Plásticas Marcoantonio Vilaça. Coordenador editorial da Editora F10, participou na edição de importantes publicações para o mercado editorial brasileiro, voltadas para as artes visuais contemporâneas, tais como, “Xico Chaves”; “Regina Vater - 4 Estações”; “Bill Lundberg” , Ana Vitória Mussi - Bang”, “Coleção Poesia Visual” e “Coleção Transperformance”. Desde 2010, CEO da Fase 10 Ação Contemporânea, escritório de criação e produção, com foco em exposições e ações urbanas, tendo realizado, nos últimos anos, cerca de 50 projetos, sobretudo através de editais públicos / prêmios. Nesse sentido, vale frisar a Exposição “Ferreira Gullar, realizada através do primeiro lugar obtido no Edital do BNDES em 2016 e que se configurou como sendo a última com o poeta ainda vivo. Em 2017 criou a plataforma ART VEINE, com foco na difusão das artes visuais contemporâneas. Atualmente cursa o mestrado em “Estudos Curatoriais” do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Sérgio Nunes Fagundes

Brasileiro, formado em Letras e Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Pós-graduado em *Linguagem e Letramento: Leitura e Escrita* e em *Alfabetização em Classes Populares*. Atualmente Mestrando em Literatura da Língua Portuguesa. Apaixonado e estudioso por Haikais e pela Poesia Concreta.

Tales Sabará

É artista visual e curador. Como artista realizou 73 exposições em países como: Brasil Inglaterra, e em Portugal. Ganhou 18 prêmios em salões de arte. Seu trabalho faz parte dos acervos do museu MUBE e na galeria BDMG no Brasil. Como curador organizou 13 exposições e foi assistente curador na La Maison Rouge, em Paris. Possui um espaço no Brasil chamado Atelier Kayab, onde organiza exposições, residências, workshops e conferências com artistas e curadores.

Vahid Rasouli

I am originally from Iran but at the moment, I am living in Coimbra, Portugal. I am doing my PhD study in Sustainable Energy Systems in University of Coimbra. I was born on 1986 in a family with great interest to the art. My mother is drawing teacher. My father had a good voice and used to sing. I started my music classes when I was 11 years old by playing "Tar" which is an Iranian traditional instrument. Later, when I was 22 years old, I started "Setar" classes that is another traditional Iranian instrument. I have had musical performances since I was 20 years old in some concerts in university. My serious performances began in Copenhagen, Denmark in 2016 where I was working as an engineer. I could perform several times in Denmark in a band and then, I continued my performances in Portugal. I could have the opportunity to work in "Le Voyage Continue" in 2018, May which was a great idea of mixing different cultures and arts with different backgrounds.

Anexo 10 – respostas do público

Eliona Ratinis

Exposition – Le Voyage Continue

1. Croyez-vous qu'il soit possible de raconter des histoires à travers des objets?

Je crois que les objets sont une des formes d'excellence pour raconter les histoires et pour transmettre la culture. L'humanité a besoin d'objectiver et, conséquemment, elle utilise les objets pour communiquer.

2. Quelle est votre avis sur l'accrochage de l'exposition?

Pour moi, c'était un peu difficile de ^{comprendre} ~~comprendre~~ quand je suis arrivé. Il n'y avait pas ^{comme} ~~quelque~~ indication sur la forme ^{comme} ~~comment~~ l'exposition ^{avait} ~~été~~ organisée.

Ça m'a fait penser que l'objectif de l'exposition ~~était~~ ^{est} de laisser au visiteur la possibilité d'explorer et d'interpréter librement.

3. Le nom de l'expo vous fait penser à quoi exactement?

Ça ^{m'a} ~~me~~ fait penser ^{aux} ~~à~~ les voyages de ^{une} ~~une~~ forme ^{très} ~~très~~ générique. Je ne savais pas vraiment ce que je devais attendre.

4. Êtes-vous d'accord avec l'avis d'Arthur Toqué (le commissaire de la Maison Rouge) sur le Cabinet de Curiosité de M. Sabará? Pourquoi?

L'avis d'Arthur Toqué a été très instructif pour quelqu'un ^{qui} ~~que~~, comme moi, ^{ne connaît} ~~est~~ une étrangère sur le monde de l'art.

Et, parfois, exactement pour ne ^{peut} ~~comprend~~ pas beaucoup de ce monde, il est difficile pour moi de ^{ne pas être} ~~être~~ d'accord.

5. Que pensez-vous de la possibilité d'essayer d'ajouter pleins de types d'arts dans une galerie? Vous êtes-vous aperçu d'un rapport entre elles?

Cette exposition ^{est} ~~été~~ une surprise complète pour moi.

Je crois que l'objectif ^{était} ~~est~~ de faire un parallélisme entre les objets et la musique/la culture ^{de} ~~de~~ chaque place qu'on visite. Mas comme on n'avait pas une explication ^{il} ~~il~~ était difficile d'être sûr ^{de} ~~sur~~ ça.

6. Avez-vous envie de recommander cette exposition à quelqu'un? Pourquoi?

Même si je ^{n'ai pas beaucoup} ~~n'avais~~ compris ^{beaucoup} ~~beaucoup~~, je crois que l'exposition est elle-même un voyage ^{qui en} ~~que~~ vaut la peine.

Ce cabinet m'a suscité la curiosité et l'imagination pour ^{l'} ~~se~~ interpréter ^{de} ~~des~~ diverses façons.

En Plus, la musique ^{était} ~~été~~ excellent.

Je conseillerais seulement de donner quelques sous-titres en plus à chaque partie de l'exposition pour tous ^{ceux qui} que on un peu de problèmes avec la subjectivité.

7. Cette exposition vous a-t-elle touché? Pourquoi?

J'ai fini l'exposition de la même forme comme ^{je l'} j'ai commencée – en essayant de comprendre l'objectif.

Donc, je ne peux pas dire que ^{ça m'a} j'avais touché parce que pour me toucher ^{j'aurais dû} je devrais le ~~comprend~~ mieux. ^{la comprendre}

l'exposition des voyages continue. Julio Meng

partie

01- Je crois que les histoires peuvent être rationnelles à travers ~~de~~ les objets, parce que ^{il} ~~il~~ ^{font} ~~font~~ partent des ~~des~~ symboles, des souvenirs, ~~des~~ des sentiments, des histoires eux-mêmes. C'est la meilleure matérialisation de ^{nos} nos souvenirs.

02- l'exposition doit être absorbée d'une manière subjective, je pense que chaque personne aura une interprétation différente sur le sujet. l'exposition nous fait réfléchir et nous immerge dans ^{nos} nos souvenirs, à travers les souvenirs d'une autre, ~~de~~ sorte qu'elle peut avoir un double sens, ou un ensemble de souvenirs peut aussi être un partage des sentiments communs entre le créateur ^{l'œuvre} et l'observateur.

03- Le nom de l'exposition me fait penser à un voyage de la vie, où nous accumulons des expériences, ^{les} souvenirs et ^{les} endroits. Ça continue toujours, jusqu'au jour de notre mort.

n'est

04- Oui, je pense qu'avec la représentation de la cabine l'artiste avait l'intention de montrer sa collection de vie, ses souvenirs de personnes et une partie de sa vie. ~~Les~~ ^{la} cabine représente ^{représentés!} exactement cela: une collection d'expériences placées dans un seul endroit, pas seulement un simple cabinet, mais si le cœur.

05- l'idée me plaît, car elle nous ouvre à un monde plus large de la connaissance des différents arts et artistes, il aide également l'exposition à devenir plus ~~de~~ diversifiée et

complète par l'ambiance des arts présents ^{là}.

06 - Oui, mais je choisiraient un ami qui ^{aurait} avait de la sensibilité, car c'est une exposition très subjective et personnelle.

07 - ^{cela} m'a touché car il m'a fait penser à ma propre collection de souvenirs de ^{la} vie et à mon parcours personnel et m'a aussi fait connaître le ^{travail} travail de ^{plus} plusieurs artistes en un ~~seul~~ seul endroit.

Marina Gomes
Langue et Culture Françaises niveau IV

1. Oui, c'est une façon de montrer des cultures et ^{des} personnes que Tales Sabará a vues pendant son voyage.
2. Je pense que l'exposition pouvait avoir une explication sur les objets, par exemple où Tales Sabará les ^à avait collectés.
3. Le nom de l'expo me fait penser à la sensation du mouvement constant.
4. Oui je suis d'accord parce que les objets sont présentes d'une façon différente, ^{ce} ils sont des mémoires de moments et de cultures.
5. Je pense que c'est important de montrer plusieurs formes d'art, mais, ^à dans mon avis, pour qu'on ^{comprene} comprend leur sens, il faut avoir une traduction des chansons.
6. Oui, parce que c'est un moment différent et on peut voir plusieurs types d'art et des mémoires de ^à la voyage.
7. Oui, parce que les dessins sont très détaillés, mais je pense que l'exposition peut être plus intéressant ^à avec une explication sur les objets.

LCFIII

Carolina Cerrato

Claudia Caresia

Le Voyage Continue

1. Croyez-vous qu'il soit possible de raconter des histoires à travers des objets?

Nous croyons ^{qu'il} que c'est possible, mais nous pensons qu'il est nécessaire d'avoir un fil conducteur pour guider le spectateur, que les objets seuls sans aucune aide ne racontent pas une histoire par eux-mêmes. C'est l'ensemble d'entre eux, le contexte inséré ou l'association avec d'autres formes d'expression qui raconteront l'histoire.

2. Quelle est votre avis sur l'accrochage de l'exposition?

Le fait de traverser différentes pièces permet de consolider le thème du voyage.

3. Le nom de l'expo vous fait penser à quoi exactement?

Le nom de l'exposition nous fait penser à un voyage qui se passe et ne se terminera pas dans ce que nous allons voir, ce n'est pas une histoire avec une ^{une} finale ^{fn} qui sera présentée, mais un passage.

4. Êtes-vous d'accord avec l'avis d'Arthur Toqué (le commissaire de la Maison Rouge) sur le *Cabinet de Curiosité* de M. Sabará? Pourquoi?

Oui, parce que nous sommes passionnés par les voyages et les différences, nous croyons que la richesse est dans les détails. Et nous pensons que le parcours de chaque personne raconte une histoire différente, riche et intéressante.

5. Que pensez-vous de la possibilité d'essayer d'ajouter pleins de types d'arts dans une galerie? Vous êtes-vous aperçu d'un rapport entre elles?

Nous aimons cette idée, nous aimons la combinaison de différents types d'arts pour parler du même thème, parce que cela enrichit beaucoup l'expérience, ça ne devient pas ennuyeux, puisque certaines expositions sont intéressantes, mais parfois elles deviennent fatigantes lorsqu'elles sont très étendues.

6. Avez-vous envie de recommander cette exposition à quelqu'un? Pourquoi?

Oui, nous la recommandons fortement car nous avons passé un bon moment.

7. Cette exposition vous a-t-elle touché? Pourquoi?

Oui, en plus du mélange des types d'arts ^{la} qui le rendent ^{immersive} immersif, le mélange de nationalités aide également à raconter cette histoire.